

ется: на словах «царь державный» композитор меняет динамику на *subito forte* и перемещает в верхний регистр партии и женских, и мужских голосов (три такта до ц. 17).

Хором второго типа оказывается второй номер «Две сестры (боярыня Морозова и княгиня Урусова)». Это молитва к Богородице, которую возносят сестры. Хор женских голосов, поющих с закрытым ртом, окружает голоса солисток словно бы светящимся нимбом.

В дальнейшем хоры двух типов чередуются, определяя выразительный драматургический рельеф всего произведения. Так, третий номер «Угрозы» ярко контрастен предыдущему: если музыка «Двух сестер» была словно бы пронизана светом, то здесь, наоборот, палитра красок резко темнеет (в начале номера в партии хора выделены басы). Диалог царя и княгини Морозовой проходит под «аккомпанемент» аккордов хора, исполняемых *staccato* в динамике *pp*, которые вместе с остинато ударных вызывают ассоциации с истязаниями, побоями. Постепенно аккордовая фактура разрастается, поднимаясь во все более высокий регистр, где крайне напряженно звучат голоса хора, как бы дублируя на *fff* царский приказ: «Феодосия, царская кравчая, и сестра ей княгиня Урусова, оставьте распрю, креститесь тремя персты!».

В пятом номере «Убийство сына Морозовой», продолжающем линию хоров-*turbae*, Щедрин использует один из своих излюбленных приемов хорового письма: очень легкая, «бестелесная» скороговорка в хоровых партиях звучит с почти инструментальной подвижностью. Благодаря этому удается на протяжении долгого времени удерживать слушателя в постоянном напряжении. Подчеркнуто нейтральный тон повествования о страшном событии — убийстве ребенка, — воздействует сильнее, чем более традиционные средства (способность композитора «спокойно», со сторонней

объективностью говорить о самых страшных вещах была неоднократно отмечена критиками).

В каждом из рассмотренных примеров необычные вокально-хоровые приемы используются композитором для точной передачи смысла текста. Р. Щедрин разрабатывал семантику избранного им круга хоровых средств на всем протяжении своего творческого пути, о чем свидетельствуют смысловые и музыкально-художественные параллели, проведенные в данной статье между тремя его крупнейшими произведениями с участием хора. Они были написаны в разное время, но каждое из них содержит сакральную квинтэссенцию; каждое, так или иначе, является размышлением композитора над вечными вопросами: веры, жизни и смерти, греха и искупления.

Список литературы

1. Дараган Д. Обращение к истине // Советская музыка. — 1989. — № 5.
2. Комарницкая О. «Очарованный странник»: на пересечении традиций // Музыкальная академия. — 2007. — № 4.
3. Паисов Ю. Хор в творчестве Родиона Щедрина. — М., 1992.
4. Академия хорового искусства: от училища к вузу / сб. статей и материалов; отв. ред. Ю. Паисов. — М., 2006.
5. Паисов Ю. Долгожданное возвращение «Странника» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / сб. статей; ред. сост. Е. Власова. — М., 2007.
6. Романцева О. Боярыня без музыки. — Новые известия. — 2006. — 1 нояб.
7. Булошников (Тихонова) М. Опера «Боярыня Морозова» Р. Щедрина: к проблеме жанрового архетипа // Музыка и время. — 2011. — № 3.
8. Денисов Н. «Боярыня Морозова»: новая хоровая опера или думы о судьбе России? // Музыкальная академия. — 2007. — № 4.

УДК 008; 78 (4/9)
ББК 71.4; 85.31

Е.В. САНИЧЕВА

ОПЕРА КЛААСА ДЕ ВРИСА «КОРОЛЬ ВЕРХОМ» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Рассматривается опера современного нидерландского композитора Клааса де Вриса «Король Верхом» на его собственное либретто по роману Вирджинии Вулф «Волны». Исследуются особенности оперного либретто, опирающегося на литературу «потока сознания», и его реализацию в музыке. Драматургия произведения прослежена в широком культурном контексте, включающем воздействие импрессионизма, экспрессионизма и неоклассицизма, обогащенных новейшими композиторскими техниками. Анализируется также постановка оперы Кристофом Марталером, осуществленная в Брюсселе (Бельгия, 1996).

Ключевые слова: нидерландский композитор Клаас де Врис, литература «потока сознания», импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, Роттердамская композиторская школа.

Композитор Клаас де Врис (Klaas de Vries, род. 1944), один из основателей Роттердамской композиторской школы. Среди его учителей — Отто Кеттинг (O. Ketting, Нидерланды), учившийся у К.-А. Хартмана, и ученик О. Мессиаана и В. Фортнера Милко Келемен (M. Kelemen, хорватский композитор, проживающий в Германии). Произведения де Вриса регулярно исполняются не только в Нидерландах, но и за их пределами, в том числе такими коллективами, как Аско/Шёнберг Ансамбль (Asko/Schoenberg Ensemble) под управлением дирижера Райнберта де Лей (Reinbert de Leeuw), Ройал Концертгебау оркестр (Royal Concertgebouw Orchestra), Резиденс оркестр (The Residence Orchestra), Голландский симфонический оркестр (Holland Symphony Orchestra) и Роттердамский филармонический оркестр (Rotterdam Philharmonic Orchestra).

Начиная с 1975 года Клаас де Врис — преподаватель Роттердамской консерватории; с лекциями и мастер-классами он посещал университеты и консерватории Гааги, Амстердама, Брюсселя, Парижа, Москвы, Сан-Франциско и Бостона (Консерватория Новой Англии и Гарвард). Клаас де Врис — дважды лауреат награды Matthijs Vermeulen Prize¹: за сочинение *Discantus* (в 1982 году) и за произведение «Король Верхом» («A King, Riding»), которое композитор определил как «сценическую ораторию» в 1998-м; (годы написания оратории — 1993—1995). Премьера была осуществлена 21 мая 1996 года в рамках Голландского фестиваля прославленным оперным коллективом «La Monnaie» (Брюссель, Бельгия), под руководством режиссера К. Марталера, творчество которого уже не одно десятилетие привлекает к себе внимание знатоков и любителей театра.

Оратория от оперы отличается отсутствием сценического действия². Следовательно, жанр «сценической оратории» содержит в себе две потенциальные возможности реализации — как оперы (с декорациями, костюмами, сценическим движением) и как концертного произведения, где перечисленные постановочные элементы отсутствуют. Поскольку для премьеры был избран именно первый вариант, в рамках данной статьи «Король Верхом» рассматривается с точки зрения оперного жанра³. По всей вероятности, особый жанровый подзаголовок говорит о том, что в произведении роль внешнего сценического движения не столь важна — возможна сценическая статичность при возрастающей роли рефлексии, лирико-философских обобщений, когда на первый план выступает синтез слова и музыки.

¹ Matthijs Vermeulen Prize (Matthijs Vermeulen Award — eng.) — престижная композиторская награда в Нидерландах, названная в честь голландского композитора Маттаиса Вермёйлена (1886—1967).

² Как известно, история оратории начинается со «священной оперы» Э. де Кавальери «Представление о душе и теле» (1600). В дальнейшем пути оперы и оратории разошлись, чтобы дать в XIX, и особенно в XX столетии разнообразные обновленные формы синтеза двух родственных жанров. Возникают жанры «драматической легенды» («Осуждение Фауста» Г. Берлиоза, 1846), оперы-оратории («Царь Эдип» Стравинского, 1927), сценической оратории («Жанна д'Арк на костре» Онеггера, 1936), сценической кантаты («Кармина Бурана» Орфа, 1936) и др.

³ В каталоге Donemus жанр «Короля Верхом» обозначен как опера [1]. «Король Верхом», по сути, вторая опера композитора, законченная спустя двенадцать лет после его первой оперы «Эрендира» (1984).

Опера «Король Верхом» — одно из самых известных и значительных произведений композитора. Либретто (на английском языке) создал сам Клаас де Врис по мотивам романа «Волны» (1931) выдающейся писательницы XX века Вирджинии Вулф⁴. Почему так часто сегодня пишутся оперы на английском языке? В данном случае — это язык литературного первоисточника. Но также есть и другая причина: исполнение оперы на английском языке дает возможность понять ее в большинстве стран цивилизованного мира. Помимо текстов Вулф, либретто включает стихи португальского поэта Фернандо Пессоа на языке оригинала. Думается, для композитора была важна именно «аутентичность» оригинальных текстов, «музыкальность» которых неминуемо утрачивается в переводах.

Произведения В. Вулф, наряду с романами М. Пруста и Дж. Джойса, сегодня стали классическими примерами литературы «потока сознания» (заимствованный из психологии термин «поток сознания» был использован Вулф в ее литературно-критических статьях для определения техники модернистского романа) [2]. Романы В. Вулф необычайно сложны по структуре и в значительной степени автобиографичны. Фантазийность этого автобиографизма подтверждает высказывание из дневника писательницы: «Я иллюзионирую, и до какой-то степени умышленно, не доверяя реальности — она обесценена. Пойдем дальше. В состоянии ли я воссоздать истинную реальность? Или я пишу эссе о самой себе?» [3, с. 92].

В. Вулф интересует, прежде всего, субъективный мир человека, его подсознание, воспоминания, ассоциации. Исследователь творчества В. Вулф дает следующую характеристику ее авторского стиля: «Вулф не перестает экспериментировать с новыми формами, “свежими” техниками, постоянно пробуя приблизиться к цельному выражению жизни, взятой как процесс. Она всеми путями стремится к художественной истине, отражающейся в равной степени не только в том, что произнесено, но и в том, каким именно образом это произнесено. Общепринятая форма коммерчески написанных романов не отвечает ее внутренним требованиям художественной правды: слишком большое количество стереотипов, имеющих дело лишь с отдельными аспектами человеческой жизни (роль которых порядком преувеличена), наскоро и небрежно скрепленных цепью совпадений, катастроф, грубых “склеек”. Каким же образом, — размышляла Вирджиния Вулф, — возможно отыскать форму, что следовала бы за объектами описания в самую глубь жизни, за ее поверхность, как свободное выражение мысли, чувства, интроспекции?» [4, р. 1398].

Романы Вулф рефлексивны, а герои в них являются своеобразными «зеркалами», в которых отражается личность писательницы. В опере, как и в романе, шесть действующих лиц — трое мужчин (Луис, Невилл и Бернард) и три женщины (Рода, Джинни и Сьюзан). Они вспоминают детство, юность, расставание со своим другом Персива-

⁴ По роману «Волны» в 1982 году (к столетию В. Вулф) голландским режиссером Аннетте Апон был снят фильм, музыку к которому написал известный голландский композитор Луи Андриссен.

лем, которого они идеализируют, и затем переживают его смерть. У шести персонажей есть общая черта: они все влюблены в Персиваля, седьмого персонажа, который и является, по сути, главным героем романа. Обожжаемый всеми Персиваль покидает Англию, в честь чего приглашает друзей на прощальный обед, на который сам не приходит (ситуация, очень близкая той, которую смоделирует Беккет в знаменитой пьесе «В ожидании Годо», 1948). Затем из текста либретто следует: Персиваль погиб в результате несчастного случая, и каждый из оставшихся шести героев по-своему реагирует на эту утрату:

Невилл, Луис, Бернард: Его лошадь споткнулась; он был сброшен. Он был затоплен грохотом барабанов в его ушах. Потом — порыв ветра, разбившийся мир; его дыхание было тяжелым. Он умер в то мгновение, когда упал.

Рода: Это — факт. Мы все приговорены, все из нас.

Джинни: Но вы не сломаете меня. В этот момент мы все вместе.

Рода: Явись, боль, вскорми меня. Я рыдаю, я всхлипываю.

Невилл: «Ах, ах», плакала она. Она наполнила нас плачем. Но и только. И что есть плач?

Рода: Ах, спаси меня!

Невилл: Они пришли со своими скрипками; стой; считай; кивни; вниз направлены их смычки.

Рода: Не будет больше странничества; это конец. Я иду. Я освобождаю нерастратенные, неиспользованные желания. Я бросаю мои фиалки, мой дар Персивалю⁵.

Во главу угла поставлен вопрос о подлинности самой сущности личности. Шесть монологов шести персонажей романа легли в основу композиции оперы, и иллюзорное бытие лишь упоминаемого героя — Персиваля, отраженного во внутреннем мире каждого, — равно как и самих шести персонажей, становится движущей силой оперы. Является ли Персиваль в романе реально существующим или вымышленным персонажем — вымышленным другими героями романа, по мнению Клааса, остается загадкой. В конечном итоге Персиваль воплощает несбывшиеся юношеские идеалы героев, их «золотые годы». Де Врис формулирует это так: «Говоря логически, в романе так и не дается ответа на вопрос, существует ли Персиваль в действительности, либо он является только родом коллективной фантазии, идеальным другом для каждого, которого дети часто выдумывают в разгар игры. Персиваль неизменно сохраняет ореол мечты, юности, детства, идиллии. Несомненно, для Вулф Персиваль воплощает в себе черты ее умершего брата, он ее личный “идол”. Мне нравится то, что в романе идет речь о мелких происшествиях, незначительных событиях и эмоциях, вызванных ими. Далее ход романа становится более автобиографическим, личностным, но, несмотря на это, в нем отсутствуют драматические, шокирующие события или героические свершения. Гибель Персиваля, являющаяся

невосполнимой потерей для всех шести персонажей романа, становится кульминацией, переломным моментом произведения» (цит. по: [5, р. 11]).

В действительности же «реальность» существования Персиваля у Вулф не вызывает сомнений. Иллюзорная же, «пограничная» роль героя — особенность индивидуальной трактовки романа композитором, придающая опере необычайную глубину и эффект «отзеркаливания» персонажей. Обусловленное значительно сокращенным, по сравнению с романом, количеством текста, поэтически-недосказанное либретто оставляет не меньше простора работе воображения, чем, к примеру, абстрактная живопись.

Решение сочинить оперу пришло в то время, когда Клаас де Врис писал ряд инструментальных пьес по заказу отдельных исполнителей. Неожиданно эти различные замыслы объединились. Вот как сам композитор описывает начало своей работы: «Вначале роман не имел вовсе никакого отношения к сольным пьесам, но позже оба произведения (собственно опера и серия сольных пьес. — Е.С.) просто-напросто “вложились” друг в друга; в конечном счете, сама Вулф называла “Волны” “серией драматических высказываний”. Внезапно я увидел структуру книги, как на ладони; с одной стороны — интродукции с их циклической формой “широкого дыхания”, с другой — несколько отдельных персонажей, один среди которых поочередно выступает на передний план, становясь солистом, в то время как остальные остаются фоновой группой. Структура романа сама по себе уже являлась музыкальным произведением» (цит. по: [5, р. 4]).

Шесть персонажей представлены в опере шестью певческими голосами, а также шестью солирующими инструментами. Можно провести аналогию с творчеством К. Штокхаузена, у которого в грандиозном оперном цикле «Свет» три персонажа представлены одновременно вокалистом, инструменталистом и танцором. Этот принцип, принятый Клаасом де Врисом, согласуется с мыслями Вулф, которые она изложила в своем дневнике: «Сейчас я уверена, что у всех людей множественная структура сознания <...> Эту множественную структуру трудно передать, но я все время к этому возвращаюсь» [3, с. 109].

То, на что был направлен творческий поиск В. Вулф, интересовало и многих крупнейших философов XX века. В философии Эдмунда Гуссерля тема конституирования сознанием «других я» рассматривается в качестве специфического предмета в составе трансцендентального поля опыта. «Другие я», согласно Гуссерлю, являются фактами феноменологической сферы, аналогично другим предметам. Однако сам механизм конституирования данных фактов обладает следующей спецификой: «другие я» воспринимаются таким же образом, как воспринимаются «вещи», или даже в их качестве, иными словами, они воспринимаются в качестве *объектов мира*. При этом они же мыслятся сознанием как субъекты, непосредственно воспринимающие тот же самый мир, что и «сознание я», а также как имеющие способность воспринимать «мое я» в качестве *другого* для них самих. «Мир другого», или «других», оказывается, таким образом, своего рода «объ-

⁵ Либретто опубликовано в приложении к лицензионным CD (перевод автора статьи. — Е.С.). Перевод сверен по клавиру и партитуре оперы.

ектом интенции», воспринимающимся в качестве особого замкнутого «мира». Следовательно, отсутствующие в мире данного сознания предметы представляются ему как «несвойственные», не имея характеристики «свойственности», «принадлежности» (*Jemeinigkeit*). В этой цепи преобразований соответственным образом меняется и облик самого воспринимающего «я», лишь в этой непосредственной связи и предстающего как «мое», иными словами, не являющегося отдельным, чужим.

В феноменологии Гуссерля необычайно важным оказывается процесс, осуществляемый сознанием воспринимающего «я» в направлении принятия чужого «я» как в действительности существующего, подлинного. Данный процесс вначале происходит по аналогии с процессом восприятия «вещественных» данностей, объективно взятой реальности мира.

Но это лишь одна составляющая процесса. Далее совершается трансцензус — переход за пределы горизонта непосредственно ощущаемой «вещной» реальности. Затем в целостную ткань восприятия вплетаются различия, проводимые между восприятием Другого как предмета и восприятием другого как другого «я». Таким образом, два полюса возможностей, реальное и «вымышленное», дополняют друг друга в текстуре восприятия и, дополняя друг друга, подводят воспринимающее «я» к признанию в другом другого «я», остающегося до конца другим, никак не сливающегося с воспринимающим «я». В результате трансцендентальной интересубъективности коррелятивный воспринимающему сознанию ряд предметного мира становится общим полем восприятия.

Согласно философии экзистенциализма, бытие, не являющееся ни реальностью эмпирического порядка, данной во внешнем восприятии, ни рационально организованной конструкцией, может быть постигнуто исключительно интуитивным образом, как некая целостность, в которой нет разделения на субъект и объект. Для структурирования данной субстанции, или «экзистенции», представители направления «экзистенциализм» (например, М. Хайдеггер), часто используют феноменологию Гуссерля, видя в качестве основной составляющей сознания его направленность, в качестве действия — интенцию.

Значение интуитивного начала в композиторском творчестве трудно переоценить. В этой связи становится ясным, что же привлекло Клааса де Вриса в творчестве Вирджинии Вулф, использующем повествование в виде особого внутреннего монолога, — «потока сознания». Для этой манеры повествования характерно детальное описание момента, внутренних психологических «отпечатков» и впечатлений в том порядке, в каком они возникают непосредственно в сознании. Хронотопу такой формы в высшей степени свойственна неопределенность, относительность, так как события — предметы монолога, возникающие в сознании героя, невозможно отнести к какому-либо конкретному времени и пространству. В центре субъективного внимания повествователя — всецело содержание сенсорного впечатления, фрагментарное и иррациональное, максимально отодвинутое от точки фокуса внимания,

«ненаправленное». Повествование в этом случае представляет собой своеобразное «путешествие» в глубины человеческого сознания, в ходе которого, ассоциативно и разрозненно, у героя возникают воспоминания о событиях, время и место которых становятся «игрушками памяти».

Структуру анализируемой книги Вулф часто сравнивают со структурой музыкальной пьесы. Через появление интермедий, не связанных напрямую с основным текстом, организуется большая циклическая форма, и взаимодействие шести персонажей образует своего рода игру в разнообразные темы и контрапункты. Писательница Маргерит Юрсенар (*M. Yourcenar*), автор перевода романа на французский язык, говорит в предисловии: «В этой книге шесть героев, подобных музыкальным инструментам. Я была заинтригована идеей создания романа, написанного по законам музыкальной пьесы, и перенесу эту схему в мои собственные произведения»⁶.

Бернард: Я вижу кольцо!

Все: Бернард говорит.

Сьюзан: Я вижу кусок бледно-жёлтого!

Все: Сьюзан говорит.

Рода: Я слышу звук!

Все: Рода говорит.

Невилл: Я вижу шар!

Все: Невилл говорит.

Джинни: Я вижу малиновую кисточку!

Все: Джинни говорит.

Луис: Я слышу, как что-то топает!

Все: Луис говорит.

Сьюзан: Я видела, как она поцеловала его.

Луис: Она поцеловала меня. Всё смешалось!

Джинни: Я поцеловала тебя. Я танцую. Я — струюсь.

Сьюзан: Я видела, как они целовались.

Бернард: Я видел, как ты уходила. Я слышал, как ты плакала. Я следовал за тобой.

Сьюзан: Я люблю и я ненавижу. Я — ребенок.

Бернард: Мы фразами смешиваемся друг в друга. Мы превращаемся в туман.

Сьюзан: Я связана одинокими словами, но ты, ты поднимаешься выше, ты ускользнешь.

«Работая над либретто, — говорит Клаас де Врис, — я свел к минимуму роль романа как источника фактических сведений, оставив только контур, абрис, синопсис с присущей ему выразительной силой и своеобразием. Название “Король Верхом” (“*A King, Riding*”) я взял из фразы романа “Король, скачущий Верхом по смутным водам” (“*A King, riding on random water*”)»⁷.

Бернард: В этом — будущее. Последняя и самая яркая капля. Дадим ей упасть в этот грандиозный и прекрасный момент. Что дальше? Что снаружи? Мы сумели доказать, сидя и разговаривая за едой, что мы способны пополнить сокровищницу проходящего момента. Мы — не

⁶ Цит. по: [5, p. 11].

⁷ Цит. по: [6, p. 5].

рабы, приговоренные вечно отбывать наказание. Мы не овцы, покорно следующие за хозяином. Я знаю, что он король. Я знаю, что я король. Король, верхом скачущий по смутным водам.

Джинни: Мы знаем, что он король.

Сьюзан: Я знаю, что он король.

Рода: Мы знаем, что ты король. Ветер; остроконечные облака передвигаются по темному небу, как гладко отполированные кости кита.

Все прямые характеристики, например, там, где персонажи говорят о Лондоне 1920-х годов, не вошли в текст либретто. Также Клаас де Врис добавил часть текста из более ранних версий романа, не включенных в окончательный вариант: «Мне понравились несколько фраз из ранней версии, и я счел целесообразным их использование в либретто оперы. Таким образом, после всей проделанной работы, у меня получилось количество текста, при котором я мог бы написать оперу на четыре, пять часов. Все же, приступив к написанию музыки, я уменьшил окончательный объем до двух часов с четвертью» [6, р. 5].

В своем дневнике Вулф характеризует процесс написания «Волн» как «имеющий больше отношения к ритму, чем к четкому сюжету» [5, р. 11]. Писательница явно в большей степени отдает предпочтение ритмической организации прозы, чем последовательному рассказу. И в соответствии с подобной расстановкой сил — надо сказать, отличающейся от установившейся традиционно-нарративной — постоянно чувствует себя обязанной «кинуть читателю спасательный круг». Кейт Флинт (K. Flint) в предисловии, написанном к английскому изданию, замечает, что для Вулф поэзия означает союз ритма и звука [5, р. 11].

Размышляя над формой романа, писательница часто слушала поздние сонаты и квартеты Бетховена. Возможно, именно поэтому текст романа буквально напоен музыкальностью и полифоническими приемами, такими, как передача темы от одного «инструмента» к другому (имитационный и подголосочный склады полифонической музыкальной ткани)⁸. Продолжая тему звуков и рифм, нельзя не отметить, что Вулф обильно использует аллитерации и ассонансы (звукосмысловые комбинации) скорее в эмоционально-красочном, нежели в смысловом аспекте. Также Вулф стремится запечатлеть в текстах разнообразные краски окружающего мира, их блики, отсветы, игру света и тени.

Бернард: Не могу выдержать бремени одиночества. Когда я не вижу слов, закручивающихся, как кольца дыма вокруг меня, я окружен темнотой — я ничто. Я начинаю существовать, только когда кто-нибудь скажет что-нибудь,

бросающее на меня свет. И потом как чудесно закручивается дым моих фраз, поднимаясь и падая поверх красного лобстеров и желтого фруктов, вплетая их в гирлянду Прекрасного. Мне интереснее пролетающий момент, чем любой из вас. Вот только я буду забыт; когда стихнет мой голос, вы не вспомните обо мне, уцелевшем в эхе голоса. Неподвижно вглядываясь в приближающуюся и ускользающую нить.

Клаас де Врис замечает: «По моему мнению, “Король Верхом” получился более прозрачным, прямолинейным, чем книга. Стоило мне начать думать об этой вещи как о музыкальном произведении, форма сложилась сама собой. Также и подразумеваемые связи между персонажами, тот факт, что они, по сути, образуют единый организм, стал намного более явным. Известно, что Вулф была раздосадована и разочарована тем, что ей не удавалось “заставить” шесть персонажей появляться и говорить одновременно — таким образом, то, что в литературе невозможно по определению, становится легко достижимым в музыке» [6].

В оперу также включены три стихотворения одного из любимых поэтов Клааса де Вриса — Фернандо Пессоа, подходящие по настроению к роману В. Вулф⁹. Три раздела, в которых появляются стихотворения Пессоа, названы композитором «Гетерофония I», «Гетерофония II» и «Гетерофония III». Драматургические функции их различны: в то время как «Гетерофония I» служит эпилогом для первой части, «Гетерофония II» и «Гетерофония III» являются интерлюдиями внутри второй части оперы.

Гетерофония I

Хочу быть свободным и неискренним
Без доверия, привязанности и места
Не запирайте меня в тюрьме любви,
Не любите меня, мне ненавистно это.

Когда я пою правдиво,
Когда я плачу о случившемся.
Это оттого, что чувства исчезают,
И я не верю, что это я.

Я случайный знакомый себе самому,
Пророк музыки ветра
И моя бродячая душа —
Песня странника¹⁰.

Композитор считает: «Ряд ситуаций в романе “Волны” делает, несомненно, возможным привлечение стихотворений Пессоа. Так, в определенный момент Рода (один из персонажей) поет: “Погасли светила мира”» [5, р. 14].

⁸ «Накануне, слушая бетховенский квартет, — фиксирует Вулф в дневнике, — мне пришло в голову связать все соотносимые между собой куски в финальной речи Бернарда и закончить ее словами “О, одиночество”: таким образом он свяжет все сцены и избавит меня от ложного шага. А я покажу, что доминирует тематическое движение, движение, а не волны; и индивидуальность; и вызов; но не уверена в движении с художественной точки зрения; потому что в конце для соблюдения пропорций нужны волны, чтобы получилось завершение» [3, с. 197].

⁹ Фернандо Антонио Ногейра Пессоа (Fernando Antonio Nogueira Pessoa) (1888—1935) получил известность как обладатель своеобразного оригинального поэтического «почерка», а также благодаря тому, что многие его произведения написаны под разными именами, то есть его гетеронимами. Поиски индивидуального «Я» и границ этой индивидуальности, реальной либо отраженной, а также сложные взаимоотношения этих вымышленных «персонажей» — гетеронимов — являются центральной темой его творчества, а также «творчества в творчестве», «игры в игре».

¹⁰ Перевод автора статьи.

Пятый эпизод

«Lamento на смерть Персиваля»

Невилл, Луис, Бернард: Он мертв. Он упал. Его лошадь сделала неверный шаг. Она сбросила его.

Рода: Всё позади. Светочи мира ушли.

Сьюзан: Дадим свету разлиться снова — скажем, что этого не происходило. Но это правда.

Стихотворение «Отречение», рассказывающее о короле, который прощается со всеми своими владениями, подходит к контексту как нельзя лучше. Три стихотворения Пессоа в музыкальной ткани оперы играют роль смысловых опор. Как отмечает сам композитор, «роль стихотворений Пессоа — моменты умышленного слома движения оперного действия, подобно роли хоралов в Страстях Баха» [5, р. 14].

Опера «Король Верхом» написана для шести вокалистов, семи солистов-инструменталистов, трех инструментальных ансамблей¹¹ и электроники: в создании последней принял участие Жан-Марк Сьюллон (Sullon) из Валлонского Центра исследований и музыкального образования. Каждый персонаж наделен своим инструментальным «отражением»: Джинни — колоратура и скрипка, Сьюзан — лирическое сопрано и виолончель, Рода — меццо-сопрано и альт, Невилл — контратенор и флейты, Луис — тенор и рекордеры, Бернард — баритон и кларнеты (альтовый, басовый и контрабасовый), Персиваль же представлен танзором и тембром солирующей трубы. В увертюре каждый сольный инструмент имеет самостоятельную каденцию, тогда как позже в ткани оперы каждый из солирующих инструментов выступает уже в паре со своим вокальным «двойником».

Музыкальная ткань оперы состоит из нескольких слоев, символизирующих собой множественную структуру личности и ее отражений. Первый слой ткани образован певческими голосами, второй — их отражениями в инструментах *solo*, третий — электронными звучаниями, в которых можно различить несколько размытые тембры солирующих инструментов. Эти три слоя полифонически поддержаны участниками трех инструментальных ансамблей, объединяемых в отдельные моменты в экспрессивные оркестровые *tutti*.

Гармоническую основу оперы определяет лейтаккорд, являющийся базисом для всех остальных аккордов и гармонических структур. Этот лейтаккорд, делающий гармонический язык оперы диссонантно-хроматическим и динамичным, является, по сути, комбинацией наложенных друг на друга нескольких малых мажорных септаккордов. По очертаниям фактуры опера представляет собой одну большую мелодию, разделенную на множество голосов, с применением полифонии и эффекта отражений, мелких изменений и отголосков (что реализуется, в том числе, и средствами электроники). В ритмическом отношении в тексте оперы можно найти множество симметричных ритмов.

Важно упомянуть и использование в опере *quasi*-барочных риторических фигур. За солирующими инструментами закреплены определенные «роли», то есть определенные интервальные и ритмические фигуры, выражающие эмоциональные аффекты персонажей. Так же произведение выстроено по образцу «Страстей» Баха: материал сольных вокальных высказываний разрабатывается в следующих за ними инструментальных и ансамблевых разделах, написанных по модели хоралов и мадригалов эпохи барокко с использованием полифонической техники.

Опера состоит из двух частей, примерно равных по размеру. Увертюра длится 31 минуту (из 51 минуты всей первой части). «Выразительное описание зарождающегося дня подтолкнуло меня к мысли сочинить начало оперы “из ничего”», — говорит композитор [6]. На самом деле, увертюра, и вместе с ней вся первая часть, начинается почти неощутимо. Создается впечатление, что музыка начинается сама собой, из таинственных неопределимых звуков и шумов, производимых публикой и настройки оркестра. Музыкальные события начинаются тишайшими электронными звучаниями, затем возникает шепот певцов, слышен тихий шум перекачиваемых камней, присоединяются отдельные ударные инструменты и следует тихое звучание всего оркестра (стоит вспомнить, что роман открывается описанием моря, спящего в полутьме рассвета)¹².

Первый и второй эпизоды первой части повествуют о детстве героев. Эту часть замыкает вокально-оркестровая постлюдия на стихи Пессоа, названная Гетерофонией I. Вторая часть делится на три раздела, разграниченные Гетерофониями II и III, из которых последняя предваряет финальный раздел оперы. Эпизоды I—III посвящены студенческим годам героев. После Гетерофонии II следует Эпизод IV (прощальный обед в честь Персиваля) и Эпизод V (Lamento памяти Персиваля). Наполненная глубиной выразительностью Гетерофония III вводит в заключительную сцену.

Маргерит Юрсенар замечает, что «подобно реальной жизни, основная тема романа “Волны” — тема человеческого одиночества»¹³. В самом деле, диалогов в опере очень мало, преобладают же ансамбли, в которых каждый голос идет скорее своим путем, чем смешивается с остальными. Это особенно заметно в Эпизоде III Второй части («Три женщины»), в котором каждая из женщин «берет слово» по очереди, таким образом, что эпизод никак не может сформироваться в полноценный ансамбль, ожида-

¹² «Что особенно интересно в последнем этапе, так это свобода и смелость, которые обрело мое воображение и которыми воспользовалось, оставив в сторону заготовленные образы и символы, — говорит В. Вулф. — Я уверена, что это самое правильное — не продуманные куски, какие я брала прежде, связывая их между собой, а образы, но не выставленные полностью напоказ, а лишь представленные намеком. Так, надеюсь, мне удалось удержать шум моря и пение птиц, зарю и сад, присутствующие подсознательно и незаметно совершающие свой труд» [3, с. 204].

¹³ Цит. по: [5, р.11].

¹¹ Ансамбль 1: 2 рояля, арфа, цимбалы; ансамбль 2: ударные инструменты; ансамбль 3: духовые инструменты и 2 контрабаса.

емый в этой части формы, а представляет собой три дуэта (солирующий голос со своим лейттемом). Фактически единственными разделами, где партии шести главных персонажей звучат совместно, становятся «Гетерофонии», последняя из которых (*a cappella*), становится подлинной кульминацией всей оперы.

В опере «Король Верхом» использованы принципы пространственной композиции, которая включает электронику и созданные при помощи компьютера искусственные звуковые пространства. Обращение к электронике было нелегким выбором для композитора: «На протяжении долгого времени я не любил и не понимал электроакустическую музыку. Она не вписывалась в мои эстетические представления о художественном творчестве. Так было до тех пор, пока в 1994 году я не услышал пьесу Филиппа Бусманса для маримбы с электроникой, исполнявшуюся в рамках музыкального фестиваля “Сны наяву”. Его восприятие техники оказалось в чем-то схожим с моим собственным. Бусманс рассказал мне, что он работал совместно с Жан-Марком Сюллоном в студии Ляйка, который впоследствии с удивительной силой и остротой воплотил в жизнь мои абстрактно-туманные представления о характере звучания, который мне бы хотелось воссоздать. Мою с самого начала ущербную и неправильную нотацию ему удалось превратить в реальное звучание, дав мне свободу двигаться дальше»¹⁴.

Включение в ткань оперы электроакустической музыки было обусловлено особыми художественными задачами. Композитор понимает их следующим образом: «Имеет значение то, что в романе “Волны” пространственные описания природы и интерьеров, где происходит действие, играют роль выразительного средства. Часто действие заменяет иллюзия, которая заставляет большое пространство постоянно становиться то тем, то этим. Мне хотелось перенести этот принцип в музыку. Согласно моей идее, звук должен был перемещаться с одной стороны зала на другую. Мне хотелось дать сигналам перекликаться, отражаться, перемешиваться и вести за собой другие сигналы; а это осуществимо только средствами электронной музыки»¹⁵.

Музыкальный материал оперы интонационно богат и разнообразен. Отдельные фрагменты написаны нарочито графично, соседствуя с трепетным пуантилистическим письмом, с одной стороны, и экспрессионистскими сгущенными и напряженными звучностями — с другой. Выразительное оркестровое вступление к опере как бы неспешно разворачивается перед слушателем, то сжимаясь, то расширяясь, размывая границы формы, вследствие чего восприятие времени становится более мягким, пластичным. Так, все вступление целиком (более 30 минут) воспринимается как срез одного мгновения, тогда как заключительный, Шестой эпизод оперы (менее 5 минут) воспринимается как застывший, статичный, огромный.

Использование пространственных электронных эффектов усиливает впечатление, как будто автор «отзерка-

ливает» созданные им же самим горизонты; так, например, во втором эпизоде Второй части («Река») словно слышится дуновение ветра, образующее рябь на воде, в воображении рождаются образы эфемерного, переходящего, что вступает в смысловую перекличку с текстом:

Бернард: Сложность вещей становится более отчетливой.

Невилл: В мире, состоящем из одного мгновения, — для чего делать различия? Пусть существует эта скамейка, это прекрасное, и я, на одно мгновение ошеломленный наслаждением.

«Мозаичный» принцип обнаруживает себя в Третьем эпизоде Второй части «Три женщины», который, кажется, сконструирован из отдельных кусков фраз, то появляющихся, то исчезающих в общем повествовательном континууме, так что первый, второй и третий планы постоянно меняются местами. Создается почти зрительное ощущение, что композитор работает то вертикальными, то горизонтальными линиями, свободно распределяя время и пространство по своему усмотрению. Такое построение согласуется с суждением В. Вулфа о своем романе: «Мне кажется, это самая сложная и самая трудная из моих книг. Просто не представляю, как закончить ее, если не всеобщей дискуссией, в которой все виды жизни получают право голоса — мозаикой» [3, с. 191].

«Барочные» корни музыки читаются в использовании тембра контратенора (Невилл) и рекордеров (лейттемом Луиса), таким образом еще в некотором новом смысле расширяя временные и пространственные рамки оперы. В Третьем эпизоде Второй части («Три женщины») также слышатся «барочные» отголоски в гармонии и фактуре построения, в сольных высказываниях струнных инструментов, в импровизационности колоратурного сопрано.

Центральный эпизод оперы — соло трубы в Четвертом эпизоде Второй части («Встреча в ресторане». «Прощание с Персивалем») — может вызвать аналогию с «Кругосветным полетом Михаэля» из второго акта оперы «Четверг» К. Штокхаузена. Здесь и использование принципа повторности, и вариантно-вариационный принцип, и полифоническая логика выстраивания формы (в случае со Штокхаузеном использована серийная техника, обусловленная происхождением всей музыкальной ткани из одной обобщенной универсальной интонационной формулы, у де Вриса же подобная жесткая детерминированность отсутствует). В связи с творчеством де Вриса уместно вспомнить и принадлежащую Штокхаузену идею статической формы, так называемой «момент-формы»¹⁶.

Использование трубы в упомянутой сцене может вызвать ассоциации с джазом. Соло трубы, как бы «разре-

¹⁴ Цит. по: [6].

¹⁵ Цит. по: [6].

¹⁶ С. Савенко отмечает: «Время в концепции Штокхаузена выступает в роли “музыкально организованного бытия”<...> С другой стороны, это торжество реального, онтологического времени над временем психологическим, “пережитым” оборачивается его поражением: благодаря внутренней статике реальное время “останавливается”, хронологическое мгновение “разбухает” в восприятии до психологической вечности» [7, с. 18].

занное», «разломанное» на множество частей, формирует музыкальную ткань, то собираясь, то распадаясь, образуя насыщенную текстуру, рисуя образ кипучей энергии.

Невилл: Я рано явился. Я видел, как дверь открывалась и закрывалась уже двадцать раз. Это Персиваль? Нет; это не Персиваль.

Луис: Нет, это не Персиваль. Распахивается дверь, но он не входит.

Невилл: Он не пришел.

Рода: Дверь все открывается. Незнакомцы входят. Смысл существования мира не с нами. [...]

Сьюзан: Он ушел! Он ускользнул от меня!

Все: Но он здесь; Персиваль — здесь.

Джинни: Сейчас мое дерево расцветает. Мое сердце поднимается. Вся тяжесть сброшена. Власть хаоса позади. Ножи снова в действии.

Бернард: Персиваль — здесь. Он герой.

Все: Смотри, слушай. Цветение и спелость во всем. Одно переплавляется в другое.

Джинни: Наши ощущения словно расширились, делая воздух материальным и вовлекая в него далекие звуки.

Все: Отдельные звуки слились в одно вращающееся колесо. Свистит сирена.

Сьюзан: Корабль выходит в открытое море.

Невилл: Персиваль уходит.

Экспрессионистскими «пятнами» насыщена как сцена прощания с Персивалем, так и Второй эпизод Первой части «Поцелуй — игра — исход», плавно переплавляющийся в Гетерофонию I, родственную по настроению увертюре.

Значительна в опере роль контрастной полифонии. Шесть персонажей оперы, хотя и декларируются композитором как одно целое, своего рода «коллективный разум», отчетливо и настойчиво демонстрируют свои индивидуальные черты, что усиливается использованием лейттембров. Бас-кларнет Бернарда, в котором слышится что-то от «Пиковой Дамы» Чайковского и барочно-ломкие флейты Невилла «прорезают» ткань. Использование же тембра трубы занимает в драматургии целого совершенно особое место, временами делая инструментальную часть подобной концерту для трубы с оркестром.

В целом же по отношению к данной опере можно говорить о влиянии импрессионизма, воспринятом из романа Вулф, как принципе построения ткани с элементами неоклассицизма и барокко, что становится совершенно органичным сочетанием в культурном и философском пространстве эпохи постмодернизма. Импрессионизм как стилевое течение — это прежде всего субъективное переживание цвета, света, пространства; отсюда фрагментарность, демонстративная случайность преходящего момента, как бы выхваченного из потока жизни. Вулф пишет в своем дневнике: «Мне в голову пришла мысль, что я хочу насытить каждый атом. Следовательно, надо убрать всё ненужное, мертвое, избыточное: воссоздать мгновение целиком; что бы оно ни включало в себя. Ска-

жем, мгновение есть единство мысли; ощущения; голоса моря» [3, с. 174].

Сьюзан: От месяца к месяцу вещи теряют свою твердость.

Джинни: Ничего нет размеренного, ничего установленного, прочного нет в этом мире. Всё колеблется, всё танцует.

Луис и Невилл: Это перетерпится. Перетерпится. Облака уходят, деревья волнуются.

Безусловно, поэтически-субъективный, причудливо-усложненный, почти музыкально звучащий импрессионизм прозы Вулф, ее многогранная отточенная техника требовали подобного же строя выразительных средств и от композитора. Импрессионизм в живописи характеризуется отказом от традиционного повествования, от фабулы; художник старается передать ускользающий момент, случайный импульс, первое впечатление. Художник неизменно старается передать спонтанность, неповторимость отдельно взятого мгновения, выхваченного из пестрой картины общего динамического течения жизни (вспомним Бергсона), — отсюда кажущаяся неуравновешенность, «незавершенность», эскизность, фрагментарность композиции. Время и пространство в картинах художников-импрессионистов становятся объектом творческого осмысления. Происходит ослабление активного, аналитического восприятия трехмерности пространства; взамен восприятие сводится к двумерности, превращению объемных свойств формы предмета в видимость, иллюзорность вплоть до растворения. Художественный объект становится лишь поводом для решения собственных творческих задач живописца.

Не менее важной для оперы «Король Верхом» представляется и опора на экспрессионистскую традицию, идущую от «Воццека» А. Берга и обогащенную завоеваниями композиторов второй половины XX века. Экспрессивные гармонии и мелодические интонации «Короля Верхом» опираются на принцип свободной атональности. Напоминает о «Воццеке» и введение в оперную партитуру инструментальных форм: обширное вступление к опере Клааса де Вриса построено по сюитному принципу и имеет следующие разделы: Интонация, Прелюдия, Токката, Интермеццо, Чакона, Хорал, Каденция. Сближает «Короля Верхом» с музыкальным экспрессионизмом и «модус ожидания», воплощенный в опере как своеобразная «навязчивая идея».

Швейцарский режиссер Кристоф Марталер убедительно интерпретировал «эмоциональную сейсмограмму» оперы (Роберт Зюйдам) [6]. Особенность почерка Марталера — максимальная выразительность при минимуме средств — как нельзя лучше подошла к форме «драматических монологов» оперы. Хрупкость буквально ощущается в атмосфере спектакля; полшага, полувзгляд достигают эффекта необычайной экспрессивности. Премьера с обилием декораций и причудливо освещенных высоких металлических конструкций была осуществлена в помещении Королевского цирка Брюсселя.

Словно импрессионистические штрихи, рассредоточены в ткани постановки малейшие движения певцов на сцене, их взгляды, жесты, мимика. Эскизность, незавершенность, чувство схваченного мгновения формируют сценическое действие, в котором время то будто останавливается, то несется вскачь (что может вызвать ассоциации с картинами художников-импрессионистов). Режиссер вводит в оперу фигуру молчаливого «ожидającego человека», наблюдающего за героями и преследующего их, что вносит дополнительную загадочность и недосказанность.

Действие начинается с «падения» со ступенек Персиваля, представленного в отличие от остальных действующих лиц оперы танцором, а не вокалистом. Затем, во время продолжительного оркестрового вступления появляются по одному шесть персонажей оперы. Выход каждого артиста приходится на эпизод с главенствующей ролью инструмента, являющегося его лейттембром.

Декорации представляют собой нечто среднее между школьной библиотекой и рестораном-баром. Здесь герои, одетые в униформу с эмблемой некоего учебного заведения, заняты чтением, иногда отрываясь от него, чтобы спеть одну или несколько музыкальных фраз. (Подобным же образом вначале оперы дирижер, перед тем, как выйти к оркестру, курит и читает книгу.) Время от времени герои одновременно делают простые движения (закладывают волосы за уши, кладут руки на горло), что подчеркивает общую неподвижность и статичность происходящего, вновь напоминая о «драме ожидания». Действие сопровождается сквозным, с небольшими остановками, страстным и порывистым, полным жизни танцем Персиваля, включающим в себя как элементы современной хореографии, так и классического танца — *tours* (большой прыжок на середине сцены), *grand-battement* (мах ногой), *grand-jeté* (три вращения). В конце первой части Персиваль начинает взаимодействовать с «ожидającym человеком»: оба повторяют друг за другом одни и те же несложные движения (потирание носа и др.).

Вторая часть начинается с выхода героев, сменивших одежду на «взрослую»: женщины в ярких платьях, мужчины в костюмах. Общая сценография делается более экспрессивной, смелой, многоплановой. Персиваль исполняет длинный танец, становящийся также более сложным, в котором несколько раз повторяется мотив падения. «Ожидающая фигура» (в оригинале «a Waiting Man», ср.: официант — «a waiter») превращается в собственно официанта, сервирующего ресторанные столики, оставаясь при этом своеобразным воплощением судьбы, рока, смерти.

Интересно решение «сцены в ресторане». В ожидании прибытия Персиваля каждый из героев садится за отдельный столик: таким образом подчеркивается мотив одиночества, разьединенности, личного переживания; в то время как «невидимый для остальных» Персиваль исполняет сложный и яркий танец, стилизованный под импровизацию, сопровождаемый экспрессивным соло

трубы. Режиссерское решение подчеркивает центральное положение «сцены в ресторане» в общей композиции оперы, выводит на первый план и намеренно обнаруживает хрупкость, незавершенность построения, непрочность и многомерность момента (вспомним вновь художников-импрессионистов).

В целом во второй части сценические решения становятся более полифоническими, многоплановыми, открытыми; собственно сценическое и внесценическое пространство тесно переплетаются, например, исполнитель-трубач в процессе исполнения сложнейшего соло в сцене прощания Персиваля в ресторане выходит на сцену, и, заканчивая играть соло, садится за столик и пьет воду из бокала, сервированного «ожидающей фигурой». Также Персиваль, после своего главного падения долгое время лежащий неподвижно как мертвый, во время затемнения на сцене, встает, проходит несколько шагов и садится у края сцены.

Своеобразна деталь в виде сюрреалистического «движущегося окна», придающая общему виду сцены некоторое сходство с интерьером католического храма, за счет чего действие как бы углубляется, и образуются дополнительные пласты смыслов. По временам окно как бы раскрывается и «уезжает» вверх, что создает ощущение полета либо своеобразного «вознесения».

В целом постановка оставляет ощущение некой «пестрой гармонии»; поначалу неясные и непонятные разрозненные элементы к концу оперы складываются в единое целое, проясняются символические пласты смыслов. Так, зловещий «ожидающий человек», фактически приводящий Персиваля к падению, и долгое время «передразнивающий» его жесты на манер «рокового двойника», в конце в течение длительного времени заливаются хохотом; и к этому же человеку Бернард адресует свой печальный монолог в заключение оперы.

«Король Верхом» — заметная веха в творческом пути одаренного композитора. Это произведение подытожило творческие искания Клааса де Вриса 1990-х годов и наметило пути в будущее, о чем свидетельствуют новые масштабные произведения, в том числе и в оперном жанре.

Список литературы

1. Каталог Donemus [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.webshop.donemus.com>
2. Зарубежная литература XX века. 1910—1940 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.reader.vspu.ac.ru>
3. Вулф В. Дневник писательницы / пер. с англ. Л.И. Володарской. — М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009.
4. Blackstone B. Virginia Woolf // British Writers, Selected Authors. Ian Scott-Kilvert General Editor. Ed. under the auspices of the British Council. Vol. III. — New York, 1984.
5. Zuidam R. A King, Riding. — Amsterdam, 2004.
6. Zuidam R. «Mijn moeder was pianiste, mijn vader uitvinder» (Interview) // NRC Handelsblad. — 1996. — 17. 05.
7. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru>