

для сравнения «наигрыша» «Весны (монастырской)» с начальным соло фагота «Весны священной». Однако по роли в форме целого вокализ «Весны (монастырской)» и соло фагота начала балета принципиально различны. Если первый является переходным интонационным зве-

ном, готовящим почву для «звонков» репризы романса, то второй — как главный составляющий элемент «морфа среды» — играет определяющую роль в формировании всей художественной ауры «Весны священной».

Конец первой части. Продолжение следует

Литература

1. Гливинский В., Федосеев И. Творческие архетипы классических композиторских школ // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 143–148.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
3. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. 2-е изд. М.: Композитор, 2007. 277 с.
4. Мессиан О. Анализ «Весны священной» Стравинского. Ритмические персонажи // Устилуг — Hollywood: о Стравинском и его творчестве: Сб. ст. / Ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 137–210.
5. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: В 2 т. / Т. II. О вокальной музыке / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 43–90.
6. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей: Учеб. пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 448 с.
7. Смирнов В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л.: Музыка, 1970. 152 с.
8. Шёнберг А. Стиль и мысль: Статьи и материалы / Сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 196 с.

Nadezhda KARPUN Painting and engraving in the György Ligety's opera *Le Grand Macabre*

The article is dedicated to the allusions at pictorial canvases and painting in the György Ligety's opera *Le Grand Macabre* considered in the context of the influence on the opera of its literary source — play by M. de Ghelderode *La Balade du Grand Macabre*. These new, as compared with the play, parallels with painting are emphasized.

Keywords: G. Ligety, *Le Grand Macabre*, opera, M. de Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, play, allusions, parody, painting, *The Triumph of Death*, *Danse Macabre*, P. Bruegel the Elder, A. van Ostade, D. Teniers the Younger, H. Bosch, S. Botticelli.

Надежда КАРПУН Живопись и гравюра в опере Д. Лигети «Великий Мертвиарх»¹

Статья посвящена аллюзиям на живописные полотна и гравюры в опере Д. Лигети «Великий Мертвиарх». Они рассматриваются в контексте влияния на оперу ее литературного первоисточника — пьесы М. де Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха». Подчеркивается возникновение новых, в сравнении с пьесой, параллелей с живописью.

Ключевые слова: Д. Лигети, «Великий Мертвиарх», опера, М. де Гельдерод, «Проделка Великого Мертвиарха», пьеса, аллюзии, пародия, живопись, гравюра, «Триумф смерти», «Пляска смерти», П. Брейгель Старший, А. ван Остаде, Д. Тенирс Младший, И. Босх, С. Боттичелли.

В 1970 году, в интервью журналу «Мелос» Дьёрдь Лигети сказал: «Все, что прямолинейно и однозначно, мне чуждо. Я люблю намеки, двойственность, многознач-

ность, всяческий подтекст» [11, с. 23]. Эта фраза как нельзя более точно описывает главную особенность оперы «Великий Мертвиарх» (*Le Grand Macabre*, 1 ред. — 1977;

¹ Статья написана по материалам доклада, получившего III место на Конкурсе научных докладов студенческо-аспирантской секции VI международной научной конференции «Музыка — Философия — Культура», прошедшей в Московской консерватории 24–26 апреля 2018 года (примеч. редакции).

2 ред.²— 1996). В ней нет определенных, заранее заготовленных или предсказуемых ответов, любое сюжетное и музыкальное событие можно трактовать по-разному, и лишь на постоянно возникающий в течение прослушивания вопрос: «А нет ли здесь двойного дна? Или даже тройного?» можно ответить уверенно и утвердительно.

Возможно, стремление создать именно такое — многозначное — произведение подтолкнуло композитора к выбору в качестве основы будущей оперы пьесы «Проделка Великого Мертвиарха»³ (1934) бельгийского драматурга Мишеля де Гельдерода. В этой пьесе, жанр которой автор определил как фарс, заметно влияние средневекового театра и театра абсурда. Она также содержит огромное количество аллюзий и отсылок разного характера. Связи пьесы «Проделка Великого Мертвиарха» с музыкальным и изобразительным искусством подробно рассматривают исследователи творчества Гельдерода Е. В. Киричук [7] и К. Г. Попович [8].

В частности, в тексте пьесы имеются аллюзии на творчество Питера Брейгеля Старшего, Адриана ван Остаде, Давида Тенирса Младшего. Помимо этого, обнаруживаются параллели и с их предшественником — Иеронимом Босхом.

Лигети, так же как и Гельдерод, испытал влияние картин Брейгеля и Босха, что отразилось в опере. Об этом он сам говорит в 1978 году в интервью Г. Заббе [2]. Однако в отечественных и известных нам зарубежных исследованиях такое влияние лишь констатируется с упоминанием при этом некоторых картин (например, «Триумфа смерти» Брейгеля)⁴. Подробно тема присутствия изобразительного искусства (влияния, параллелей, аллюзий) в опере «Великий Мертвиарх» не рассматривается.

В рамках данной статьи сравним связи с изобразительным искусством пьесы и оперы, проанализируем то, что Лигети сохранил от пьесы Гельдерода, а от чего отказался в своем сочинении.

Художником, о котором упоминают все исследователи, когда речь заходит об отсылках к живописи и в пьесе, и в опере, является Питер Брейгель Старший.

Аллюзии на творчество этого художника заложены в самом названии вымышленного княжества, в котором происходит действие, — Брейгелландия. Это название, придуманное Гельдеродом и оставленное Лигети, уже заставляет воспринимать героев пьесы (и оперы) в ином, метафорическом свете, искать сюжетные аналогии с картинами нидерландского мастера.

Лигети различными способами подчеркивает значение названия княжества, с первых тактов вводя его не только в ремарках места действия, но и в репликах персонажей. Так, опера начинается с квази-философского (квази — учитывая, что сам «философ» смертельно пьян) монолога Пита Пивная Кружка⁵ о судьбе Брейгелландии: «Dies irae, dies illa, Solvet saeculum in... О, золотая Брейгелландия, что никогда не знает забот. Освети всех своих чад своим светом! О, давно потерянный рай! Где ты теперь? Где ты теперь? Где?» (ц. 1–7)⁶. Заметим попутно, что во фразе *lost paradise* имеется также отсылка к литературному произведению — знаменитой поэме Мильтона «Потерянный рай»; этой отсылки у Гельдерода не было. Обращает на себя внимание и цитата знаменитой католической секвенции, и саркастический подтекст, насмешливость по отношению к самому названию княжества, которые появляются в данной сюжетной ситуации благодаря эпитету «золотая» (*golden*), а также фанфарному нисходящему движению мелодии на *ff* с «фривольной» остановкой на первом звуке (слоге) в слове *golden* (пример 1).

Этот же подтекст подчеркивается Лигети и в ремарке к последней сцене оперы: «В прелестной стране Брейгелландия» (ц. 614). Для сравнения: у Гельдерода упоминание о Брейгелландии в речи Сизаноса происходит только в диалоге с Некрозотаром: «я, смиренный Сизанос — инспектор и дегустатор винограда и хмеля княжества Брейгелландия» [6, с. 156]. Здесь вместо ироничности по отношению к княжеству — самоирония.

В ходе развития сюжета перед нами предстают образы, словно сошедшие с картин нидерландского художника. Одна из картин, которую упоминают практически все исследователи и пьесы Гельдерода, и опе-

Пример 1. Д. Лигети.
Великий Мертвиарх. Сцена 1

² В данной статье рассматривается вторая редакция оперы.

³ Здесь и далее используется перевод пьесы М. де Гельдерода С. Володиной [3].

⁴ См. об этом: [1, с. 28; 4, с. 80; 5, с. 8; 10, с. 77; 11, с. 21].

⁵ Piet the Pot. В пьесе — Porgrenaz (Сизанос, дословно — фиолетовый нос). В опере все имена героев пьесы были изменены композитором.

⁶ Здесь и далее английский текст либретто дается в переводе автора статьи. Цитаты и цифровые ориентиры приводятся по изданию партитуры второй редакции оперы: Ligeti G. *Le Grand Macabre*. Revised version 1996. Full score. Mainz: Schott, 1997.



П. Брейгель Старший.
Триумф смерти

ры Лигети,— это «Триумф смерти» (ок. 1562). Многие ее образы нашли свое отражение в обоих сочинениях, однако все они переосмыслены в ироническом ключе.

Шут на картине Брейгеля прячется под стол, надеясь спрятаться от Смерти. Похожая ситуация есть в пьесе и в опере. У Гельдерода Сир Гулав⁷ в сцене во дворце (второй акт, четвертая картина) в ужасе прячется под стол от Некрозотара (Великого Мертвиарха). У Лигети Принц Го-Го так же пытается спастись от Некроцаря. Однако, в отличие от Брейгеля, драматург, а следом и композитор, вносят в сюжетную ситуацию иронический смысл, как бы уравнивая особу королевской крови и шута. Двое влюбленных на картине Брейгеля, как отмечают искусствоведы (например, Т. М. Котельникова [9], Роз-Мари и Райнер Хагены [13]), не подозревают, что сейчас умрут. Если принять эту интерпретацию поведения влюбленной пары (хотя, разумеется, однозначной трактовки здесь быть не может), то окажется, что с этой парой во многом схожи персонажи пьесы и оперы. У Гельдерода трагедии ни о чем не догадывающихся влюбленных (Адриана и Жасмины) посвящен целый пассаж в диалоге Сизаноса и Некрозотара:

«Сизанос: Неужели эта восхитительная пара в расцвете сил и любви тоже должна погибнуть в назначенный час, как расщепленное молнией дерево?»

Некротатар: Они умрут, но в экстазе им покажется, что они умирают от наслаждения. (Ухмыляется.) Я приберегу их на десерт» [6, с. 160].

Однако если на картине Брейгеля трагический исход влюбленных предreshен, в пьесе (а затем и в опере) эта предопределенность переосмысливается: пара благополучно пропускает все события — волнения, связанные с приближающимся концом света, несостоявшийся апокалипсис и исчезновение Великого Мертвиарха, появляясь лишь в финале, после восхода солнца.

В опере образы ничего не ведающих влюбленных (Аманда и Амандо), в целом, мало отличаются от любовников у Гельдерода (различия есть в «смягчении» образа прекрасной девушки, усилении искренности ее чувства, однако к самой ситуации неведения о конце света это не относится).

Помимо персонажей картины «Триумф смерти» в сцене с влюбленными и Питом Пивной Кружкой можно увидеть также параллели с картиной Иеронима Босха «Аллегория чревоугодия и любострастия» (ок. 1480). Герои этой картины — двое любовников, пьющих вино в шатре (белое покрывало шатра и черная тень внутри него наводят на мысль об аналогиях с описанной Гельдеродом белой гробницей в ремарке к началу первого действия⁸). Помимо любовников, символизирующих любострастие, на картине есть купальщики, главный из ко-

⁷ Это имя образовано от слияния слов *goulasch* (гуляш) и *love* (любить); в переводе Володиной — Сир Обожрисс.

⁸ Ремарка к первому действию: «Зеленое: газон, кусты, справа дерево с круглой кроной (пожалуй, настоящее); фиолетовое: кое-где видное небо; белое: слева полуразрушенный склеп в виде куба с фронтоном и черной дверью. Вдали: окутанный дымкой город Брейгеланд, оштетнившийся шпильями, колокольнями и куполами; перед нами: уголок заброшенного парка...» [6, с. 149].



И. Босх. Аллегория чревоугодия и любострастия

торых — пузатый крестьянин с перевернутой воронкой на голове, сидящий верхом на винной бочке, напоминающий Пита Пивную Кружку — персонажа, воспевающего чревоугодие как высшую форму наслаждения жизнью.

У Гельдерода, между тем, Сизанос менее похож на крестьянина Босха: в его монологах акцент падает скорее на высмеивание церковных догматов, полемику с Богом, а не на размышление о «золотой Брейгелландии».

Возвращаясь к картине «Триумф смерти» Брейгеля, отметим беспорядок, в котором валяются игральные карты и льется наземь вино. В этом можно заметить параллели со сценой пьянства перед несостоявшимся концом света в пьесе и в опере.

Во всех рассмотренных случаях смысл брейгеллевских аллегорий искажается. Торжество смерти, ее неумолимость и безразличие к социальному статусу, возрасту, полу — главная идея полотна «Триумф смерти». В истории о Великом Мертвиархе Гельдерода эта идея выворачивается наизнанку: здесь, наоборот, все в состоянии спастись от смерти, независимо от социального статуса, возраста, пола и — что важно — количества грехов. У Лигети эта «зеркальная» идея передана с еще большей остротой: у него, в отличие от пьесы, спасаются действительно все персонажи, включая жестокую и вульгарную Мескалину (ее прообраз в пьесе — Слюниана — повержена в финале).

Все эти переосмысления, переворачивания с ног на голову идеи картины дают основание трактовать возникающие аллюзии в пародийном ключе.

И еще одну деталь необходимо упомянуть в связи с «Триумфом смерти»: это сквозной мотив музыки, «про-

низывающий» все полотно. Интересно, что и на упоминавшейся выше картине Босха музыкальный инструмент (труба) также присутствовал. Изображения музыкальных инструментов, которые сопровождают смерть людей и победное шествие Смерти, наводят на мысль о «Пляске смерти» — сюжете, распространенном в живописи Средних веков и Возрождения, а также в средневековых фарсах. Именно поэтому аллюзии на «Триумф смерти» связаны не только с конкретной картиной Брейгеля, но и с самим сюжетом, характерным для живописи конца Средневековья — начала Возрождения. Как отмечает искусствовед Л. М. Сапожникова, «в нем смерть предстает как скелет либо полусгнивший труп, сидящий на коне и ведущий за собой войско мертвых, разящий смертных косой, стрелами или копьем» [12, с. 46].

Смерть, сидящая на коне, соединяет две первые картины пьесы и две первые сцены оперы. Как и другие, эта ситуация представлена в пародийном плане. Некрозотар / Некроцарь ищет своего коня, и им становится Сизанос / Пит Пивная Кружка. Верхом на нем он триумфально уезжает со сцены в первой картине / сцене и в следующей въезжает в дом к философу Пустолу (в опере — Астрадаморсу).

Лигети в опере усиливает аллюзии на сюжет «Триумфа смерти». Он вводит ремарки «предстает во всей своей славе» (ц. 80), «в триумфальной позе» (ц. 94), касающиеся Некроцаря. В противовес первоисточнику, где Некрозотар всегда действует один (за исключением Сизаноса-коня), Лигети вводит в действие и ту самую свиту мертвецов, о которой пишет Л. М. Сапожникова. Хор духов, являющийся вдобавок к живописной еще и музыкальной аллюзией (на грегорианский хорал), правда, звучит только за сценой, «как бы издали» (ц. 63), однако появляется в моменты истинного триумфа Некроцаря: когда он провозглашает свое пророчество (ц. 63) и восседает на коня-Пита (ц. 97). Свита также появляется на сцене, во дворце Принца Го-Го (ц. 457), но уже без музыкальной характеристики. Конечно, и в ремарках, и в появлении хора духов есть элемент пародийности: этот эффект дает несоответствие сюжетной ситуации и смыслового наполнения темы «Триумфа смерти». Однако здесь же, особенно в зловещем пении хора духов, возникает и столь любимая Лигети двойственность: Некроцарь — «это смерть или шарлатан?» (см. развернутую ремарку «от автора» в ц. 38). Этот вопрос, заданный самим композитором при первом появлении Некроцаря и не получающий ответа в течение всего произведения, в корне отличает аллюзии на сюжет «Триумфа смерти» у Лигети от аллюзий Гельдерода, к пародийности добавляя таинственности.

Другая картина Брейгеля, также упоминаемая в работах по Гельдероду, — «Безумная Грета» (ок. 1562). Образ этой старухи, испугавшей самого дьявола, сам по себе является фольклорной аллюзией на почитаемую в христианстве святую — великомученицу Маргариту (Марину) Антиохийскую. Как рассказывает житие, когда Маргариту бросили в пасть сатаны в образе дракона, в руках



П. Брейгель Старший.
Безумная Грета

ее был крест, и оттого дракон изверг ее наружу целой и невредимой. В народной традиции этот эпизод был пародийно переосмыслен. Т. М. Котельникова отмечает, что Безумная (или Черная) Грета — это «персонификация злюки, мегеры» [9, с. 69]. Она сама идет к дьяволу, чтобы победить его и насытить свою жадность. Черты Безумной Греты находим в облике Слюнианы / Мескалина.

По мнению Т. М. Котельниковой, образ Безумной Греты созвучен фламандской поговорке «Она упряма, как сам черт» [9, с. 69]. Однако во фламандском фольклоре есть и другая поговорка, также подходящая по смыслу этому образу: «Она привяжет самого черта к подушке» (в значении: «эта мегера не боится ни Бога, ни дьявола»). Эта поговорка также нашла отражение в творчестве Брейгеля, в его картине «Нидерландские поговорки» (1559), известной также как «Синий плащ» и «Мир вверх тормашками».

Интересна связь героини с дьявольским, демоническим: в ней сконцентрировано еще более дьявольское начало, нежели в самом дьяволе. Брейгель передал это в самом образе отталкивающей женщины, по словам Т. М. Котельниковой, «демонической фурии, одержимой злыми силами» [9, с. 69]. Апокрифической схватке Безумной Греты и дьявола в пьесе Гельдерода пародийно соответствует неудачный любовный акт Слюнианы и Некрозотара: «ведьма» (по определению Некрозотара) побеждена и сброшена в «ад» (погреб). Отметим, что у Гельдерода Слюниана — «жирная, вульгарная, властная, без капли привлекательности женщина» [6, с. 163], дьявольское начало в ней открыто не проявляется — разве что в начале сцены с мужем в ее речи один раз

проскальзывает упоминание дьявола («Славить дьявола не лень!» [6, с. 165]). В опере же Мескалина постоянно сравнивается с дьяволом. В ремарках читаем: «смеется, как сатана», «смеется довольно устрашающе», «выскочила из могилы подобно фурии».

Помимо аллюзий на рассмотренные картины, в пьесе присутствует также прямое упоминание двух фламандских живописцев — Остаде и Тенирса. В ремарке к началу второй картины читаем: «Комната в доме Пустоля, философа; интерьер как у Остаде или Тенирса. Ужасный беспорядок. В глубине — дверь на улицу и окно, через которое едва брезжит уже сумеречный свет. Стол и кресло завалены трубками, книгами, ретортами, блестящими флаконами и горой кухонной утвари; на первом плане подзорная труба, астролябия и глобус. Все покрыто паутиной. Направо — дверь в погреб» [6, с. 163].

Лигети в аналогичную ремарку имена художников не включает, зато добавляет подробности в описании места действия: «Озадачивающее, одновременно глубокомысленное и жалкое сочетание из лаборатории и кухни. Через окно, в которое направлен гигантский телескоп, тусклые солнечные лучи проникают в комнату. Она загромождена инструментами для астрологических наблюдений и их толкований и для алхимических опытов — секстантом, стеклянными шарами, ретортами, наполненными цветными жидкостями, коллекцией образцов, астрологических графиков, диаграмм, фолиантами и так далее. Все в невообразимом беспорядке, все лежит в преувеличенных кучах и хаотично перемешано с кухонными и домашними принадлежностями, возможно также с грудой носков и остатками еды. Везде лежат

трубки, на инструментах — грязные нестиранные вещи. Пар вырывается из всех реторт и чайников. Впереди — кухонный стол с запачканной скатертью, на которой стоит графин с красным вином и бокалы. Рядом со столом стоит кухонный стул. Вся комната в запущенном состоянии: везде паутина. Дверь в погребальную камеру (из Сцены 1) теперь дверь в погреб».

Столь подробное описание не противоречит особенностям интерьеров на картинах Остаде и Тенирса, которым присущи беспорядочное сочетание мусора и вещей, связанных с творчеством, наукой либо с приготовлением пищи (например, картины «Мастерская художника», «Школьный учитель» Остаде; картина «В кухне» Тенирса). В том же ключе изображен интерьер в «Алхимике» Д. Тенирса Старшего (хотя Лигети, по всей вероятности, имел в виду полотно более знаменитого сына художника, Тенирса Младшего, все же для полностью представления укажем и на картину отца).

Особо стоит отметить картины «Алхимик» Остаде, «Интерьер лаборатории алхимика» Тенирса и гравюру Брейгеля «Алхимик». Царящее в картине Остаде запустение, мешанина кухонной утвари и алхимических колб, множество причудливых инструментов на картине Тенирса и в гравюре Брейгеля — все это очень близко к описанию интерьера второго действия пьесы и второй сцены оперы.

Помимо отсылок к живописи, о которых прямо или косвенно говорится в пьесе Гельдерода, у Лигети встречается несколько аллюзий, с пьесой не связанных, либо связанных очень опосредованно.

Первая из них — описание пары любовников при их появлении как «молодых, очень красивых возлюбленных, как на полотнах Боттичелли» (ц. 7). Эта неожиданная связь с работами итальянского мастера (в основном Лигети, вслед за Гельдеродом, опирается на североевропейскую живописную традицию), скорее всего, берет свое начало из строк пьесы Гельдерода: «Сизанос: А вот эти двое появились на свет из какой-то аллегории. Приветствуем их, как приветствуют всякую красоту» [6, с. 152]. Соединение этих двух понятий — красота и аллегория — несомненно, могут привести на мысль об искусстве Боттичелли.

Интересно, что образ влюбленной пары на картинах итальянского художника — большая редкость: он сосредотачивал свое внимание скорее на религиозных, мифологических сюжетах, а также на портретах аристократов. Среди таких редких изображений — Венера и Марс из одноименной картины (ок. 1485). Совершенная красота двух античных богов, их гедонистическая природа роднит эту картину с образами двух любовников. Связь с божественным, а также с античной эстетикой в опере Лигети проявляется и в тембре партии юноши Амандо, которая, подобно исполнительской традиции барочной оперы, предназначена для женского голоса (меццо-сопрано).

Вторая, не столь прямая аллюзия связана с картиной Брейгеля «Поклонение волхвов в зимнем пейзаже» (1567), в которой, как пишет Т. М. Котельникова, снегопад является символом начала нового и связи человеческой жизни с вечными категориями бытия [9, с. 108]. Косвенную отсылку к данной картине можно увидеть в финальной сцене оперы. Ремарка в ц. 692 гласит: «Постепенно начинает падать снег, покрывая людей на сцене». Как и в других случаях аллюзий в опере, здесь сравнение с первоисточником уместно лишь в «зеркальном», пародийном ключе. Если на картине Брейгеля снегопад несет сакральный смысл начала новой жизни (шире — новой эры), то в опере он появляется как пародия на возвышенное, символизируя «возрождение» ничуть не изменившихся персонажей. Для действующих лиц оперы встреча с Великим Мертвиархом не знаменует начала нового этапа жизни, а является лишь пусть пугающим, но все же недоразумением, над которым не стоит долго размышлять.

Оставляя и даже расширяя аллюзии на живопись Брейгеля и других художников, Лигети все же отказывается от присущей пьесе Гельдерода цветовой символики — еще одного маркера, связывающего драматурга с искусством Средневековья и Возрождения.

Вместо нее Лигети предлагает цветовой решение типа гравюры — об этом жанре он упоминает в своей статье *Le Grand Macabre*, опубликованной в журнале *Osterreichische Musik Zeitschrift* в 1981 году: «Я отказался от обычной группы струнных, чтобы придать музыке характер гравюры. 15 солирующих струнных, смешанных с деревянными и медными духовыми (валторнами), представляют собой лирический элемент, особенно в пении влюбленных, Армандо и Миранды [во второй редакции имена влюбленных были изменены — Н. К.], которые спят в гробнице Некроцаря и не подозревают о предполагаемом конце света»⁹ [3, с. 570]. Речь идет об особой оркестровке, которая даже в музыке лирического плана создает впечатление некоего объективного, эмоционально не «раскрашенного», «черно-белого» звучания за счет расширенной духовой и ударной групп и сокращения струнной. Однако «характер гравюры» связан в опере и с замещением цветного компонента черно-белым. Достигается это с помощью световых эффектов на протяжении всей оперы, особенно во второй ее половине.

В ремарках никогда не упоминается цвет какого-либо объекта (исключение — красное вино во второй сцене, однако в данном случае это скорее качественная характеристика). Зато подробнейшим образом прописаны световые эффекты, строящиеся на контрасте света и тьмы (то есть, как в гравюре, черного и белого).

При этом в первых двух сценах — там, где сконцентрировано наибольшее количество отсылок на живопись — световые эффекты практически отсутствуют: впервые они появляются только в конце второй сцены,

⁹ Перевод мой — Н. К.

на громогласном заявлении Некроцаря: «Я уничтожу земную поверхность — плачьте!» (ц. 264). Через несколько тактов, в унисонной декламации Некроцаря и Пита: «Одним великим зовом трубы я/он низвергну/низвергнет этот мир» (ц. 267), согласно ремарке Лигети, свет становится резче и остается в таком состоянии до конца сцены. Тем ярче контраст с третьей сценой, где световая партитура становится одной из важных драматургических линий развития конфликта.

Начало сцены происходит в полнейшей темноте. Если в предыдущих сценах место действия было понятно сразу же, то здесь оно постепенно, такт за тактом, проясняется из тьмы. Сначала — сцена министров и Принца Го-Го — перед занавесом (ц. 278), без всяких декораций, как бы вне пространства. Затем — появляются некоторые предметы (лошадка-качалка, корона, колокол). В ц. 328 занавес приоткрывается еще немного, однако сцена все еще остается темной. И лишь в ц. 330 она освещается, и становится понятным сюжетное пространство — тронный зал дворца.

Развитие идеи «от тьмы к свету» достигает своей кульминации в сцене пьянства Некроцаря, Пита и Астрадамorsa перед концом света. В ц. 562 возникает «драматический световой эффект» (согласно ремарке), который, по мере приближения кульминации, становится «изумляюще ослепительным» (ц. 573), «экстремальным» (ц. 576), символизируя наряду со звучанием оркестра землетрясение, а затем бледнеет и гаснет. Сама же сцена конца света решена как частое чередование «резкого ослепляющего света» и темноты (9 тактов света — 4 так-

та тьмы — 6 тактов полутьмы и далее — полный мрак). В конце сцены, а также на протяжении всего Интермеццо (ремарка: «внушающий ужас, воображаемый Страшный суд») — полная темнота, символизирующая Апокалипсис.

Если концепцию третьей сцены, таким образом, можно условно назвать «от тьмы к свету и обратно», то в четвертой сцене — сцене рассвета — повторного ухода во тьму не происходит. Более того, сухое, черно-белое гравюрное решение оживляется, наполняется теплом, более «цветным» светом. Первоначальное «нереальное, похожее на сон свечение» постепенно становится «рассветным», туман рассеивается, встает солнце — таким образом, свет приобретает новый оттенок (впрочем, отмеченный в ремарках не обозначением конкретного цвета, а лишь констатацией начинающегося рассвета).

В общем плане лишенное красок «гравюрное» решение становится художественным приемом, выделяющим мистическую третью сцену.

Подводя итоги анализа аллюзий на изобразительное искусство в опере «Великий Мертвиарх», можно сделать вывод, что, отталкиваясь от предложенных Гельдеродом отсылок и аллюзий, Лигети ищет свои пути их воплощения. В тех отсылках, которые имеются и в пьесе Гельдерода, обращает на себя внимание усилившаяся в опере пародийность. В новых аллюзиях, встречающихся только в опере Лигети, отметим углубление смыслов, подчеркивание так нравившейся композитору идеи двойственности и неоднозначности.

Литература

1. Everett Y. U. Signification of parody and grotesque in György Ligeti's *Le Grand Macabre* // *Music Theory Spectrum* 31. No. 1. P.26–52.
2. György Ligeti: Illusions and Allusions. Interview by Herman Sabbe, 23 October, 1978 [Электронный ресурс] / Translated into English by J. Ronsen. Режим доступа: <http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html> (дата обращения: 20.02.2018).
3. Ligeti G. *Le Grand Macabre* // *Osterreichische Musik Zeitschrift*. 1981. № 10–11. S.569–570.
4. Marx W. "Make room for the Grand Macabre!" The concept of Death in Gyorgy Ligeti's Oeuvre // *Gyorgy Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds* / Ed. by L. Duchesneau and W. Marx. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2011. P.71–86.
5. Sewell A. J. Blending the sublime and the ridiculous: a study of parody in György Ligeti's *Le Grand Macabre*: A thesis submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of music. Bowling Green State University, 2006. 63 p.
6. Гельдерод М. Прodelка Великого Мертвиарха / пер. С. Володиной // Гельдерод М. Театр / пер. с фр. под ред. Ю. Стефанова; статья Л. Андреева; коммент. С. Шкунаева. М.: Искусство, 1983. С. 146–240.
7. Киричук Е. В. Живопись Питера Брейгеля и драматургия Мишеля де Гельдерода // *Вестник Омского университета*. 2002. № 2. С. 63–65.
8. Киричук Е. В., Попович К. Г. «Остендские беседы» — «вульгата гельдеродистов», или Мишель де Гельдерод о себе // *Известия Самарского научного центра Российской Академии наук*. 2008. Т. 10. № 6–2. С. 237–241.
9. Котельникова Т. М. Брейгель. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 128 с.
10. Крейнина Ю. В. Горький смех (об опере *Le Grand Macabre*) // Дьердь Лигети. Личность и творчество: Сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания / Сост. Ю. Крейнина. М.: РИИ, 1993. С. 76–90.
11. Крейнина Ю. В. Личность и творческая судьба // Дьердь Лигети. Личность и творчество: Сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания / Сост. Ю. Крейнина. М.: РИИ, 1993. С. 15–24.
12. Сапожникова Л. М. Макабрические сюжеты в искусстве средневековой Европы // *Культура и цивилизация*. 2016. № 3. С. 44–52.
13. Хаген Р.-М., Хаген Р. Питер Брейгель Старший. Около 1525–1569. Крестьяне, дураки и демоны / пер. с англ. В. Курносова. Кёльн: Taschen; Арт-Родник, 2002. 95 с.