

ЕДИНСТВО В МНОГООБРАЗИИ

О поэтике музыкального театра Владимира Кобекина

Музыкальный театр является основным направлением творческой деятельности Владимира Кобекина. Подтверждением тому служат как значительность художественных результатов, так и невольно выделяющаяся композитора из плеяды его современников масштабы оперного творчества — на сегодняшний день в активе Кобекина 12 опер¹.

Произведения Кобекина отличаются философская концептуальность проблематика, порожденная избранными динамичными сюжетами, неординарность главных героев, самобытная интонационная, широко разработанная система драматургического развития, гибкость жанровых структур, соответствующих индивидуальному художественному замыслу.

Отличительное качество музыкального театра Кобекина — «единство в многообразии». На глубинном уровне оно обнаруживается в символической духовной вертикали, проходящей сквозь все его оперы. На основе эстетического осмысления автором своих сценических произведений — «как моделей истинно театральной магии»² — единство преломляется в их поэтике. Един и музыкальный язык опер, с приоритетом модального начала.

Растворова Наталья Валерьевна — музыковед, выпускница РАМ им. Гнесиных, 1985. Преподаватель Высшего музыкального училища им. Чайковского г. Челябинска.

¹ Примечательно, что к настоящему моменту все они увидели свет ранпы в разных театрах страны и за рубежом, а «Пророк», за который в 1987 году автор был удостоен Государственной премии СССР (Екатеринбургский академический оперный театр) явился значительным событием в культурной жизни страны.

Театральная панорама кобекинских опер включает постановки в Московском камерном музыкальном театре («Лебединая песня», «Дневник сумасшедшего», «Игра про Максима Емельяна, Алену и Ивана»); в Ленинградском Малом оперном театре («Пугачев») и в Екатеринбургском оперном, где была дана путевка в жизнь большинству сценических произведений автора.

В 90-е годы в сотрудничестве с А. Парным созданы оперы «Счастливы принцы» (по О. Уальду, 1991), «Н.Ф.Б.» (по роману Достоевского «Идиот», 1995), «Молодой Давид» (1997) и «Моисей» (1999). Мировая премьера «Молодого Давида» прошла на фестивале в Люксембурге в концертном исполнении в 1997 году, а в следующем 1998-м Новосибирским оперным театром была осуществлена полноценная постановка. Своим авангардным сценическим прочтением произведений эта постановка резюмирует мотивы западного «мифологического театра» (Циммерман). В общих чертах пространственную структуру спектакля характеризуют: расположение оркестра и солистов на сцене, а хора на галерее (потребовавшее участия трех дирижеров), хореографическое воплощение хоровой партии (пантомима группы балетного ансамбля), сладовый рад.

Опера «Моисей» в качестве средней части входит в состав оперного триптиха. Его сюжетная основа, также принадлежавшая перу А.Парина, соединяется с музыкой еще двух композиторов: И.Варлаамовича («Ева», I часть) и А.Штеинского («Благословение», III часть).

Отмеченная выше духовная вертикаль — важная мифологема всего творчества Кобекина — предстает в его музыкальном театре в разных вариантах. Вместе с тем все они связаны с образом человеческого души, устремленной через драматические жизненные коллизии в сферу высшей духовности. Именно поэтому произведения композитора демонстрируют способность к диалогу. Например, в двух первых операх — «Лебединая песня» и «Дневник сумасшедшего» (обе — 1978) происходит диалог Чехова и китайского писателя Лу Синя, причислявшего классиков русской литературы к своим наставникам и отразившего в своем произведении мотивы известной чеховской повести. В свою очередь, библейские мотивы «Дневника сумасшедшего»³ прочерчивают арку к опере «Молодой Давид», а звучащая из уст главного героя «Дневника сумасшедшего» мысль о кризисе гуманизма по сути та же, что в голговерской повести, послужившей ранее основой оперы «Записки сумасшедшего» Ю.Булочко. Ренессансная карнавальная стихия («Шут и король» — 1989) и сфера сказочных образов («Счастливы принцы») объединяются в свете символистских мотивов творчества М.Гельдерлеа и О.Уайльда.

В диалоге от классики — до сказочного фольклора и современности представлена отечественная культура: «Пророк» (1983) — Пушкин, «Н.Ф.Б.» — Достоевский (1995), «Пугачев» (1982) — Есенин, «Волшебная скрипка» (1992) — Кобекин по мотивам русских сказок (другое название — «Колдовская сказка»), «Игра про Максима Емельяна, Алену и Ивана» (1984) — С.Кирсанов, «Саложки» (1981) — В.Шукшин. Отметим смысловую корреспонденцию в интерпретациях русской сказки Кобекиным и Кирсановым, а также резонанс между «Саложками» современного автора и «Черевчниками» Чайковского, «Ночью перед рождеством» Римского-Корсакова (и, следовательно, между Гоголем и Шукшиным).

Разные по содержанию и стилистике, оперные произведения композитора объединяются существующим в них внетекстовым пространством. Оно связано со сферой творческой энергии художника, благодаря которой создается своеобразный духовный мост между автором и читателем. На этой основе рождается «заряженный сюжет» (В.Кобекин), который определяет направление авторских поисков тем для оперного либретто⁴.

Методы работы композитора с литературными первоисточниками выдержаны в духе лучших традиций оперной классики — в его либретто сохраняются ин-

¹ Мифологическая трактовка состояний сумасшествия, истолкования как особого дара ясновидения.

² Композитор является автором либретто большинства своих произведений (8 опер). Владение сценарной формой помогает ему в музыкальной реализации замыслов и способствует плодотворной работе в любимом жанре.

индивидуальные и типические черты драматургии литературных сочинений, их дух и содержание. Это своеобразно подтеркнуто в «Словожак» — опере на прозаический текст. Особенности литературного структурирования в ней являются важным компонентом музыкальной драматургии: сцены и опере названы главными, что и предопределяет специфику их строения. Подобно литературным, главы музыкальные отражают законы единого сквозного развития. Аналогичным образом строится либретто в другой опере композитора с прозаической текстовой основой — «Н.Ф.Б.». Соединение литературной и музыкальной прозы в данных произведениях служит свидетельством синтетической природы музыкального театра Кобецкина, о чем речь впереди.

Методы же адаптации Кобецкина литературных первоисточников находятся в русле ассоциативно-метафорических тенденций современного искусства¹. В то же время авторские либретто демонстрируют незначительные изменения контуров литературных произведений и в избранных первоисточниках композитор умеет разглядеть их скрытую театральную природу.

Рассмотрим несколько примеров адаптации литературных первоисточников и отметим интересные сценарно-композиционные приемы. В «Лебединой песне» главный герой олицетворяет живительную силу искусства, противостоящую разрушению и тлену небытия. Сообразно с природой жанра, чеховский драматический актер перевоплощается в оперного солиста, а лаковый эскиз напечатанный в первоисточнике как «второго театра» разрастается в опере до большого раздела и становится кульминацией всего произведения. Последнее представление старого актера па пустой почтой сие, сумевшего в этот момент вырваться из плена ощущений горечи и разочарования от прожитых лет, можно назвать «звездным часом» его души. Драматургическое развитие в опере проходит две фазы. Кульминационный момент типично лирического волнового развития (1 фаза) сменяется эпически окрашенным отстранением — «театром в театре» (2 фаза). В нем последовательность фрагментов из различных оперных спектаклей («Фауст», «Русалка», «Мазепа» и др.) символически отражает ход предшествующего сюжетного развития. В драматургической ситуации психологического параллелизма картина пройтой человеческой жизни воссоздается на новом эмоциональном уровне — актер видит здесь себя глазами своих персонажей.

Герой монодрамы «Дневник сумасшедшего» — безумец в глазах окружающих, однако, по сути он — единственное существо, вызывающее к разуму, способное остановить опасность саморазрушения человеческой цивилизации. В мании преследования, которой одержим персонаж, все окружающие его люди, в том числе и дети, представляются ему зараженными людоедством — символом жестокости и бездуховности. Из

напряженного поединка с людоедами (внесценические персонажи), происходящего в сознании героя, он выходит победителем, не поддаваясь общему наваждению и оставаясь самим собой. В процессе адаптации повести к специфике жанра Кобецкину-либреттисту удалось преодолеть сценическую истину монооперы. Мотива противоборства подан здесь истинно театрално — в чередовании сцен-картин, прославляемых инструментальными аттрактами-интерлюдиями.

Различные по жанровым признакам последующие оперы автора — «Сапожки» (телеопера), «Пугачев», «Пророк», «Игра про Макса-Емельяна» объединяет предомление в них давней традиции — конкретизации образного содержания через жанровые подзаголовки. Это позволяет высветить эмоциональный тонус опер и смысл использования в них определенных методов музыкально-драматургического развития. Заявленная в названии «Сапожки» (новелла) тесная связь с литературным источником (строение по главам) воплощается как в структуре либретто, так и в интонационно свежей, колоритной музыкальной прозе. Тонкое, опосредованное претворение фольклорного начала в произведении выступает музыкальным эквивалентом шухинскому «аромату булдей». Неприятательный рассказ о том, как главный герой совершает безрасудный и смешной в глазах окружающих поступок (деревенский шофер Сергей покупает жене в подарок дорогие сапожки), имеет в своей основе классическую фабулу отношений сил сквозного и контрсквозного действия и назван новеллой не случайно. Соответственно неординарный характер события раскрывается с помощью присущих ей элементов символизма.

Ярким музыкальным символом выступает в опере лейтмотив «подарка» — как момент взлета человеческой души над повседневностью. Символическим является и обобщение через жанр. Литерическая ария Клавдии (главного женского персонажа), выдержанная в строе протяжной песни, вызывает ассоциации с галерей женских образов русских классиков (Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского) и придает облику героини поэтическую одухотворенность и многозначность. В характеристике персонажей контрдействия также использован принцип обобщения через жанр шершо. Он проявляется в юмористически трактованном вокальном варианте «злых шершо» (ария продащицы) и в самообитных бубонных полифонических ансамблях, отсылающих к аналогичным эпизодам «Носа» Шостаковича (сцена-столкновение Сергея и механиков в главе IV — «Дежурка на автобазе»).

Особый строй произведений в жанровую специфику подчеркивают подзаголовки «Пугачев» и «Пророк». В первом случае высокая идея музыкальной традиции воссоздана средствами поэтического театра, придающими опере ярко выраженный эпический колорит, а в «Пророке» — композиционный метод свободного монтажа соответствует фресковой манере «оперного триптиха»².

В построении либретто «Пророка» проявляется закон симфонизма. Общий жанровый контур произведения формируется из двух камерных опер и сценической кантаты. Как упоминалось выше, в первой части — «Иртемедии о Дон Гуане» семантически резонантное сочетание поэзии Пушкина и Лорки обосновано внутренней логикой сюжета. Финал «Пророка» — своеобразная смысловая динамизированная

¹ Например, «Пророк» — триптих из двух опер малых форм по сюжетам малых трагедий Пушкина («Иртемедия о Дон Гуане», «Пир во время чумы») и сценической кантаты на основе дневниковых записей поэта, его стихов, воспоминаний современников. В первой части «Пророка» возникает семантически резонантное сочетание поэзии Пушкина и Лорки по принципу: стихотворный эпиграф Лорки — оперная картина с пушкинским текстом.

реприза в восхождении от литературной конкретики к внесценическому повествованию. Здесь происходит переломление главной идеи произведения после трагических коллизий «Интермедии» и «Пира во время чумы».

Эпическая композиция финала складывается с помощью характерного для нее приема параллельного монтажа. Хроника дуэли в воспоминаниях современников чередуется с иной — поэтической реальностью. Истинная жизнь дуэля пульсирует в строчках дневника поэта, в знакомых каждому (по пересмысленным в трагическом контексте) стихам, готовящих появление «Пророка» — манифеста художника на все времена.

В «Игре про Макс-Емельяна, Алену и Ивана» идея проливает в новое духовное измерение воплощена в ярком сказочном образе. Это — ковер-самолет, уносящий главных героев Алену и Ивана прочь из протекти-абсурдной Макс-Емельяны. Либретто оперы выстроено в полном соответствии с контурами поэмы Кюрасова, основанной на типично сказовом сопоставлении прототипов (сюжетные линии Алены — Ивана и царской власти). Жанр «Игры» представлен композитором как «опера-хоровод». Слово «игра» в названии, восходя к традициям театрального очуждения Стравинского, подчеркивает условный характер представления, а определение «хоровод» в жанровом подзаголовке проясняет его истинную цель. Древнейшая мифологическая идея хоровода, воплощающая неизменность процессов онтологического круговорота, раскрывается средствами эпической драматургии, что соответственно отражается на стилистике оперы (опора на фольклорные идиомы, osiąпные методы развития тематизма, принцип рондообразности в формообразовании). В свою очередь стилистика оперы порождает соответствующие постановочные решения в виде синкретической пластики ритуального действия.

Несопоставимые по эмоциональному строю и содержанию оперы «Счастливыи принц» и «Н.Ф.Б.» объединяет линия преодоления индивидуации, персонаифицированная в образах главных персонажей — Счастливого принца, Ласточки и Н.Ф.Б.*

Специфичный первоисточник обуславливается жанрово-драматургический облик каждого произведения Кобецкина. Поэтому оперное творчество композитора оспаривается как жанрово разнообразная система — открытая и развивающаяся. Среди его опер мы находим все существующие жанровые типы: большие («Пугачев», «Пророк» — по сути полижанровая, синтетическая композиция, «Волшебная скрипка»), камерные («Лебединая песня», «Дневник сумасшедшего») и оперы малых форм («Саложки», «Счастливыи принц», «Н.Ф.Б.»). В творчестве Кобецкина, как и его современников, этот чуткий к веяниям времени синтетический тип воспринимается в свете «отражения гос-

подствующих в данную эпоху темпоральных идей»³.

В операх малых форм структурно-драматургические закономерности больших опер сочетаются с достоинствами камерных композиций — тонкой детальной разработкой всех сюжетных линий с психологическим и характеристическим аспектами. Существенными чертами опер малых форм являются также уплочение художественного времени до размеров одного действия, камерный состав оркестра, более динамичный характер театрального представления (в сравнении с моно и дуооперами) благодаря разнообразию сюжетных линий. В опере «Молодой Давид» композитор соединяет жанровые особенности большой (в двух актах) и камерной опер, а также во многом разная идею «Царя Задна» Стравинского, использует средства кантатно-ораториальных жанров.

«Есть у театра свойство не всеми замечаемое, — быть проекцией мира иного — трансцендентного, «другой реальности». Свойство, встречающееся в современных спектаклях достаточно редко, но именно в этом — проекции трансцендентного соль сценического искусства». — Так сформировал композитор свое оперно-эстетическое credo⁴. «Проекция мира иного», некоего особого пространства, известного как Космический Логос, Мировой Дух, Абсолютное Бытие, Царство Духа, — воссоздается в операх Кобецкина средствами музыкально-театральной поэтики, суть которой воплощена в «моделях истинно театральной матрицы». Интерес к этим моделям объединил творческие усилия композитора и либреттиста А.Парина. Сложившееся содружество в результате совпадения эстетических установок авторов в трактовке музыкального театра, как магического суггестивного искусства, открывало выход в сферу высокого философского обобщения.

В эстетическом осмыслении суггестивной поэтики композитор преломляет идеи пратеатра маринисток Г.Крага и «теории пафоса» С.Эйзенштейна. Согласно положениям «теории пафоса», формула патетических кинематографических композиций выстраивается в непрерывно разветвляющееся эмоциональное crescendo. Признакам подобной конструкции в рамках отдельной сцены соответствует процесс постоянного нагнетания напряжения в цепи эпизодов. Силой внутренней экспрессии преодолевается структурная дискректность. Результатом этого процесса становится новое по накалу состояние. Едва ли не все названные выше оперы Кобецкина как общими закономерностями своей драматургии, так и характером отдельных сцен вызывают подобные ассоциации.

Большое значение в оперно-эстетической концепции композитора придается проблеме синтеза: «Что определяет целостность музыкально-театрального произведения? Ощущение Единого. То есть того (идеального) образа, который внушен сознанию»⁵. Поэтому магическое театральное пространство в операх Кобецкина характеризуется синтезом всех элементов театральной суггестии: режиссуры, музыкально-исполнительских решений, сценграфии. Объединение этих компонентов изначально задано композитором на уровне полного текста, что соответствует общепринятому представ-

* В философии это понятие обозначает идею разделения всеобщего на индивидуальные, на особенное. В его осмыслении по отношению к личности обнаруживаются различные смысловые грани. Например, у К.Юнга оно выступает синонимом определения «самость» (целостность, самоидентичность личности вследствие ее стремления к духовному совершенствованию), а Вяч. Иванов (к мысли которого мы обратимся по ходу дальнейшего изложения), усматривает, вслед за Ф.Шеллингом, основу индивидуации в самоутверждении личности, «замкнувшейся в своих пределах и удалившейся от начала вселенского» (5, с. 93).

³ Об особой эмоциональной энергетической насыщенности произведений Кобецкина свидетельствуют к многочисленным отзывы на его оперные спектакли в периодической печати разных лет.

лению о целостности оперного спектакля. Триумфальная судьба «Пророка», большой успех остальных поставленных опер Кобекина во многом объясняются актуальностью для постановщиков такой идеи целостности спектакля, согласно которой театральное пространство конкретного произведения генетически связано с импульсами, заложенными в партитуре.

Партитуры композитора диктуют разнообразные сценические решения. Нерв трагедийных композиций — контрастная полифония — располагает к полиэкранности, объединяющей антагонистические начала. Примером может послужить «Пир во время чумы», в котором полифонически сплетены шествие смерти (сарабанда, заупокойная молитва *Kyrie eleison*) и неистовый порыв к жизни (темпераментная жига).

В полисценических композициях с характерным эффектом «размыкания 4-й стены», происходит естественный выход театральной энергии в новое измерение — в зал. Подобный прием расширения эмоционального и смыслового пространства произведения также обозначает столкновение непримиримых начал и может быть подчеркнут авторской ремаркой (интермедия «Алика и смерть» в «Игре» с расположением части хора в отдаленной точке зала). В таких случаях у постановщика появляется новый стимул в создании синтетического театрального действия, которое объединяет в одном пространстве участников спектакля и зрителей.

Партитуры Кобекина являются источником для режиссерских решений и в нетрадиционных формах бытования жанра, таких, как телеопера. IV глава «Сапожек» — «Дежурка на автобазе», построенная по принципу сквозного развития, располагает к воплощению с помощью метода вертикального монтажа, чередующего крупные и общие планы. Данная жанровая сцена — драматургический центр оперы. Он складывается из 4-х крупных разделов по принципу смены экспозиционного типа изложения развивающимся. I и III разделы представляют участников конфликта. В I разделе силы контрадействия (механики) обрисованы с помощью диалога, где каждая реплика — меткая характеристическая деталь — подобна выразительному короткому кадру-портрету. Во II разделе вовлечение всех персонажей в оживленную беседу на актуальные темы передано в оригинальных полифонических ансамблях. Стреттное проведение тематического материала в этих фрагментах дает общую панорамную картину, а рондообразное прослаивание полифонического контекста целого сольными фразами постоянно переводит изображение из общих в крупные планы. Аналогичным путем выстраивается драматургическое развитие в III и IV разделах, которые связаны с линией Сергея и негативной реакцией окружающих, высмеивающих его поступок. Связанный с появлением главного героя прием интонационно-тематического наплыва маскирует цезуру на грани разделов и усиливает ощущение единого дыхания в рамках всей сцены.

Способность к отражению синтетической сути оперного действия ярко выражается как в музыкальных характеристиках, так и авторских ремарках. Они, как и приемы музыкальной конкретизации в обрисовке действующих лиц, дают ключ к пластическим решениям мизансцен, обнаруживая таким образом авторскую режиссерскую позицию.

Остановимся теперь более подробно на опере «Н.Ф.В.». Это яркий, на наш взгляд, пример, в котором обнаруживаются характерные особенности драматургии и музыкального языка Кобекина. Опера так же интересна и как первое театральное произведение, в котором демонстрируется некое итоговое качество музыкального стиля, находящее свое продолжение в операх «Молодой Давид» и «Моисей». Свободно воплощающее идею минимализма, это качество открылось традицией и творчестве Кобекина на рубеже 90-х годов, когда в его сочинениях (при сохранении изначально присущей ему самобытной интонации) проявляется новое музыкальное выражение. Авторское определение данного этапа собственного творчества — «этан мелодии» — отражает его стремление возродить первичное значение мелодизма, подчинив последнему сферу воздействия остальных музыкально-выразительных средств. С качественными изменениями минималистских модальных структур (за счет их разнообразных интонационных преобразований) связана полнозвучная экспрессия поздних сочинений Кобекина, а в его последних операх обращают на себя особо пристальное внимание яркие образы «парящих мелодий» («темброво отстраненных» от фоновых линий сопровождения)⁶.

В названии произведения заключены энцикламы главной героини романа Достоевского «Идиот» Настасьи Филипповны Барашковой⁷. Опера открывает множество аспектов диалога современного композитора с русской религиозной философской традицией Вл. Соловьева — Достоевского (называвшего себя «реалистом в высшем смысле»).

Развивавший эти идеи Вяч. Иванов отмечает, что в смысловых глубинах высшего реализма Достоевского заключена «...коренная интуиция сверхчувственных страстей». Она позволяет взглянуть на персонажей романов писателя не только как на «...личности эмпирические, выявленные в действии внешнем или психологически постигнутые в заветных тайниках духовной жизни, но как на личности духовные, созерцаемые в их глубочайших умопостигаемых глубинах, где они соприкасаются с живыми силами миров иных»⁸. Напомним также известную мысль, высказанную самим Достоевским в отношении своих героев «в их сердцах дьявол с Богом борется».

Опера «Н.Ф.В.» — первое обращение композитора к наследию Достоевского — оказалась новой яркой страницей в обширной летописи театральных интерпретаций творчества писателя⁹. А Голешнев, раскрывая ее поистине интернациональный характер, выявляет при этом и двоякую, социально-хронологическую закономерность интереса к Достоевскому: вспыхивает в периоды общественных кризисов и потрясений¹⁰. В настоящее время подтверждаем эту

⁶ Документальная премьера «Н.Ф.В.» состоялась в 1997 году в Цыганской опере Парижа. Авторами сценического оформления выступили В. Гиньяс (Архисурат), А. Бархен (Антиграфин), А. Чисоков (дирижер).

⁷ С именем Достоевского связано также название популярного музыкального театрального произведения — «Идиот» — оперы, поставленной в 1991 году в русском театре оперы и балета в Мюнхене (А.1986) и в Вильгельме (А.1994), а также опера «Идиот» музыкального общества в Мюнхене (А.1994), а также опера «Идиот» музыкального общества в Мюнхене (А.1994).

служит расцвет интереса к творчеству писателя в сфере отечественного драматического театра. Его духовный авангард демонстрирует широкий спектр эстетических версий романов Достоевского в постановках таких выдающихся режиссеров разных поколений, как П.Хомский, С.Женовач, В.Фокин, К.Гипкас (последний, как упоминалось, является автором театрального воплощения оперы Кобекина).

Либретто «Н.Ф.Б.», в традициях сценической адаптации крупномасштабных первоисточников, складывается из взаимоотношения трех главных персонажей, развивающихся в соответствии с ключевыми вехами оригинала. При этом оно содержит в себе предпосылки к литературно-музыкальному синтезу. Содержание оперы целиком прочитывается в заголовках и первых репликах оперных номеров и сцен, композиционно организуемых в последовательность из двадцати глав¹.

Методы работы либреттиста (А.Парина) обнаруживают точки пересечения со спецификой построения либретто самим композитором. Сходство прослеживается в двух аспектах. Во-первых, в особенности структурирования. Существенный момент либретто «Н.Ф.Б.», подчеркивающий внутреннюю суть музыкально-литературного синтеза, — превращение разноразличившихся на едином дыхании арий персонажей в монологи. Второй аспект связан с введением в ткань театрального произведения созвучного его духу «чужого слова». Такими молитвы, вписанные в контекст психологической драмы как явления символического ряда.

С глубинной основой романа Достоевского связано и преломление в театрально-эстетической сфере сочинения Кобекина мотивов пратейтра марionеток Г.Крота. Об этом свидетельствует, в частности, «зашифрованность» названия оперы. Его символичность (загадочность, необходимость пояснения) очевидна, к тому же, подобно многим символам, она многозначна. Во-первых, в названии отражена специфика трактовки романа. В отличие от первоисточника основная идея оперы и ее главная сюжетная линия связаны с образом Настасьи Филипповны, а не с Князем. Это проявляется в сценарном замысле, который реализуется по драматургическому закону восходящей волны в развитии линии женского персонажа. В музыкальном плане интонационная сфера Настасьи Филипповны самая богата. Во-вторых, «Н.Ф.Б.» —

знак художественного «общения», поскольку он ассоциируется с темой «хождения по мукам женской души»². И в-третьих, отрицание (осуждение — по Крота) героини от собственного имени, заключение его в аббревиатуру — символ испускательного жертвоприношения и преодоления индивидуализма в ходе осуществления ритуала³.

Прямые ассоциации с установками Крота вызывает и собственно музыкальная находка композитора, поручающего партию Князя контратенору. Это позволяет остро ощутить суть слов, соответствующих настроению данного «насыщенного прозаичного персонажа»: «не от мира сего»⁴.

Продолжая разговор о глубинных связях сочинения Кобекина с творчеством Достоевского, остановимся также на жанровом облике оперы «Н.Ф.Б.» (оперы малой формы, протяженность звучания в 90 мин., — почти «большой»). Удвоенное до размеров одного действия художественное время оперы «Н.Ф.Б.» напряженно и динамично течет в непрерывных взаимодействиях музыкальных глав. Их восприятие сравнимо с впечатлениями от прочтения романов писателя, от которых всегда трудно оторваться. Выбор камерного состава также созвучен Достоевскому. «Барочно-литургическое» сочетание органа с ансамблем струнных, исполной духовой группы и валторной в партии «Н.Ф.Б.» словно отсылает к обобщениям «готического» полифонического стиля писателя⁵.

Широко используемые естественно преобразованные архитектонические особенности (родообразность, симметрия, репризность — как на уровне целого, так и внутри сцен отдельных глав) трактуется в духе Достоевского, как знаки одного из роковых трансцендентных начал «неподвижной идеи».

Музыка в опере «Н.Ф.Б.», не иллюстрируя многочисленные перекрестные связи, наполняющие композиционную схему либретто, создает на ее основе симфо-

¹ В аналогичном ключе выдержана лексическая постановочная версия. Среди знаков «нереального спектакля» Гипкаса и действие на помосте со свечами и земель, и строгое пространственное ограничение движений персонажей и выразительный режиссерский ход, смысл которого заключается в пластическом раскодировании метафоры: в момент свершения трагедии жертва восходит на помост и записит над собой руку Рогожина с ножом.

² Отсылающий к средневексовым вокальным композициям контртеноровый тембр органично вписывается в контекст лозанжских сочинений автора, где он призван подчеркнуть «бестелесность» мелодии, ее несовместо и неэвентуальность от лилий фонового звучания. «Н.Ф.Б.» к «Хазинбургские элегии» на слова А.Фета (тетрадь вторая), созданные практически одновременно, — первые произведения, куда видится этот тембр. Впоследствии он вносится в вокально-инструментальную палитру цикла «Песнь Песней» (1995). Для осуществления этого творческого замысла композитор находит своего исполнителя. Им стал О.Рябен.

³ В статье «Готические окна у Достоевского» Д.Лихачев пишет о значении готических мотивов в произведениях писателя. Пристрастие Достоевского к образцам готической архитектуры характеризует сущностную черту его творчества — наличие символической вертикали. Эта внутренне напряженная готическая вертикаль отражает поляризованность трансцендентных начал в сюжетной подоснове зрелых и поздних романов, следствием которой являются непрерывные контрасты, острые коллизии, антиномичность персонажей, накал страстей. Лихачев Д. Избранные труды. В 3-х т. Т. 3. Л. 1987.

⁴ Глава I: «Двое над мертвым телом» — Монолог Рогожина («Как первый раз увидел»). Глава II: Монолог Н.Ф.Б. («Обидит, опозорит») — Сцена Н.Ф.Б. и Рогожина — Реплика Н.Ф.Б. к Князю («Князь, вы сказали...»). Глава III: Монолог Мышкина («Давеча шел я по городу») — «Припадок». Глава IV: Диалог Рогожина и Князя — Молитва Н.Ф.Б. Глава V: День рождения — Сцена с деньгами — Гулянка (без слов). Глава VI: Монолог Мышкина («Мне злико») — «Рогожин: таковой хмель (без слов)» — Молитва Н.Ф.Б. Глава VII: «Рогожин показывает Князю свой дом (без слов)» — «Диалог, сцена с ножом и братаном» — «Предчувствие припадка. Преследование. Рогожин пытается убить Князя» — «Припадок». Глава VIII: Монолог Н.Ф.Б. («Этот меня-то бестелый называет?»). Глава IX: Диалог Мышкина и Рогожина («Она сумасшедшая, помешанная»). Глава X: Молитва и монолог Н.Ф.Б. — Сцена Н.Ф.Б. и Князя («Ты счастлива?»). — «Плody прочь, Рогожин». Глава XI: «Притолокание к свадьбе» — Две молитвы (Рогожин и Мышкин) — «Н.Ф.Б. убеждает с Рогожиным». Глава XII: «Двое над мертвым телом».

ническую концепцию, адекватную уровню философского обобщения в романе Достоевского. Эта концепция, свободно вбирающая в свое русло смысловые пласты либретто, органично вписывается в сферу характерного полифонического либреттурного метода писателя. Художественный мир оперы «Н.Ф.Б.» разворачивается в синтезе драматургически развитого оркестрового плана с гибкой системой лейтмотивов, характеризующих каждый персонаж, и их трансформаций.

В качестве «действенных лейтмотивных характеристик» (А.Гозенпуд) выступают также символические предметы, имеющие свою сопутствующую линию, усиливающую матричную драматургическое развитие. К ним относятся: деньги (импульс, провоцирующий сюжетно-драматургическое движение), серьги и цветы (как атрибутика жертвенно-ритуальных украшений), а также цепь не требующих комментариев описаний: нож и крест, нож и кровь, нож и глаза.

В основе открывающей оперу инструментальной сцены «Двое над мертвым телом» (Рогожин и Князь над мертвым телом Настасьи Филипповны) лежат два мелодических образа — две контрастные интонаемы, из которых вырастает симфоническая ткань целого. Экспозиция этих образов складывается из трех фаз. Первая представляет собой цикл из минивариаций на малосекундную двукратную «инфернальную» лексику. Эта лейтмотивная секунда (одна из порождающих интонационных моделей произведения) не только открывает сцену, но затем появляется во второй главе, в монологе Н.Ф.Б. (на словах «хоть под нож»), становясь, наконец, оркестровым лейтмотивом героини. Вторая фаза экспонирует обновляющее контрастную середину с вариантно развиваемой новой «кантиленной» (терцово-секстовой) интонацией (второй образ). Третья фаза — контрапунктическое соедоение ранее прозвучавшего материала, поданного в интонационно преобразованном виде.

В свою очередь, первый минивариационный цикл тоже трехчестен, чем повторяет структуру всей оперы. Принципиально, что ритмический облик исходного лейттематического зерна (интонация примы) вызывает ассоциации с траурным маршем *f-moll'* сонасы Шопена. Рост интонации в двухзвучковом мелодическом ладу воплощает архаическую идею «утопленного звука»: от четвертистового дтонации малой секунды к ее интерферентному полимелодическому расслоению в *divisi* струнных:



Терцово-секстовая интонаема — чарующе мягкая, завораживающе-таинственная словно напоминает об иной плоскости «неподвижной идеи» своим мажорным колоритом, возвратно-кругообразным движением, структурой типа периода повторного строения. В ее нижнем сегменте порастает сквозной мотив с увеличенной секундой (*f-gis*):



В третьей фазе эта интонаема становится «фигурационным контрапунктом» (В.Холопова) к главной «инфернальной» интонации первой фазы.

От образов интродукции протягиваются нити ко всем оркестровым эпизодам оперы. В качестве примера сошлемся на интонационную арку между первой и заключительной главами. Средства музыкального ряда, рисующие повтор сценической ситуации на новом драматургическом уровне, отсылают к выразительной мысли Гозенпуда: «Но подлинной кульминацией являлся финал романа, в котором главным действующим лицом является мертвая Настасья Филипповна. В мировой литературе (и конечно не только в литературе) трудно назвать сцену, в которой безысходный трагизм выражался бы так глубоко и притом без пафоса, без громких слов, почти шепотом»¹⁰.

В призрачную полифоническую ткань финала стягиваются важнейшие тематические линии. Первый раздел — диалог Мышкина и Рогожина начинается на фоне терцово-секстовой интонации. Иная, по сравнению с интродукцией, ладовысотная аура интонации («F» в I главе, «B» — в XII) вызывает ассоциации с первым монологом Н.Ф.Б. В контрапункте с пульсирующей терцово-секстовой интонацией у фাগота звучит застывший на одном звуке лейтмотив героини. В заоблачной выси ему вторит эхо струнных. Ее лейтмотив и отголоски интонаций из партии флейты, ранее сопутствовавшей «Реплик Н.Ф.Б. к Князю» (III глава), сопровождают речь персонажа и заполняют паузы. При этом композитор тонко применяет прием образной оркестровой конкретизации: в момент упоминаний о ноже и ударе в сердце трепетно-прозрачная фоновая линия уступает место рельефным остинатным мотивам. В них заключена невыразимая в полной мере словами гамма чувств: суеверного страха, тоски, горечи, страдания и жалости. Возможно, Князь представляется тень Настасьи Филипповны, содрогаящаяся ужасному преступлению.

Контрапункт с интонациями Рогожина составляет интонация примы, трактованная как символ. Обозначим опорные точки ее рассредоточенной миграции: оркестровые комментарии к фразе Рогожина «Отец мой, старик тем временем помер» (I глава), к Молитве Н.Ф.Б. (IV глава), «предисловие» к ариозо Князя (V глава), вступление и фой к Монологу Князя (VI глава). В указанных фрагментах обозначается процесс ритмического формирования завершающей оперу одноголосной темы.

В лучших традициях жанровой поэтики в вокально-симфоническую ткань влетает лейтмотив Н.Ф.Б. — печальная секундовая интонация фাগота в теплом грудном человеческом регистре. Драматургические функции лейтмотива чрезвычайно важны и многоплановы. Он возникает и в ситуациях сюжетной конкретизации (в I главе — в монологе Рогожина после фразы со словами: «Как первый раз увидел — будто прожгло» и в преддверии монолога Н.Ф.Б., открывающего II главу), и вне нарративного контекста (в разнообразных модификациях, символизируя подоснательное присутствие героини в мыслях Мышкина и

Рогожина), и в типично полнэкранном аспекте (в IV главе путем напылка к диалогу Мышкина и Рогожила присоединяется молитва Н.Ф.Б.):



Очень выразителен другой интонационный образ сквозного значения, связанный с Рогожиным. Он объединяет две стиливые константы музыкального словаря композитора: увеличенную янт уменьшенную октаву (с внутриладовым переченьем) и однонаправленный ход из двух интервалов (терции-сексты, терции-септимы, терции-квинты). Различные варианты этих лексем неоднократно использовались автором в различных его произведениях:



Кругообразные очертания темы «роковой страсти» Рогожина словно несут на себе отпечаток фатальной замкнутости «неповидающей идеи». Трижды возникшая в первоначальном облике (в монологе I главы после фразы «Всю ночь не спал!», в завершении «Сцены Н.Ф.Б. и Рогожина» из II главы и на грани между «Сценой с деньгами» и «Гуляющей» в V главе), тема валторны также служит источником интонационной трансформации. Одно из таких перевоплощений происходит по ходу последующего развертывания монолога: в результате интервальной инверсии и тембровой метаморфозы (виолончель) из «рокового» рождается лирический образ «неземной красоты» («красде небес!» — так описывает Рогожин внешность Настасьи Филипповны).

Эстетически осмысливаемая интонационно-драматургическая сфера произведения отчасти связана с отмеченной выше «теорией лабаса» С.Эйзенштейна. В ряде глав оперы (III, VII, X, XI), благодаря симфоническому сопряжению заключительных кульминационных оркестровых разделов, возникает своеобразная лабасовая парадигма. Она связана с тематическим материалом «Припадков» Князя («состояний высшего озарения» — Достоевский). Музыкальное воплощение подобного состояния характеризуют: дважды увеличенный лад, а также выразительное сочетание пространственно удаленных фоновых линий органа (высокий регистр и педаль) и прочерчиваемого в интонационном центре общезвучовой ткани «трубного гласа» валторны (см. пример ниже).

В X и XI главах тематизм «Припадков» соотносится с сюжетной линией Н.Ф.Б. В первом случае, это происходит опосредованно: при сохранении исходной фактуры наблюдается темброво-интонационная трансформация первоначального образа. Соло валторны в



оркестровом резюме X главы звучит на фоне полимелодического обрамления струнных, все партии которых основаны на вариационно-остинатном проведений ряда лейтмотивов. Один из них возникает в «Сцене с деньгами», произошедшей из дня рождения Настасьи Филипповны (V глава). В заключительном разделе этой сцены, где после предложения Князя «Настасья Филипповна будто помещалась», основу ее вокальной партии составляют образные напыленные топус речевой мелодии упрямые, окристаллизовавшиеся в предшествующих главах восходящие ноты. Их выразительная суть заключена в лексеме с виолончольным ходом к малой терции $b-d$, выполняющей на протяжении раздела функцию полуса:



Другая сквозная интонация, присутствующая в оркестровом резюме X главы, — октава с обиходным переченьем. Это еще один из лейтмотивов оперы, пронизывающий музыкальную ткань произведения.

В финале XI главы («Н.Ф.Б. убеждает с Рогожиным») завершается сценная жизнь женского персонажа. В первоначальный вариант материала интонаций, сопутствующих «Припадкам» Князя, включены лейттебровые штрихи, связанные с образом Настасьи Филипповны (к теме валторны присоединяются фагот и виолончель — оркестровые лейтмотивы героини). В последнем слове главы (лакоиничной коде) один рельефный пластический штрихом события вновь возвращаются к урсуло психологической драмы: подобно падению звезды, пронзительная нисходящая мелодия одинокой скрипки передает постепенное угасание человеческой жизни.

Таким образом, музыкально-драматургическая целостность «Н.Ф.Б.», обеспечиваемая действием в ее сфере принципов интонационного порождения, характеризуется сбалансированным сочетанием динамики сквозного развертывания с техникой тонкой детализации и, тем самым, вызывает ассоциации с «Вощеком» А.Берга. Вместе с тем, в концепции оперы обнаруживается преемственность с отечественным музыкальным театром, в частности, с «Огненным ангелом» Прокофьева. Опера «Н.Ф.Б.» покорила своей интонационной свежестью и красотой во многом благодаря оригинальному преломлению черт модальности, восходящих к изощренной технике средневекового мотета. При наличии присущих музыке XX века экспрес-

сивно-лексических свойств в ней не теряется лучшее качество — мелодизм. Такова, в частности, и вокальная сфера «Н.Ф.Б.», где органичность слияния речевого и музыкального начал ощущается и в выразительности кантилены и в пластичности мелодекламации. И в этом видится неразрывная связь оперного

творчества Кобекина с лучшими традициями отечественной культуры. Эта связь отмечена свойством, присущим подлинным мастерам: как бы заново — в сугубо современном облике — в музыкальном театре композитора ярко, масштабно возрождаются вечные духовные истины.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кобекин В. Кое-что об опере // Советская музыка. 1987. № 7.

² Нестьева М. Советская опера 70-80-х годов (на примере некоторых образцов многоактной оперы) // Музыкальный театр: события, проблемы. М., 1990.

³ Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. М., 1994. С. 97.

⁴ Кобекин В. Кое-что об опере // Цит. ст. С. 28.

⁵ Там же. С. 31.

⁶ Кобекин В. Мелодизм — развитие — суггестия. Беседы с композитором // Музыкальная академия. 1993. № 1.

⁷ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 306—307.

⁸ Гозенпуд А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. М., 1981.

⁹ Асафьевская характеристика Настасьи Филипповны. Асафьев Б. Избранные труды. В 5 т. М., 1952—1957. Т. 4. М., 1955. С. 129.

¹⁰ Гозенпуд А. Цит. изд. С. 126.