

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова»

На правах рукописи



Карпун Надежда Аркадьевна

**Опера Д. Лигети „Le Grand Macabre“
в контексте эсхатологической темы
в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Горячих Владимир Владимирович

Санкт-Петербург
2024

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Образы христианской эсхатологии и их воплощение в искусстве	20
§ 1. Общие вопросы христианской эсхатологии и эстетики. Эсхатологический миф в искусстве	20
§ 2. В ожидании нового Апокалипсиса: сочинения о грядущем конце света К. Орфа, М. Келемена, К. Пендерецкого	28
§ 3. Воплощение апокалиптических образов в музыкальном театре 1960–1970-х годов и их классификация.....	64
Глава 2. Экзистенциальная эсхатология в искусстве: истоки, содержание, воплощение.....	74
§ 1. Театр и ничто. Философские концепции экзистенциализма в философии, литературе, театре и живописи	74
§ 2. Музыкальное антиискусство как преломление философских концепций 1960–1970-х годов	86
Глава 3. «Le Grand Macabre» в контексте творчества Лигети	111
§ 1. История создания оперы и ее роль в творчестве Лигети	111
§ 2. Страшный суд — <i>idée fixe</i> творчества Лигети 1960–1970-х годов.....	115
Глава 4. Поэтика оперы	154
§ 1. Первоисточник оперы и традиции смеховой культуры.....	154
§ 2. Концепция оперы «Le Grand Macabre». Жанр	169
§ 3. Характеристики персонажей.....	183
§ 4. Тема Апокалипсиса в опере	237
§ 5. Анти-антиоперная эстетика в «Le Grand Macabre»: в диалоге с оперным жанром.....	258
Заключение	268
Список литературы	272
Список научных публикаций по теме диссертации	300
Список иллюстративного материала	302

Приложения	305
Приложение 1. Графические партитуры «Апокалиптики» М. Келемена и «Государственного театра» М. Кагеля (примеры)	305
Приложение 2. Таблица имен персонажей пьесы М. Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха» и оперы Д. Лигети «Le Grand Macabre»	307
Приложение 3. Аллюзии на живопись в опере Д. Лигети «Le Grand Macabre» (картины).....	309

Введение

Актуальность темы исследования. Конец человеческого бытия — одна из ключевых онтологических проблем, осмысление которой корнями уходит в глубокое прошлое. Эсхатология (*греч.* «учение о конечности бытия») лежала в основе мифологического сознания человека в эпоху язычества, стала важной частью зороастрийской и скандинавской мифологий, а позднее — иудаизма, христианства, ислама.

Тысячелетиями сюжеты и образы различных эсхатологий смешивались друг с другом, рождая все новые и новые версии эсхатологического мифа. Возникли два основных направления эсхатологии — большая и малая¹. Согласно определению Е. Г. Якимовой, малая эсхатология — это «учение о загробной жизни отдельного человека, включающей представления о немедленном посмертном суде и воздаянии» [164, 277]. Большая эсхатология, в свою очередь, описывает конец всемирной истории. Якимова считает, что большая и малая эсхатологии неотделимы друг от друга, подобно гегелевской диалектике единичного и общего [164, 278].

Сформулированная в 1882 году концепция Ф. Ницше о смерти Бога стала основой для нового этапа осмысления конца бытия. В XX веке, наряду с христианской эсхатологией, традиционно занимавшей важнейшее место в искусстве, внимание художников, литераторов и музыкантов привлекла также эсхатология экзистенциализма, идеи которой разрабатывались в работах М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра и других.

В 1950–1970-е годы получил распространение и ряд иных эсхатологических теорий. В обобщающей данный период программной статье Ж. Деррида «Об

¹ Иные обозначения, встречающиеся в литературе: частная и общая, индивидуальная и всемирная (универсальная) эсхатологии.

апокалиптическом тоне, принятом ныне в философии» были перечислены некоторые из них: конец истории, конец классовой борьбы, конец философии, конец религии, христианства и морали, конец Запада, конец литературы, живописи, искусства, конец психоанализа, конец фаллоцентризма и фаллоцентризма [173, 59].

Большую роль для формирования нового взгляда на эсхатологическую тему в искусстве второй половины XX века сыграла и идея Ж. Бодрийяра о «виртуальном апокалипсисе», который уже незаметно наступил². Впервые она была сформулирована в книге 1973 года «Символический обмен и смерть»: «Нашим апокалипсисом является само наступление виртуальности, которое лишает нас реального события апокалипсиса <...> Конец всякому превентивному психозу, довольно паники, довольно мучений совести! Мы свободны от Страшного суда» [22, 23–24]. Объединение большой и малой эсхатологий, а также различных философских и религиозных эсхатологических концепций в рамках каждого отдельного произведения искусства получало неизменно оригинальное воплощение, что позволило исследователям говорить об индивидуальных эсхатологических концепциях³.

Во многом тенденция к усилению апокалиптических настроений в 1960–1970-е годы была связана с социокультурным контекстом. Мировые катаклизмы, войны и угроза ядерной катастрофы сделали ожидание конца света как никогда осязаемым. Карибский кризис, война во Вьетнаме, военный переворот в Греции в 1967 году, военные конфликты в Африке и на Ближнем Востоке повлекли за собой формирование мощного антимилитаристского движения, многомиллионные антивоенные демонстрации по всему миру.

В обозначенный период эсхатологический сюжет нашел свое воплощение и на музыкальной сцене. Среди многочисленных опер на апокалиптический сюжет

² В частности, Н. О. Власова приводит мнение Х. де ля Мотт-Хабер, говоря о созвучии концепции Ж. Бодрийяра и эстетики минимализма: «восприятие времени как „бесцельного протекания“ нашло отражение в медитативных композициях 70–80-х годов, в частности, в музыкальном минимализме» [28, 63].

³ См. об этом, например: [184, 91].

«Le Grand Macabre» («Великий Мертвиарх»⁴) Д. Лигети занимает особое место, являясь своего рода обобщением ключевых эсхатологических тем и образов, воплощенных в музыкально-театральных сочинениях тех лет. В этой связи представляется актуальным рассмотрение оперы Лигети в контексте эволюции эсхатологического сюжета в 1960–1970-х годах в произведениях для европейского музыкального театра.

Степень разработанности темы исследования. Воплощение эсхатологических образов в музыкальном театре до сих пор не являлось предметом отдельного исследования в музыковедении. Зачастую, однако, эсхатология рассматривалась как часть религиозных или философских концепций композиторов и их произведений, как, например, в монографиях О. Т. Леонтьевой о К. Орфе [82], И. И. Никольской о К. Пендерецком [100], в диссертации Ю. А. Курановой «Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского („Весна священная“, „Персефона“, „Потоп“»)» [76]. Еще один ракурс научных изысканий — изучение апокалиптических мотивов в рамках воплощения темы смерти в музыке, как, например, в диссертации К. Гёдеке «Тема смерти в музыке после 1945 года» [184].

В монографии К. Фондунга «Апокалипсис в Германии» эсхатология музыкального театра рассматривается в русле «апокалиптического тона» искусства и философии Германии в целом. Развивая свой тезис «Апокалипсис — это, в первую очередь, разрушение», Фондунг называет Р. Вагнера в числе «великих пророков разрушения в буржуазную эпоху» [240, 277], а «Электру» Штрауса — «пожалуй, самым эффектным художественным произведением о

⁴ Данное русскоязычное название стало общеупотребительным благодаря переводу первоисточника оперы, пьесы М. де Гельдерода «La Balade du Grand Macabre», С. А. Володиной как «Проделки Великого Мертвиарха» [35, 146–240]. Заголовок «Великий Мертвиарх» встречается, например, в словаре Л. О. Акопяна «Музыка XX века» [6, 303], статье В. Г. Тарнопольского [138, 28]. Однако в других источниках перевод отсутствует — в частности, в статьях Ю. В. Крейниной [74], Е. Д. Трайниной [143], диссертациях Р. А. Разгуляева [116], И. В. Остромильского [103]. На наш взгляд, в русскоязычной версии теряются особые семантические оттенки, которые связывают оперу Лигети с целым пластом произведений культуры (имеются в виду, прежде всего, макабрические сюжеты в искусстве), поэтому далее в тексте будет использоваться только оригинальное название. Заголовки других произведений (за некоторыми исключениями) приведены в русскоязычных версиях, а оригинальные названия и пояснения к переводу, где это необходимо, даны в сносках.

разрушении до Первой мировой войны» [240, 283]. Вместе с тем, для Фондунга большой интерес представляет социокультурное влияние перечисленных произведений, общественная реакция и осмысление, поэтому в качестве объекта исследования выбраны не собственно оперы, а *рецензии*, обзоры на их премьеры.

Необходимость представления и анализа широкой панорамы эсхатологических концепций 1960–1970-х годов потребовала обращения к философским и публицистическим работам Ж.-П. Сартра [131; 132; 221], А. Камю [58; 59], М. Хайдеггера [148, 149], Х. Рихтера [117], Т. Адорно [3; 4; 165], А. Роб-Грийе [118], У. Эко [162], а также к культурологическим и искусствоведческим трудам Ф. Н. Петрова [112], И. В. Желтиковой и Д. В. Гусева [39], Е. Г. Якимовой [164], Г. А. Шикиной [160], А. В. Татарина [140], М. И. Найдорфа [99]. Эсхатологические тропы и сюжеты, выявленные в данных работах, нашли свое отражение во многих музыкальных сочинениях 1960–1970-х годов. В частности, приведенные в работе Петрова «структурные блоки эсхатологического мифа» становятся важной частью всех музыкально-театральных сочинений данного периода, а названные Фондунгом, Якимовой, Желтиковой и Гусевым техно-эсхатологические мотивы — ключевыми в драматургии «Апокалиптики» Келемена. Дадаистское направление антиискусства, которому посвящена диссертация Шикиной, окажется отправной точкой воплощения идеи конца искусства в музыке — для антисимфонического и антиоперного течений.

При анализе произведений М. Келемена, М. Кагеля, К. Орфа и других, наряду с перечисленными источниками, большое значение имели аналитические работы С. Эрдинг [178], Т. В. Цареградской [154], Т. Рёша [218], С. Дресса [174], И. В. Копосовой [70; 71; 72], П. Ингрэма [190], Н. А. Хрущевой [153], а также статьи М. Келемена [194; 195]. Диссертация Г. В. Заднепровской «Отечественный музыкальный театр рубежа XX–XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра» [51] позволила обнаружить сходства жанровых моделей и эстетических установок в музыкально-театральных сочинениях западноевропейских и отечественных авторов.

Среди источников, посвященных стилю Лигети и, в частности, его опере, упомянем, прежде всего, интервью композитора с Г. Заббе [187], П. Варнаи [186], К. Сэмюэлом [186], статью «Le grand macabre», написанную Лигети по материалам выступления в рамках международного фестиваля современного искусства «Steirischer Herbst» [204], а также комментарии композитора к изданию диска «Le Grand Macabre» фирмой Sony в 1999 году [205].

В англоязычной музыковедческой литературе за последние двадцать лет было написано по меньшей мере четыре масштабных монографических исследования, посвященных Лигети, — книги М. Н. Лобановой [208]⁵, К. Флороса [181] (в 2014 году вышло дополненное издание его монографии 1996 года), Р. Тупа [238], А. М. Бауэр [168]. В большинстве зарубежных исследований «Le Grand Macabre» занимает значимое место в общем повествовании о творчестве композитора, однако анализ зачастую ограничивается цитированием интервью, упоминанием некоторых особенностей замысла (в частности, аллюзий и гротеска как важнейших драматургических принципов оперы) и эстетической концепции. В работе А. М. Бауэр проанализирована роль интонаций *lamento* [168], а в статье Б. Темса описываются примеры воплощения национального колорита в опере [234].

В отечественном музыкознании анализу творчества Лигети посвящены монография И. В. Остромогильского «Творчество Дьердя Лигети сквозь призму фактурных новаций композитора» [102] и его же диссертация «Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов» [103], диссертации Р. А. Разгуляева («Фортепианное творчество Дьердя Лигети: проблемы стиля и интерпретации» [116]), Е. С. Андреевой («Темпоральное мышление Б. Бартока и Д. Лигети в свете диалога Востока и Запада» [8]). Внимание авторов перечисленных работ сосредоточено на анализе конкретных

⁵ Отечественный музыковед М. Н. Лобанова написала на русском языке несколько работ, освещающих довольно обширный спектр проблем творчества Лигети — статьи «Дьердь Лигети — эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов» [83], «Логика и композиция „новой музыкальной драмы“: „Приключения“ Дьердя Лигети» [84]. Однако наиболее полно идеи автора воплотились в поздней, англоязычной монографии “György Ligeti: style, ideas, poetic” [208].

особенностей стиля композитора. Важный русскоязычный источник — сборник 1993 года «Дьёрдь Лигети. Личность и творчество». Помещенные в нем статьи Ю. В. Крейниной [74; 75] и С. И. Савенко [127] стали новым словом в изучении стиля Лигети — в частности, концепция Савенко о «динамической» и «статической» музыке.

«Le Grand Macabre» как объект исследования обозначен в статьях В. Маркса [210], М. Сёрби [225; 226; 227; 228], Й. У. Эверетт [180], Й. П. Хикеля, Х. Циммерман, В. Ратхерта, Л. Риллинг, П. Дж. Эдвардса, Ю. Мюллера и Ж.-Д. Ментцеля [245], а также в книгах А. Дж. Севелл [230], П. Дж. Эдвардса [176]. Некоторые из авторов (в частности, Маркс) обратили свое внимание на тему смерти в опере, другие (Эверетт, Севелл) проанализировали концепцию сочинения и пришли к выводу о ключевой роли гротеска и пародии в характеристике персонажей и ситуации (при этом почти полностью игнорируя ее серьезную сторону). В статье Сёрби большое внимание уделено связи сочинения с постмодернистской философией. Часто⁶ упоминается о влиянии на замысел Лигети произведений искусства (и не только музыкального).

Книга Эдвардса «„Le Grand Macabre“ Дьёрдя Лигети: постмодернизм, музыкально-драматическая форма и гротеск» (2017) и сборник статей «Между Апокалипсисом и гротеском. Дьёрдь Лигети: „Le Grand Macabre“» (2023) [245], насколько нам известно, являются последними по времени из англоязычных работ по данной теме.

В монографии Эдвардса использовано большое количество писем композитора из архива фонда Пауля Захера в Базеле, редких фотографий (например, декораций и эскизов костюмов Р. Топора к постановке в Болонье в 1979 году), приведена подробная история создания оперы, проанализированы ключевые музыкальные номера. Основной задачей исследования, как следует из названия, становится изучение оперы в контексте эстетики постмодернизма. Рассматриваются многочисленные примеры аллюзий в опере, проводятся аналогии с другими постмодернистскими сочинениями 1960–1970-х годов (с

⁶ См. об этом: [180, 28] [210, 80]; [230, 8]; [74, 77]; [75, 21].

«Симфонией» Л. Берио, с «Музыкой к застолью короля Убю» Б.-А. Циммермана), делается вывод о том, что «коллаж у Лигети выходит за пределы самого себя, создавая ироничную дистанцию от первоисточника» [176, 87].

Вместе с тем, в монографии Эдварса, на наш взгляд, не освещены важные для драматургии оперы аспекты — в частности, влияние концепций «бесстрастного экспрессионизма» и антиоперы⁷ на главную идею сочинения (несмотря на упоминание о «deep-frozen expressionism» [176, 19] в начале книги и наличие главы, озаглавленной «Анти-антиопера»). Последнее особенно важно: именно как анти-антиоперу определяет Лигети жанр «Le Grand Macabre», «вписывая» свое сочинение в контекст эпохи, а также обозначая тем самым свою позицию в отношении «противостояния» оперы и антиоперы в 1960–1970-е годы. Анализ музыкальной драматургии в монографии Эдвардса сосредоточен на выявлении постмодернистских черт в опере, и автор почти полностью игнорирует особенности воплощения эсхатологического сюжета. Например, в «стилистическом диссонансе» коллажных оркестровых эпизодов Эдвардс видит прежде всего маркер постмодерна [176, 85], в то время как в настоящей работе предлагается амбивалентный подход к раскрытию содержания подобных сцен.

Сборник статей «Между Апокалипсисом и гротеском. Дьёрдь Лигети: „Le Grand Macabre“» включает в себя шесть работ, посвященных поэтике оперы. Й. П. Хикель исследует отношения Лигети к эстетике Дармштадской школы, его знакомство с философией Т. Адорно и влияние идей негативной диалектики на музыкальный язык «Le Grand Macabre», «Volumina», «Приключений» и «Новых приключений», Реквиема. Х. Циммерман сосредотачивается на истории создания оперы, приводя найденные ей в фонде П. Захера наброски других, так и ненаписанных, музыкально-театральных сочинений Лигети и дополняя тем самым уже имеющиеся благодаря монографии Эдвардса сведения. Остальные авторы фокусируются на отдельных аспектах поэтики оперы — «преднамеренной непонятности» (В. Ратхерт), теме любви (Л. Риллинг), диалоге с музыкой иных эпох (П. Эдвардс), карнавальной эстетике (Ю. Мюллер и Ж.-Д. Ментцель). Не

⁷ Данные концепции будут подробно рассмотрены в четвертой главе диссертации.

считая анализа аллюзий и отсылок, существующих в опере, авторы сборника почти не касаются собственно музыкальной драматургии. Это обстоятельство оставляет достаточно широкое пространство не только для обобщения существующих тезисов, но и для формулирования новых.

Понятийный аппарат. Многообразие жанровых, стилевых, концептуальных особенностей каждого произведения, послужившего материалом для данного исследования, позволяет отнести их к *новому музыкальному театру*, — этапу эволюции музыкально-театрального искусства, для которого, как пишет В. Г. Тарнопольский, характерны «отход композитора от классических моделей музыкального спектакля, индивидуализация типов и форм синтеза различных искусств, „игры“ с жанром, введение уникальных жанровых определений» [138, 26]. По мысли автора термина, М. Кагеля, сочинения нового музыкального театра «отличаются от оперы, оперетты или мюзикла» (цит. по [139, 58]).

В то же время, в рамках данной работы жанровое определение «опера» все же будет использовано — не только в тех случаях, когда композиторы сами давали такое обозначение, но и когда сочинение подпадает под определение оперы, которое предложила Е. А. Ручьевская. По мысли музыковеда, «специфика оперы как жанра состоит в том, что в опере... сценическое действие и слово включаются в музыкальную драматургию» [145, 357]. Иными словами, под оперой в данном исследовании будут подразумеваться те музыкально-театральные сочинения, в которых на первом плане — музыкальная драматургия⁸, то есть «воплощенные в музыке внешний и внутренний планы действия: сюжет, ход событий и процесс переживаний, авторский комментарий и т. д.» [145, 429]. При этом, необходимо подчеркнуть, что граница между оперными и «не-оперными» сочинениями во второй половине XX века проницаема, порой едва заметна, условна. Комбинация «музыкальных» и «вне-музыкальных» приемов зависит исключительно от художественного замысла, что предполагает

⁸ Та же идея была высказана и самим В. Г. Тарнопольским в одном из интервью: «Для меня главное отличие оперы от спектакля с музыкой в том, является ли музыка конструктивно ведущим элементом, имеет она самостоятельную форму или опирается на подпорки сюжета и плетется вслед за ним» [137].

бесконечное число вариантов. Однако гегемония оперы как *идеи*, концепта, которому следуют, с которым играют или даже полемизируют, в большинстве подобных сочинений очевидна.

Объектом исследования стала опера «Le Grand Macabre» Д. Лигети — сочинение, в котором находят претворение и переосмысливаются различные образы и символы конца времени. Христианский миф об Апокалипсисе соседствует здесь с музыкальным воплощением экзистенциального ничто, а сам обозначенный автором жанр — *анти-антиопера* — полемизирует с опусами сторонников идеи конца времени оперы. **Предмет исследования** — музыкальное воплощение в опере «Le Grand Macabre» Лигети эсхатологических сюжетов и образов, характерных для музыкального театра 1960–1970-х годов.

В качестве **материала** исследования послужили:

— музыкально-театральные сочинения европейских композиторов на эсхатологический сюжет, написанные в 1960–1970-х годах: «Тавернер» П. М. Дейвиса, «Государственный театр» и «Растворение мира»⁹ М. Кагеля, «Апокалиптика» М. Келемена, «Le Grand Macabre» Д. Лигети, «Дьяволы из Лудена»¹⁰ и «Потерянный рай» К. Пендерецкого, «Ваш Фауст» А. Пуссёра, «Мистерия на конец времени» К. Орфа, «Комедия» Р. Хаубенштока-Рамати;

— произведения 1960–1970-х годов, связанные с эсхатологическими образами: вокальный цикл на стихи Ш. Вёрёша, фортепианный цикл «Musica Ricercata», «Glissandi», «Artikulation», «Явления», «Атмосферы», «Volumina» для органа, «Lontano», «Приключения» и «Новые приключения», Реквием, «Lux Aeterna» Д. Лигети, оперы «Антигона», «Царь Эдип», «Прометей» К. Орфа, оратория «Dies irae» («Аушвиц») и Страсти по Луке К. Пендерецкого;

⁹ В русскоязычных источниках встречается перевод «Изнурение мира» (см., например: [6, 228]). В оригинальном названии этой «театральной иллюзии», «Die Erschöpfung der Welt», заложена отсылка на ораторию Й. Гайдна «Die Schöpfung» («Сотворение мира»), поэтому, с нашей точки зрения, на русский язык заголовок лучше всего перевести как «Растворение мира», чтобы сохранить присутствующую в немецком игру слов.

¹⁰ «Die Teufel von Loudon». Другой вариант перевода — «Люденские демоны» (см., например: [100]).

— сочинения XIX – первой половины XX вв. на эсхатологическую тему: Реквием А. Брюно, Симфония № 5 «Апокалипсис» К. Вайгля, «Квартет на конец времени» О. Мессиана, *Messa di Requiem* И. Пиццетти, Реквием К. Сен-Санса, «Для тех, кого мы любим» П. Хиндемита;

— музыкально-театральные сочинения начала XX века, относящиеся к антиоперному направлению: «Расцвет и падение города Махагони» К. Вайля, антиопера «Последний решительный» В. В. Вишневого, В. Я. Шебалина, В. Э. Мейерхольда и С. Е. Вахтангова, программа сценической композиции «Желтый звук» В. В. Кандинского, текст оперы «Победа над солнцем» А. Е. Крученых, М. В. Матюшина и К. С. Малевича;

— антисимфонии: «*Symphonia Germanica*» Э. Шультхофа, описания «Антисимфонии — музыкальной круговой гильотины в трех частях» Е. Голышева, «Монотонной симфонии» И. Кляйна¹¹, «Триадического балета» О. Шлеммера, «Симфония насекомых» К. Ахо, «Симфония» Л. Берно, «Лунный источник или Приглашение к... или Симфония № 1» Х. О. Доннера¹², «Симфония современных миров» К. Рюдмана, симфония № 1 А. Г. Шнитке;

— тексты Ветхого и Нового завета;

— литературные тексты: Книги Сивилл [66], пьесы М. де Гельдерода [35; 183], пьеса «Король Убю» А. Жарри [50], поэма «Потерянный рай» Дж. Мильтона [96], роман «Гошнота» Ж.-П. Сартра [132], «Разговор-симфониетта» Ж. Тардьё [232], пьесы К. Эверарта [179], сборник «Четыре замечательных клухта» [209].

Цель и задачи исследования. Цель данной работы — представить и систематизировать основные эсхатологические концепции, воплощенные в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов, и особенности их претворения в опере Лигети «*Le Grand Macabre*».

В связи с поставленной целью были сформулированы следующие задачи:

¹¹ Такое же название носило сочинение 1962 года П. Анри, подаренное И. Кляйну и Р. Кляйн-Мокей на свадьбу. В 2000 году произведение Анри было переименовано в «*Monochromie*», во избежание путаницы. В данной диссертации речь идет об опусе Кляйна.

¹² «*Moonspring or Aufforderung zum... or Symphony No. 1*». В работе приводится перевод И. В. Копосовой [72, 7]. В названии сочинения очевидны аллюзии на произведения К. Дебюсси, К. М. фон Вебера.

— определить ключевые идеи и топосы христианской эсхатологии, привести примеры произведений искусства (в том числе музыкального) разных эпох на апокалиптический сюжет;

— выявить основные особенности воплощения образов христианской эсхатологии в сочинениях Орфа, Пендерецкого, Дейвиса, Келемена и других композиторов;

— систематизировать выявленные образные сферы с точки зрения их музыкальных особенностей;

— изучить ключевые категории экзистенциальной эсхатологии, опираясь на труды Хайдеггера, Сартра, Камю;

— рассмотреть феномен антиискусства в его связи с эсхатологическими идеями экзистенциализма, концепцией «смерти искусства»;

— проанализировать особенности антисимфоний, антиопер и анти-антиопер;

— проследить возможные связи сочинений Лигети 1950–1970-х годов и оперы «Le Grand Macabre» на уровне концепций и музыкальной драматургии;

— проанализировать драматургию пьесы Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха»;

— охарактеризовать концепцию оперы Лигети, ее основные темы и образы, раскрыть жанровый облик сочинения;

— проанализировать характеристики героев оперы «Le Grand Macabre» в контексте музыкальной драматургии целого;

— обозначить роль оркестра, хора, а также аллюзий на живопись в воплощении апокалиптических образов в опере;

— сформулировать основные черты «Le Grand Macabre», определяющие сочинение Лигети как ключевое в контексте эволюции эсхатологической темы и идеи антиискусства в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Эсхатологическая картина мира в музыкально-театральных сочинениях 1960–1970-х годов представляет собой сложный комплекс взаимодействующих друг с другом религиозных и философских концепций;

2. Важную роль в формировании представлений композиторов о конце времени сыграли христианский и экзистенциальный эсхатологические мифы, идея конца (смерти) искусства;

3. При сходстве некоторых эсхатологических идей и особенностей их воплощения, каждое рассмотренное в работе произведение музыкального театра представляет собой уникальную трактовку эсхатологического мифа;

4. Феномен антиоперы, получивший широкое распространение в 1960–1970-х годах, неразрывно связан с эсхатологией и одновременно с концепцией «конца (смерти) жанра»;

5. Образы Страшного суда, концепция «бесстрастного экспрессионизма», тема преодоления страха смерти — наиболее значимые в творчестве Д. Лигети 1960–1970-х годов и находят свое воплощение во многих произведениях этого периода, — в первую очередь, в вокально-инструментальных опусах;

6. Опера Д. Лигети «Le Grand Macabre» представляет собой синтез ключевых эсхатологических концепций своего времени, а также идей постмодернизма, театра абсурда, эстетики гротескного реализма, в музыкальном плане — традиционных и авангардных приемов, различных стилей, форм, жанровых разновидностей оперы. В этом смысле сочинение является одним из ключевых в европейском музыкальном театре второй половины XX века.

Научная новизна. В работе впервые представлен целостный анализ музыкальной драматургии оперы Д. Лигети «Le Grand Macabre» в сравнении с первоисточником, сочинениями музыкального искусства прошлого и настоящего, с рядом других сочинений композитора, а также в контексте аллюзий на живопись. Впервые исследована взаимосвязь малой и большой эсхатологий в рамках художественного целого этого и других произведений 1960–1970-х годов, представлена классификация основных апокалиптических образов, воплощенных в музыкально-театральных сочинениях рассматриваемого периода. Изучены

концепции антисимфонии и антиоперы как части сложного комплекса философских мировоззрений, тесно связанных с эсхатологией, выявлено своеобразие данных концепций в ряду иных направлений антиискусства. Предложен новый ракурс исследования творчества Лигети, в контексте эволюции его эсхатологических воззрений, и — шире — в контексте эволюции апокалиптического мифа в 1960–1970-е годы.

Кроме того, анализ музыкальной драматургии отдельных опусов позволил выявить общие черты и своеобразие подхода каждого автора в воплощении идеи конца времени. В исследовании рассмотрены редко упоминаемые в отечественном музыкознании сочинения — мультимедийная балетная опера М. Келемена «Апокалиптика», опера «Тавернер» П. М. Дейвиса.

Методология и методы исследования. Методология работы основана на комплексном подходе и включает в себя исторический, культурологический, аналитический и компаративный методы, а также метод семиотического анализа. Их выбор обусловлен объектом и предметом исследования, поставленными в работе задачами. Социокультурный контекст эпохи 1960–1970-х годов был описан с помощью исторического и культурологического методов. Аналитический и компаративный методы применялись при анализе отдельных произведений и их сравнении друг с другом. Использование семиотического анализа, то есть выявления присущей сочинениям знаковой системы, позволило выделить наиболее часто встречающиеся эсхатологические образы, определить их семантику и особенности их музыкального воплощения.

Важнейшую роль в работе сыграла методология оперного анализа Е. А. Ручьевской, представленная в ее работах «„Руслан“ Глинки, „Тристан“ Вагнера, „Снегурочка“ Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Жанр» [123], «„Хованщина“ Мусоргского как художественный феномен» [125], «„Война и мир“. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева» [122]. Предложенный ученым целостный анализ музыкальной драматургии оперы, включающий в себя исследование как отдельных оперных элементов, так и жанра, композиции, художественного целого, стал основополагающим в диссертации.

Теоретическая значимость работы состоит в создании целостного представления о воплощении эсхатологического мифа в опере Лигети «Le Grand Macabre», включающего в себя не только христианские идеи, но и философские концепции XX века. Систематизация образов Апокалипсиса в музыкально-театральных сочинениях 1960–1970-х годов, разбор их специфических черт создает предпосылки для дальнейшего поиска, изучения и осмысления таковых в произведениях после 1980 года. Рассмотрение направлений антисимфонии, антиоперы и анти-антиоперы в русле экзистенциальной эсхатологии и других философских идей прошлого столетия открывает новый ракурс анализа подобных сочинений, позволяет наметить возможные точки соприкосновения с отечественной музыкально-театральной и симфонической музыкой. Кроме того, теоретическую значимость составляет раскрытие семантической общности сочинений Д. Лигети, что предполагает более широкое специальное исследование в будущем.

Практическая значимость. Материалы диссертации могут быть использованы в курсе музыкально-исторических и теоретических дисциплин в высших учебных заведениях при анализе музыкального театра второй половины XX века, в том числе, в дисциплинах «История зарубежной музыки» («Современная зарубежная музыка»), «Анализ музыкальных произведений», «Музыкальный театр XX века», «Музыкальная драматургия оперы». Представленный в работе анализ музыкальной драматургии крупнейших музыкально-театральных сочинений второй половины XX века, в первую очередь, «Le Grand Macabre» Лигети, также, на наш взгляд, может помочь режиссерам, дирижерам, исполнителям воплотить авторский замысел, разобраться в сложном тексте партитур.

Степень достоверности и апробация результатов. Степень достоверности исследования определяется опорой на значительное количество отечественных и зарубежных музыковедческих работ, а также использованием соответствующих цели и задачам диссертации методов.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Основные положения работы были представлены в докладах на международных и всероссийских научных конференциях: VI Международная конференция «Музыка. Философия. Культура» (Москва, 2018), Международная научная конференция «Музыкальная жизнь в центрах и регионах: диалектика взаимодействия» (Санкт-Петербург, 2018), III Всероссийская научно-практическая конференция молодых специалистов имени С. В. Смоленского «Музыкальная медиевистика в XXI веке» (Санкт-Петербург, 2019), Международная научная конференция «Бахрушинские чтения – 2021. Музыка и сцена» (Москва, 2021), Международная научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения доктора искусствоведения, профессора Е. А. Ручьевской (Санкт-Петербург, 2022), VI Международная научная конференция «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 2024). По теме диссертации были опубликованы восемь статей, в том числе три статьи в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы (245 позиций на русском и иностранных языках), списка научных публикаций по теме диссертации и списка иллюстративного материала, трех приложений. Две первые главы посвящены анализу двух ключевых направлений эсхатологии в европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов — христианской и экзистенциальной, их взаимовлиянию и основным концепциям и образам. В первой главе, «Образы христианской эсхатологии и их воплощение в искусстве», освещаются основные образы Апокалипсиса Иоанна Богослова, общая проблематика воплощения христианского эсхатологического мифа в искусстве, подробно рассматриваются эсхатологические концепции «Мистерии на конец времени» Орфа, опер «Дьяволы из Лудена» и «Потерянный рай» Пендерецкого, «Апокалиптики» Келемена, а также дается классификация выявленных образов с точки зрения их семантической и музыкальной общности.

Вторая глава, «Экзистенциальная эсхатология в искусстве: истоки, содержание, воплощение», посвящена так называемой кризисной эсхатологии, то есть эсхатологии экзистенциализма, негативной диалектике Адорно и феномену антиискусства. Их особенности раскрываются в первом параграфе. Во втором параграфе рассматриваются антисимфонии Х. О. Доннера, К. Рюдмана, Л. Берио, А. Г. Шнитке, сценическая композиция «Государственный театр» М. Кагеля, а также антиоперные сочинения А. Пуссёра, Л. Берио, Р. Хаубенштока-Рамати.

Третья и четвертая главы диссертации сосредоточены на опере Лигети «Le Grand Macabre». В третьей главе исследуются явления, имеющие непосредственное отношение к поэтике оперы. В первом параграфе приводятся сведения об истории создания и исполнения сочинения. В параграфе «Тема Страшного суда — *idée fixe* творчества Лигети 1960–1970-х годов», проанализированы сочинения Лигети, в которых воплощены образы Апокалипсиса.

Четвертая глава посвящена анализу партитуры «Le Grand Macabre» и состоит из пяти параграфов. В первом из них раскрывается своеобразие драматургии пьесы, выявляются сходства и различия концепций Гельдерода и Лигети. Жанровый облик и музыкальная драматургия, определяемые особой концепцией оперы, рассматриваются во втором параграфе. Особенности музыкальных характеристик персонажей сформулированы в следующем параграфе. В четвертом параграфе, «Тема Апокалипсиса в опере», проанализировано музыкальное воплощение Апокалипсиса в «Le Grand Macabre». Особенно детально исследованы новые музыкальные решения данной темы, отсутствующие в других сочинениях Лигети на эсхатологический сюжет. Вторая ключевая идея произведения — обращение к оперному искусству и новому, антиоперному направлению — рассмотрена в параграфе «Анти-антиоперная эстетика в „Le Grand Macabre“: в диалоге с оперным жанром».

В Заключении подводятся итоги работы, формулируются основные выводы, дается краткий обзор эсхатологических сочинений 1980–2000-х годов в европейском музыкальном театре.

Глава 1. Образы христианской эсхатологии и их воплощение в искусстве

§ 1. Общие вопросы христианской эсхатологии и эстетики. Эсхатологический миф в искусстве¹³

Вера в Страшный суд, ожидание Апокалипсиса — неотъемлемая часть христианского канона. На страницах Нового Завета не раз упоминаются образы и символы конца света¹⁴, а последняя книга, Откровение Иоанна Богослова, полностью посвящена этой теме. Корни данной мифологической системы восходят к эсхатологии иудаизма (и, еще раньше, — к зороастрийскому эсхатологическому мифу), чьи идеи нашли отражение, главным образом, в Пророках из Танаха (в христианской традиции — в Книгах пророческих Ветхого Завета).

К самым ранним упоминаниям Страшного суда в Новом завете исследователи (Ф. Н. Петров [112], С. А. Багдасарова [12], Т. В. Рыжков [126]) относят главы из Евангелия по Матфею и Марку. В них сходно описывается проповедь Иисуса на Елеонской горе, в которой Христос предсказывает будущие события. Глава 21 от Матфея и Глава 13 от Марка практически идентичны и по структуре, и по содержанию. Вначале повествуется о разрушении храма, затем — о скорых войнах и гонениях христиан, лжепророках и, наконец, о втором пришествии Христа (Парусии). Более позднее Евангелие от Луки, в целом, повторяет основные идеи предыдущих, однако отличается в некоторых деталях

¹³ Некоторые положения данного параграфа были опубликованы в статье Н. А. Карпун «Эсхатологические образы в драматургии „Мистерии на конец времени“ К. Орфа: специфика воплощения» (см. Список научных публикаций по теме диссертации, № 3).

¹⁴ К эсхатологическим текстам в Новом завете относятся: описание беседы Иисуса с учениками на Елеонской горе (Мк. 13; Мф. 24, 25; Лк. 17:22–37, 21:5–36), притча о зернах и плевелах (Мф. 13:24–32, 36–43). Меньше всего эсхатологический сюжет представлен в Евангелии по Иоанну, где присутствуют лишь отдельные упоминания о последнем суде (Ин. 6:40, 11:25–26, 12:31).

(например, не указывается, что слова Иисуса были произнесены на Елеонской горе).

Повествование так называемого Малого Апокалипсиса (то есть евангелического эсхатологического цикла) построено таким образом, что страшные события конца ветхозаветной эпохи и последних времен перечислены через запятую. Это повлекло за собой неверное, с точки зрения современной теологии, истолкование пророчества Христа как обещания скорого свершения всего предсказанного [91]. Между тем, точной даты конца света в Евангелиях не называется, более того, указывается невозможность ее определения: «О дне же том и часе никто не знает, ни Ангелы небесные, а только Отец Мой один» (Мф. 24:36). Единственное указание на время последнего суда — обещание, что он наступит не раньше, чем каждый человек сможет узнать Благоую весть (Мф. 24:14, Мк. 13:10). В целом же, акцент в Малом Апокалипсисе делается на обещании справедливости и воздаяния верующим, призыве жить в ожидании Парусии, а не на описании мучений грешников.

Последняя же книга Нового Завета, Откровение Иоанна Богослова, напротив, отличается от евангелических пророчеств крайне подробным повествованием о наказании грешников. Христа-пастыря сменяет Христос-Пантократор. Ф. Н. Петров видит в этом отличии эсхатологии Иоанна от трех синоптических (первых канонических — по Матфею, Марку и Луке) Евангелий причину длительного неприятия Откровения отцами церкви. Исследователь пишет об Апокалипсисе Иоанна: «Такого обилия мук и жестокости по отношению к людям, какое предсказывает эта книга, мы не найдем ни в каком другом эсхатологическом мифе» [112, 60].

Драматургия Откровения, изобилующего многозначными образами и символами, крайне сложна для постижения, что доказывают многочисленные толкования и исследования¹⁵. Повествование о событиях последнего времени насыщено, согласно исследованию Д. Ауни, «различными метками (формульными фразами: „я увидел“, „я услышал“ и т. п.) и такими литературными

¹⁵ См., например: [11, 238; 107, 13; 108, 160–163; 133, 738–742].

приемами, как кольцевая композиция, вставки <...>, техника сцепления <...> и различные структурные техники (использование септетов и отступлений)» [11, 238].

В «Словаре библейских образов» Л. Райкина, Д. Уилхойта и Т. Лонгмана к важнейшим композиционным принципам отнесены также принципы семикратных повторений и дихотомического деления [133, 739]. Число «семь» как символ «завершенной, всеобъемлющей полноты» [156], действительно, постоянно встречается в тексте Откровения (семь воззваний, печатей, труб, чаш). Символичны и дихотомии образов Святой Троицы и приспешников Сатаны (дракон, зверь, лжепророк), Жены, облеченной в Солнце, и вавилонской блудницы и других, указывающие на борьбу добра и зла. К. Фондунг замечает также и другие противопоставления: грязи и чистоты, тьмы и света, сна и бодрствования, холода и тепла, старости и юности [240, 225–226, 231].

Семиотическое пространство Апокалипсиса включает в себя и другие цветовые и числовые метафоры, мотивы ожидания, смерти и бессмертия, воскресения. Ф. Н. Петров называет центральным образом христианской эсхатологии образ суда [112, 60], а впечатление, производимое повествованием Иоанна, — «черным и жутким» [112, 72]. Вместе с тем, традиционная теологическая трактовка последней книги Нового завета гораздо оптимистичнее. Основной идеей принято считать не описание наказаний грешников, а наступление Царства Божия для праведников. В воззваниях к церквям отмечаются важнейшие для христианина качества — стойкость веры и равнодушие. Помимо образов войн, бедствий и страданий библеисты также обращают внимание на символ света, сияния (воплощение божественной воли), а также на мотив обретения Бога, пронизывающий все Откровение. А. А. Черепенин особенно подчеркивает, что для ранних христиан книга с семью печатями означала божественный замысел, а снятие печатей и последующие катастрофы не страшили, а воспринимались как *путь* к постижению божественной воли, к очищению от греха [156].

Как важнейшую антиномию образам страдания и разрушения рассматривает идею Нового Иерусалима исследователь Т. В. Рыжков: «В религиозной классике (тексты Нового Завета) эсхатологическая модель предусматривает взаимодействие мотивов последней катастрофы и Страшного суда с мотивами преображения и окончательной победы над злом» [126, 12]. Святой Августин противопоставляет Небесный град земному, погрязшему во грехе, — Вавилону: «Она же [Церковь] есть и Иерусалим в том же духовном смысле, о чем многое уже было сказано. Ее враг — град дьявола, Вавилон, означающий в переводе „смешение“. Через возрождение, впрочем, царица эта освобождается от Вавилона в среде всех народов, и от злейшего царя переходит к Царю благому, т.е. от дьявола к Христу» [2, 214]. Истинным смыслом жизни христианина он видит обретение Небесного Иерусалима, то есть приобщение к Богу. О том же, но в рамках большой эсхатологии, говорит и Катехизис Католической церкви: только обретение нового неба и новой земли мыслится Церковью окончательным свершением Божественного замысла («В конце времен Царство Божие достигнет полноты... Это таинственное обновление, которое преобразит человечество и мир, в Священном Писании называется „новым небом и новой землей“ (2 Петр 3, 13). Это будет окончательным исполнением Божиего Замысла, состоящего в том, чтобы „все небесное и земное соединить под Главою Христом“ (Еф 1, 10)» [61, 1042–1043]¹⁶). Русская философия также развивала данную мысль. Как цель человеческого бытия представляют Новый Иерусалим С. Н. Булгаков («Цель истории ведет за историю, к „жизни будущего века“, а цель мира ведет за мир, к „новой земле и новому небу“» [24, 352]) и Н. А. Бердяев («История мира и история человечества имеет смысл лишь в том случае, если она кончится» [19, 337]).

Образы и символы Откровения, особенно центрального его события — Страшного суда — на протяжении столетий привлекали европейских художников, писателей, музыкантов. Эмоциональность тона, яркость характеристик и описаний трагических ситуаций, живописные детали,

¹⁶ Ссылки на священные тексты представлены в виде, в котором даны в источнике.

музыкальность многих образов — все это послужило источником вдохновения для всех видов искусства. Влияние последней книги Нового завета было настолько велико, что само слово «апокалипсис» в конце концов стало нарицательным, обозначающим конец света.

Наиболее часто встречающиеся в искусстве темы и образы Апокалипсиса выявляли как отечественные, так и в зарубежные культурологи (например, И. В. Желтикова и Д. В. Гусев [39], Ф. Н. Петров [112], К. Фондунг [240]). Ключевыми исследователи считают образы Спасителя, воскрешения мертвых, последней битвы, Страшного суда, разрушение старого мироздания и обретение нового мира.

В длинном списке произведений о Страшном суде — серия гравюр А. Дюрера, картины «Святой Иоанн на Патмосе» Тициана, «Видение святого Иоанна» Эль Греко, «Ангел сильный, стоящий на земле и на море» Б. Уэста, «Смерть на коне бледном» У. Блейка, «Великий день гнева Его» Дж. Мартина, фрески «Страшный суд» Микеланджело¹⁷. Отсылки к образам Апокалипсиса встречаются также в «Божественной комедии» Данте, пьесе «Торжествующий Христос, апокалиптическая комедия» Дж. Фокса, эссе «Апокалипсис» Д. Г. Лоуренса.

В отечественной традиции наиболее ранние примеры подобных сочинений связаны с введением в церковный канон службы «О Страшном суде» (с XII в.) и с Действом о Страшном суде (с конца XV в.). В русле православной эсхатологической традиции сформировалась русская иконография Страшного суда, включающая в себя фрески в соборах Киева, Владимира, Москвы, народное творчество — например, многочисленные духовные стихи¹⁸. В XIX–XX веках образы Апокалипсиса были воплощены в картине «Апокалипсис» В. Васнецова, стихотворениях поэтов Серебряного века (А. А. Фета, А. Белого, И. А. Бунина, Д. С. Мережковского, Н. С. Гумилева, З. Н. Гиппиус), «Краткой повести об

¹⁷ Все перечисленные произведения и многие другие приводятся в книге С. А. Багдасаровой «Апокалипсис в искусстве. Путешествие к Армагеддону» [12].

¹⁸ Духовные стихи о Страшном суде анализирует Г. П. Федотов в работе «Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам)» [144, 105–116].

Антихристе» В. С. Соловьева, серии эссе «Апокалипсис нашего времени» В. В. Розанова и в других сочинениях.

В музыкальном искусстве с темой Страшного суда прежде всего связана знаменитая средневековая секвенция *Dies irae*, в тексте которой поэтически переосмыслены основные образы христианской эсхатологии. Создание данной секвенции приписывается монаху XIII века Фоме Челанскому. Вскоре после своего появления она стала частью католической заупокойной мессы — реквиема, что олицетворяет взаимовлияние малой и большой эсхатологий¹⁹: скорбь по отдельному человеку мыслится здесь как неотъемлемая часть молитвы о спасении всех верующих.

В ходе многовековой истории развития жанра реквием вышел из сферы сугубо культовой музыки. Изменениям подверглась и часть *Dies irae*, ее функция в цикле и образное наполнение. Вместе с тем, отделение данного жанра от христианской традиции не изменило эсхатологическую направленность подобных сочинений. Картины Страшного суда стали центральными в драматургии реквиема, а их изображение по-настоящему устрашающим. Для XX века, времени крупнейших социокультурных и исторических потрясений, характерно появление реквиемов, посвященных рефлексии о недавних страшных событиях — мировых войнах, гибели миллионов людей. Смерть осмыслиется композиторами в данных произведениях в русле большой эсхатологии. Таковы, например, реквием «Тем, кого мы любим»²⁰ П. Хиндемита (1946), Военный реквием Б. Бриттена (1961), Реквием Д. Б. Кабалевского (1962–1963), Польский реквием К. Пендерецкого (1980–2005). В этот же ряд можно поставить ораторию Пендерецкого «*Dies irae*»

¹⁹ Напомним, что малая эсхатология раскрывает конец жизни отдельного человека, в то время как большая — мира в целом.

²⁰ Реквием П. Хиндемита посвящен кончине двух американских президентов — А. Линкольна и Ф. Рузвельта, а также всем погибшим в американской гражданской войне. Тема жизни и смерти одного человека, таким образом, сплетается в сочинении с идеями всеобщего конца и «мировой гармонии» (по Т. Н. Левой, О. Т. Леонтьевой [79, 307]). Связь малой и большой эсхатологии заложена и в литературной основе реквиема — поэме У. Уитмена «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень», где обращение к любимым соседствует с размышлениями о жизни человечества, картинами войны. Хиндемит сохраняет и усиливает эту взаимосвязь. Ключевым в этом плане становится № 10, «В один голос с моей душой», в котором перед лирическим героем проходят «бесконечные вереницы видений» войн и их жертв.

(«Аушвиц», 1967), которая содержательно, функционально приближается к жанру реквиема.

В некоторых реквиемах появлялась и цитата средневековой секвенции. Ее тематические и смысловые метаморфозы были различны. Чаще всего использовалась первая фраза мелодии, и ее прежде отрешенное звучание менялось на зловещее, роковое — как, например, в Реквиеме К. Сен-Санса (1878). В Реквиеме А. Брюно (1888) характер начальной фразы секвенции видоизменяется на протяжении всей части. Аскетичное проведение у тромбонов и арфы в унисон после двух первых строф напоминает древнее пророчество, оркестровое развитие мелодии далее (строфа «Tuba mirum») звучит торжественно и неумолимо. Необычна трактовка мелодии *Dies irae* во второй половине части, где цитата проводится не только в партии смешанного хора и в оркестре, но и у детского хора в сопровождении пассажей у арфы. Просветленный характер звучания слов о Страшном суде (в тексте использованы строфы «Liber scriptus» и «Judex ergo») можно трактовать как надежду на счастливый исход.

В *Messa di Requiem* И. Пиццетти (1922) секвенция легла в основу всей одноименной части. Введение напева в текст сочинения в данном случае — характерная стилевая черта композитора, чей интерес к культуре Средневековья, Возрождения и раннего барокко прослеживался на протяжении всего творческого пути (в таких сочинениях, как «Священное представление об Аврааме и Исааке», *De Profundis*, в оперном наследии). Тембровое решение цитаты (в унисон контральто и басов *a cappella*, в контрапункте с вокализмом сопрано и теноров), как и тембровое решение всего Реквиема, также близко старинным полифоническим техникам.

Несмотря на многоплановость семантики²¹, в самом широком смысле цитирование напева *Dies irae* в светских музыкальных произведениях в

²¹ На многообразии смыслов секвенции *Dies irae* указывает, например, А. В. Денисов [44, 211–215].

большинстве случаев по-прежнему связано с эсхатологическими образами²². Его мелодия воспринимается композиторами как музыкальное воплощение темы смерти и/или потусторонних враждебных человеку сил, без привязки к собственно Страшному суду. В виде музыкальной цитаты-символа *Dies irae* встречается в Фантастической симфонии Г. Берлиоза, «Пляске смерти» Ф. Листа, «Пляске Смерти» К. Сен-Санса, «Песнях и плясках смерти» М. П. Мусоргского, симфонии «Манфред» П. И. Чайковского, ряде сочинений С. В. Рахманинова («Остров мертвых», Рапсодия на тему Паганини, Симфонические танцы и др.) и Ч. М. Лёффлера (Дивертисмент для скрипки *a-moll*, Рапсодия для гобоя, альты и фортепиано, Вилланелла *Du Diable* op. 9, Четыре поэмы op. 5, «Для того, кто пал в бою» для смешанного хора *a cappella*)²³. В некоторых произведениях цитата становилась и музыкальным символом давних времен — Средневековья и Возрождения. Среди подобных сочинений — оркестровая сюита «Из Средних веков» А. К. Глазунова, «Пять портретов Тюдоров» Р. Воан-Уильямса, «Семь современных прелюдий на старинные темы» Г. Эдмундсона, «Песни тюрьмы» Л. Даллапикколы.

Таким образом, ко второй половине XX века семантическое поле цитаты *Dies irae* включало в себя сложный комплекс символов, связанных с многовековой церковной традицией, с религиозным культом, с изображением давно ушедших времен, эпизодов Откровения и большой христианской эсхатологии в целом, с надличным, вневременным началом, а также с ужасом каждого человека перед неотвратимостью смерти.

Между тем, в XX веке, наряду с цитированием темы секвенции, возник интерес к *целостному воплощению и осмыслению* апокалиптического сюжета. При этом композиторы стремились найти иные, не связанные с мелодией *Dies irae* средства воплощения знакомых образов. Среди таких произведений — симфоническая картина «Из Апокалипсиса» А. К. Лядова (1912), опера

²² Исключениями являются, например, непрограммные произведения, в которых смысл цитирования *Dies irae*, как пишет Денисов, «оказывается открытым для интерпретации» [44, 214]. Однако и в подобных сочинениях общий контекст остается трагическим.

²³ Эти и другие сочинения приведены на сайте diquotes.victoryvinny.com/, посвященном секвенции *Dies irae* [214].

«Антихрист» Р. Ланггора (1921–1923, перераб. в 1926–1929), оратория «Книга с семью печатями» Ф. Шмидта (1935–1937), «Квартет на конец времени» О. Мессиаана (1941), симфония № 5 «Апокалипсис» К. Вайгля (1945), электронная оратория «L’Apopcalypse de Jean»²⁴ П. Анри (1968)²⁵. Так, в музыкальном искусстве XX века обнаруживается как преемственность традиции, так и желание существенного, иногда — радикального обновления. Амбивалентность тенденций будет прослеживаться во всех проанализированных в § 2 и § 3 произведениях.

§ 2. В ожидании нового Апокалипсиса: сочинения о грядущем конце света К. Орфа, М. Келемена, К. Пендерецкого²⁶

В европейском музыкальном театре 1960–1970-х годов символы Страшного суда, идея взаимосвязанности малой и большой эсхатологий получили разноплановое воплощение.

Идеи малой христианской эсхатологии прослеживаются, например, в опере П. М. Дейвиса «Тавернер» (1962–1968). Главный герой ее, Джон Тавернер, — композитор первой половины XVI века. История его жизни преподнесена в сочинении в аллегорическом ключе. Основной темой становится идея последнего суда над человеком и спор о душе ангелов и демонов. Главные герои (кроме заглавного персонажа) имеют своих двойников: Ричард Тавернер (отец Джона) «перевоплощается» затем в Святого Иоанна, возлюбленная Джона Роуз Пэрроу — в Деву Марию²⁷, Шут — в Смерть и «смеющегося Иисуса» и т. д. Появляются фигуры архангелов Гавриила и Михаила, Антихриста²⁸, а также сцены,

²⁴ Название оратории, с одной стороны, отсылает к Откровению Иоанна Богослова (заголовок последней книги Нового завета на французском — «L’Apopcalypse» или «Apopcalypse de Jean»), с другой, — к имени главного исполнителя, Жана Негрони.

²⁵ О некоторых других сочинениях на апокалиптический сюжет см., например: [37].

²⁶ Основные положения данного параграфа были опубликованы в статьях Н. А. Карпун «Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере „Апокалиптика“ М. Келемена» и «Эсхатологические образы в драматургии „Мистерии на конец времени“ К. Орфа: специфика воплощения» (см. Список научных публикаций по теме диссертации, № 2 и № 3).

²⁷ В данном случае слово «mistress» обретает в новом облики Роуз иное значение: не «любовница», а «госпожа».

²⁸ Для П. М. Дейвиса опера «Тавернер» — не единственный опыт изображения данного персонажа. Композитору принадлежит также сочинение «Антихрист» для флейты пикколо, бас-кларнета, скрипки, виолончели и трех ударных (1967).

напоминающие известные средневековые макабрические сюжеты (триумф смерти, *dance macabre*).

Идеи двойников и кривого зеркала заложены в самой композиции оперы: два действия, в каждом из которых четыре сцены, подобны друг другу и в то же время антонимичны. Сюжет оперы сосредоточен на трансформации личности главного героя, Тавернера, выступающего в суде сначала в роли жертвы, а затем — обвинителя. Два инквизиторских процесса, на первый взгляд, отражают страшные исторические реалии того времени, однако за ширмой истории скрывается почти библейская притча о самостоятельном выборе, судьбе человеческой души, а граница между «земным» судом и небесным стирается.

Кульминацией оперы становится момент выбора Тавернера своего пути в четвертой сцене первого действия (герой, на себе испытавший несправедливость инквизиции, сам становится убийцей). Решение Тавернера сопровождается спором о его душе между Смертью и Святым Иоанном с Девой Марией²⁹, появлением Бога-отца с архангелами и Антихриста с демонами.

Конец истории, однако, хоть и трагичен, но дает надежду: душа Тавернера не совсем потеряна для Бога, во время казни Белого Аббата Джон раскаивается, и именно Дева Мария (Роуз) ведет его за собой.

Мотив суда — основной в драматургии оперы К. Пендерецкого «Дьяволы из Лудена» (1969). Написанная годом позже «Тавернера», она повествует о схожем: о суде инквизиции и демонических силах, овладевающих душами людей. Между тем, если говорить об опере в целом, параллели возникают скорее с сюжетом Страстей, чем с рассказом о Страшном суде. Особенно связь с пассионами очевидна в третьей сцене оперы, где изображаются пытки Грандье, шествие на казнь и «поцелуй прощения». О последнем суде в литературном тексте оперы упоминается лишь вскользь, в пятой сцене первого действия:

²⁹ Выбор тех, кто защищает Джона Тавернера, вероятно, неслучаен: Святой Иоанн — покровитель, ангел-хранитель композитора, носящего то же имя, а Дева Мария — заступница всех грешников, как следует, например, из известного сочинения Иакова Ворагинского «Золотая легенда» (XIII в.) [30, 198–203]. Этот памятник средневековой литературы имел большое влияние на западноевропейское искусство и культуру. В православии есть другой пример почитания Богородицы как заступницы — апокриф «Хождение Богородицы по мукам».

Грандье в отчаянии выкрикивает строфу *Rex tremendae* из *Dies irae*. В этом обращении к Богу, к небесному судье — последняя надежда главного героя.

В музыкальном плане связей с апокалиптическим мироощущением в опере Пендерецкого гораздо больше. В этом есть своя логика: как и в истории жертвы Иисуса, аллюзии на которую пронизывают оперу, личное в Откровении отождествляется с коллективным, общечеловеческим, трагедия одного становится болью каждого. Связь двух сюжетов прослеживается в сходном музыкальном воплощении надвигающейся неотвратимой угрозы в сценах «Дьяволов из Лудена», Страстей по Луке, в картинах Апокалипсиса оратории «*Dies irae*». На сходство обращает внимание И. И. Никольская, отмечая в перечисленных произведениях Пендерецкого огромную «роль хора как сонорного „многоцветного“ фона» [100, 225]. Давящее, гнетущее звучание сонорных кластеров, приобретающих все бóльшую мощь к концу оперы, а также использование риторических фигур (*catabasis*, *pasus duriusculus*³⁰) «переводят» историю Грандье в ряд обобщений, аллегорий всего человеческого бытия.

Целый ряд музыкально-театральных сочинений 1960–1970-х гг. сосредоточен на размышлениях о всеобщем конце света, то есть на большой эсхатологии. Ключевой особенностью этих произведений стало сочетание христианского апокалиптического сюжета с образами эсхатологий других религий и философских учений.

«Мистерия на конец времени»³¹ К. Орфа (1962–1972) воплощает концепцию ожидаемого Апокалипсиса, основанную на апокрифических идеях, прежде всего, Оригена. По мысли этого раннехристианского теолога, конец света

³⁰ См., например, шестую сцену I действия (молитва хора), одиннадцатую сцену I действия (партия органа).

³¹ Оригинальное название произведения — «*De temporum fine comoedia*» («Комедия на конец времени»). Совокупность внутренних характеристик сочинения, однако, подталкивает к поиску подходящего перевода названия. Так, в немецком варианте произведение Орфа называется «*Das Spiel vom Ende der Zeiten*» («Игра на конец времен»). О. Т. Леонтьева предлагает свой перевод заголовка, ссылаясь на неуместную в данном случае семантику слова «комедия» в русском языке — «Мистерия на конец времени» [82, 185]. На наш взгляд, такой вариант хорошо передает значение оригинала, его связь с жанрами Средневековья, а также общий ритуальный характер произведения.

будет ознаменован не последним судом над живыми и мертвыми, а возвращением к исходному, божественному состоянию. Это учение было названо Апокатастасис (*греч.* «восстановление») и рассказывало «о прекращении адских мучений и возвращении всех в конечное состояние» [113, 28]. Освобождение мира от зла представлялось Оригену не последствием Божьего суда, а закономерным результатом этого восстановления, так как божественное Бытие не может включать в себя никакое зло³².

Фраза Оригена «*Omnium rerum finis erit vitiorum abolitio*³³» вынесена в эпитаф «Мистерии...» и появляется также в монологе чтеца-Анахорета во второй части (3 такта до ц. 32³⁴). Еще одна латинская фраза, по мысли Т. Рёша являющаяся ключевой для произведения Орфа, — «*Nihil contra Deum nisi Deus ipse*»³⁵ [218]. Изречение, в целом продолжающее размышления Оригена, впервые встречается в эпитафе четвертой книги «Поэзии и правды» И. В. Гёте³⁶. Приведенные цитаты, действительно, отражают основной дискурс *ожидания* конца времен по Орфу.

С этой точки зрения становится понятным подзаголовок «Мистерии...» — «*Vigilia*» («всенощное бдение»³⁷). Главной особенностью вигилий становится ожидание приближающегося праздника, так как они проводятся накануне радостного события. Мотив ожидания прослеживается на протяжении всего сочинения: древние прорицательницы, сивиллы, жаждут божественной кары, отшельники — пришествия Господа, его наставничества. В тихом финале,

³² Именно отказ от идеи конечного божественного правосудия и концепция всеобщего спасения подверглись наиболее яростной критике со стороны ортодоксальной церкви. См. об этом, например: [53].

³³ «Конец всех вещей станет забвением всех вин».

³⁴ Ссылки приводятся по изданию партитуры: С. Orff. *De temporum fine comoedia. Das Spiel vom Ende der Zeiten. Studien- und Dirigierpartitur, Fassung von 1981.* Mainz, London, New-York, Tokyo: Schott, 1981.

³⁵ «Ничто против Бога, если не сам Бог». Перевод по «Словарю латинских выражений» К. Душенко, Г. Багриновского [48, 423].

³⁶ У Гёте первое слово в изречении «*Nemo*» (никто) [36].

³⁷ Понятие «*Vigilia*» не имеет точного аналога в православном христианстве. В латинской традиции этим словом обозначали различные службы и обряды, проходящие в ночное время. Всенощное бдение православной Церкви — это особый вид вигилии, предполагающий праздничную службу с закрепленной последовательностью частей.

кульминации всего произведения, становится очевидной главная идея: ожидание единения с Богом, надежда на утешение.

«Всенощное бдение» — это и отправная точка для описания сюжетного пространства. «Мистерия на конец времени» состоит из трех частей — «Сивиллы», «Анахореты» и «Dies illa»³⁸. События каждой происходят в темное время суток. В крайних частях это отражено в подзаголовках и авторских ремарках («Ночь. Фантастический ландшафт» и «Из темноты и клубов тумана по бокам слева и справа, а также на переднем плане становятся видны последние люди. Главная сцена остается в темноте»), во второй — сюжетно (молитва перед сном)³⁹.

Помимо Оригена и Гёте, текст «Мистерии...» включает в себя фрагменты Книг Сивилл, а также текст орфического гимна Онейру⁴⁰. Все перечисленные тексты символически «уравниваются», воспринимаются в контексте общего ритуального характера произведения, единого сакрального пространства. Их объединяет молитвенность высказывания, а языковая, стилевая и смысловая специфика стирается за счет множественных повторений, скандирования. В то же время, повторы отдельных фраз и слов (таких, как «вечный огонь», «увы», «навек», «vae»⁴¹) выявляют их важную роль для всего действия.

Книги Сивилл — памятник эллинистической литературы, датируемый II в. до н. э. — IV в. н. э. Здесь собраны наиболее известные образы иудаизма и христианства. Орф использует в первой части «Мистерии...» текст из II–VI и VIII песен Книг. Среди перечисленных песен восьмая полностью посвящена событиям Страшного суда и, несмотря на атрибуцию Книг как иудейского апокрифа, по большому счету, является пересказом Откровения. Упоминаются и ключевые образы Апокалипсиса: «скончанье всех времен» [66, 104], последний суд [66, 104], трубный глас [66, 109], «потoki огня и серы» [66, 109]. Особенное внимание уделено в восьмой песне описанию человеческих страданий и мук. Именно эти

³⁸ Показательно в названии финальной части использование именно второй, а не начальной строки известной секвенции: «тот день» вместо «день гнева».

³⁹ Подзаголовок второй части — «Рассеченная ущельями скалистая местность».

⁴⁰ Богу сновидений в Древней Греции.

⁴¹ «Горе», «увы» (лат.).

фрагменты приводит Орф в своей Мистерии как общепринятое пророчество Страшного суда. Происходит необычная замена: христианская Церковь относит Книги Сивилл к иудейским апокалиптическим апокрифам, однако именно они в качестве канонического текста противопоставляются идеям Оригена. Подобные «уравнивания» смыслов также характерны для ритуального действия.

Символичность, ритуальность текста усиливает включение в либретто гимна древнегреческому богу сновидений в конце второй части, который исполняют Анахореты — в христианской традиции наиболее приблизившиеся к познанию Бога и истины люди. Таким образом, картина Апокалипсиса, воплощенная в «Мистерии...» Орфа, отражает комплекс эсхатологических представлений, оформленный в оригинальную художественную концепцию.

В единое ритуальное пространство включены также аллюзии на древнегреческое, эллинистическое музыкальное искусство. Стилистическое сходство обнаруживается и с другими произведениями композитора на древнегреческие сюжеты — операми «Антигона» (1948), «Царь Эдип» (1958), «Прометей» (1966). Основным типом вокальной интонации во всех случаях является псалмодия, которая исполняется на фоне скупого аккомпанемента преимущественно ударных инструментов. Речитация на одной ноте часто перемежается свободными, как бы импровизированными распевками. В «Мистерии...» влияние эллинизма подчеркивается и композиционно: чередование высказываний корифея и хора становится ведущим принципом построения сцен⁴². Используются также древние, необычные тембры — литофон, кроталы, дарабука.

Каждая из частей, хоть и замкнута в себе, продолжает линию повествования предыдущей — как сюжетно, так и музыкально. Анахореты резко критикуют пророчество Сивилл, предлагая «свое» видение (видение Оригена) событий последнего дня. Они молят Онейра послать им откровение и засыпают. Третья часть, таким образом, воспринимается одновременно и как видение Анахоретов, и как реальность, отвечающая на вопрос отшельников о конце света. При этом

⁴² Респонсорный принцип характерен и для христианского богослужения, к которому, по словам Ю. А. Курановой, явно отсылает композиция финальной части «Мистерии...»: в ответ на возгласы корифея хор трижды повторяет: «Помилуй!» [76, 46].

очевидно постепенное нарастание напряжения: если для первой части характерна бессобытийность музыкальной драматургии, то во второй происходит важнейший *переход* — от языческого скандирования к молитве. Финал же представляет собой нагромождение событий, резко сменяющих друг друга.

Первая часть — изречение пророчеств девятью Сивиллами (три драматических сопрано, четыре меццо-сопрано, один альт и один низкий альт). Сивиллы непсонифицированы, выступают как единая сила, подхватывают реплики друг друга, поют сольно, в различных ансамблях или хором. В чередовании соло и ансамбля/тутти также прослеживается ритуальность формы, имитирующая архаические культовые практики. В итоге рождается сквозная строфическая форма, с элементами рондальности и вариантно-строфической формы. Строфы, в свою очередь, собираются в отдельные «блоки», отличающиеся друг от друга фактурно, темброво, характером тематизма. При этом *функционально* все «блоки» подобны друг другу, оттого их смена не становится музыкальным событием, а первая часть воспринимается как единое статическое построение.

Повторы музыкальных тематических элементов почти не связаны с повторами в тексте: образы Бога, человеческих страданий, последнего дня (ночи посреди дня) и прочего появляются в самых разных комбинациях с музыкальным рядом. В этом смысле можно сказать, что музыкальная и текстовая, «либреттная» драматургические линии сосуществуют как бы автономно друг от друга. В последующих частях, при сохранении общей ритуальной природы действия, фактически отменяющей индивидуальную выразительность каждого слова, словесный и музыкальный ряды связаны более тесно.

Главное тематическое «ядро» первой части появляется в первом же такте — это развернутый распев, с которого начинается псалмодия (Пример 1).

Пример 1. К. Орф, «Мистерия на конец времени». I часть, Начальный распев

1a implacabile
 f
 Sibyllen
 Heis. Ein einziger, heis. ein einziger the - os e - stin Gott ist,

В отличие от остальных значимых реплик, псалмодии, начинающиеся с подобного распева, почти всегда исполняет одна и та же Сивилла — первая⁴³. Начальный распев настраивает на патетически-пророческий тон всей части. Возглашению «Один Бог изначален, огромен, вечен» отвечают в унисон четвертая и пятая Сивиллы: «Один Бог единый, верховный, создатель неба и земли». В этом «завывающем» восклицании сивилл есть также и нечто демоническое, что станет очевидным к концу части (ц. 11, 13, особенно в заключительном разделе ц. 22–23).

Функционально данный тематический элемент является рефреном. В каждом новом варианте, однако, происходят тематические преобразования, касающиеся в первую очередь структуры самого распева и ритмического оформления. При этом логика подобных метаморфоз не совсем линейна: хотя наиболее удаленные от «инварианта» версии появляются ближе к концу, они перемежаются проведениями, в которых изменения не так существенны⁴⁴.

Эпизоды, не связанные с начальным распевом, представляют собой новые варианты ритуального действия. Один из таких примеров — ц. 7–9. Каждая новая строфа (за исключением первых тактов ц. 8) начинается здесь с проведения у кларнетов и фортепиано нового рефрена — многократно повторенной нисходящей мелодии, спускающейся по звукам гипердорийского звукоряда (в XVI веке стал называться гипофригийским)⁴⁵: f es des ces b as ges f (Пример 2).

⁴³ Исключения — проведения tutti в ц. 16, у второй Сивиллы в ц. 1, кратко a cappella в ц. 17, а также (отчасти) два случая, когда после проведения у первой Сивиллы звучали «ответы» у других (ц. 5 — мелодию пропевают по очереди третья, девятая, четвертая и вторая Сивиллы; *appassionato* ц. 10 — трио первой, второй и третьей).

⁴⁴ Среди наиболее драматургически значимых вариантов отметим распев ц. 10, в котором мелодическая линия удлиняется, обогащается хроматическим движением. Другим оказывается и продолжение: вместо сольной псалмодии у той же Сивиллы — грозно звучащее тутти. Эта деталь, на наш взгляд, связана не только с сугубо музыкальной логикой обновления материала, но и с текстом. «Все», — начинает соло, «Все вместе», — подхватывают остальные, «Ночь наступит для *всех*, богатых и нищих», — завершает мысль девятая Сивилла (курсив мой — Н. К.). Мысль о неотвратимости последнего дня, таким образом, подчеркивается и в музыкальном решении.

⁴⁵ Названия приводятся согласно работе А. Ф. Лосева «История античной эстетики. Ранний эллинизм» [85, 645–661].

Calmo $\text{♩} = 60$

Campanelli *pp*

Bicchieri di vetro *p*

Camp. tubolari *pp*

2 Clar. in Es *p legato*

1 Flauto *pp*

4 Trombe in C con sord. *pp*

4 Trbni *pp*

C fg. *p*

Timp. *pp*

3 Arpe *p*

1. Pfte. *p legato*

2. 3. Pfti. *f* *расо*
con bacch.

Инструментальному «зачину» отвечает соло Сивиллы. Характер сольного высказывания меняется с каждой новой «строфой»: от псалмодии в первом случае к монодии во втором (также написанной в гипердорийском ладу) и в третьем (с ладовой модуляцией из гипердорийского в монодическую хроматическую ладовую систему с центром \flat), а затем — к декламации без звуковысотного

оформления (с ц. 8 и далее). Сами строфы различны по своей продолжительности: от одного предложения до развернутого высказывания. При этом в «зачине» гипердорийский лад выдерживается на протяжении всего раздела, что способствует внутреннему объединению.

Схожее с данным разделом строение имеет раздел ц. 17: повторяющееся гаммообразное движение в оркестре (на этот раз хроматическое) предваряет две строфы, первая из которых является псалмодией на звуке *f* (с той же ремаркой, что и в ц. 7 — *libero*), вторая — на *fes* и *es*.

Самостоятельным эпизодом представляется кульминация, ц. 11–13 (до *Solenne*), имеющая трехчастное строение. Устрашающее скандирование *tutti* на *ff*, описывающее муки грешников («Нечестивые сгинут в вечности»), прерывается ритмизованной декламацией в сопровождении «звукового облака», создаваемого тремя фортепиано (длящиеся на педали низкие звуки, извлекаемые барабанными палочками).

Тема крайних разделов кульминации вновь возвращается в ц. 18 («Но однажды в эфире прогремит с небес голос, принадлежащий Богу»). Отличия от прежнего варианта незначительны и касаются оркестровки (вместо хлопушки и трех деревянных коробочек — три арфы, остальные инструменты те же) и сокращения количества партий (вместо трех партий, скандирующих в секунды на es^2 , f^2 и g^2 соответственно, остались две — секунда *es-f*).

Секундовые аккордовые комплексы звучат необычно, как бы имитируя гетерофонию. Похожие созвучия появлялись и раньше: уже в ц. 6 мерная, неотвратимая поступь подобных гармоний сопровождала выразительный монолог первой Сивиллы «Все светила небесные разом повержены будут, мир предстанет единою темною массой».

Кульминация связана также с заключительным разделом первой части «Мистерии...», в котором массовое скандирование уже не оформлено звуковысотно, зато сопровождается энергичным, даже агрессивным отбиванием ритма с помощью рук на дарбуках, том-томах и литаврах. Многократные повторения слов, непрерывность пульсации, возвращение в последних тактах

хроматических нисходящих пассажей в оркестре (ц. 23), которое теперь звучит как неукротимое, демоническое вихревое движение, делают последнее возгласие Сивилл экстатическим, почти фанатичным.

Вторая часть, «Анахореты» начинается аттасса, девять мужских голосов восклицают: «Никогда и нигде!» Несмотря на это отрицание, слова отшельников («Навсегда потерянные, отвергнутые, проклятые в невыразимой бездне, вдали от света, вдали от Бога»), на первый взгляд, созвучны последним пророчествам сивилл («Увы, нечестивые попадут в ад вечного огня»). Идентичен и музыкально-тематический материал: ритмически организованное скандирование *tutti* в сопровождении ударных. Однако продолжение делает очевидным *противопоставление* сивилл и анахоретов.

Границы разделов второй части (всего их четыре⁴⁶) гораздо более четкие, чем в первой, каждый из них достаточно развернут и имеет собственный тематический облик. В последовательности разделов прослеживается ясная драматургическая логика: от ответа на «варварские», экзальтированные предсказания сивилл — к смирению и молитве. Вместе с тем, ритуальные повторения слов, фраз и целых эпизодов, скандирование, респонсорный принцип, как и сквозная форма (и отдельных разделов, и части в целом), сближают «Сивилл» и «Анахоретов».

Первый и второй разделы полны мистериальной экзальтации, заканчиваются прославлением Бога как Царя Вседержителя (Пантократора). В связи с образом небесного Судьи, который «один есть от вечности к вечности навеки», необходимо обратить внимание на фанфары, трижды прерывающие воззвания корифея и хор мальчиков и юношей. Это восемь труб, на *ff* повторяющих одну и ту же квинту. Точно такое же музыкальное решение находим в другой опере Орфа, «Царь Эдип», в заключительном действии, когда главный герой последний раз появляется на сцене, ослепленный и сломленный (Примеры 3, 4).

⁴⁶ Первый раздел — от начала части до ц. 27, второй — ц. 27 до *Largo* ц. 31 (здесь же появляются новые исполнители — хор мальчиков и юношей), третий — до ц. 40, четвертый — ц. 40–41.

Подобное сходство наталкивает на мысль о смысловых параллелях двух фрагментов: и в том, и в другом случае, на наш взгляд, оглушительное звучание труб становится символом божественного провидения.

В третьем разделе «Анахоретов» оспариваются древние пророчества («Никто не проклят навечно»). Звучат две ключевые (по Рёшу) фразы «Мистерии...». Фраза из Оригена действительно обращает на себя внимание, так как произносится солистом в абсолютной тишине и «подкрепляется» отрешенным, молитвенным заключением «Все от Бога» на фоне «колокольного» сопровождения (тихие, постепенно затухающие сами по себе секундовые созвучия в нижнем регистре у литавр, гонга и трех фортепиано)⁴⁷. Цитата из Гёте, напротив, появляется среди прочих высказываний-псалмодий в большом разделе с «припевом» «Дьявол бродит повсюду», а потому назвать ее ключевой можно, скорее, исходя из содержания, а не ее роли в драматургии. Равнозначными утверждению «Конец всех вещей станет забвением всех вин» представляются два вопроса Анахорета «Когда придет конец времени?» и «В чем наша цель? Наш конечный смысл?», на которые также отвечают остальные: «Бог один это знает». Их драматургическое подобие обеспечивает идентичное музыкальное решение. Вместе с цитатой из Оригена этот диалог обрамляет раздел «Дьявол бродит повсюду», подводит итог размышлениям о преходящей сути адских мук.

Пример 3. К. Орф, «Мистерия на конец времени». II часть, фанфары труб

The musical score is for the second part of 'Mystery at the End of Time' by Carl Orff. It features three staves: 8 Trombe (Trumpets), Piatti (Pianos), and 4 Timp. (Timpani). The tempo is marked 'scatenato' with a metronome marking of 104-112. The trumpets play a complex, rhythmic pattern of eighth notes. The timpani and pianos play a simple, rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 2/2 time and features a dynamic marking of 'ff' (fortissimo).

⁴⁷ Имитация колокольного звона как музыкальный символ молитвы, состояния единения с Богом, появлялась в «Мистерии...» и в первой части, в ц. 14–15, однако там этот образ не получил дальнейшего развития.

Apparet Oedipus oculis privatus

↓ co. 132

8 Trpt.
(hinter der
Scene)

В третьем разделе также становится очевидным наличие в «Мистерии...» своеобразного лейтритма. Его «исходный» вариант можно обозначить так:



В первой части данная ритмическая фигура выкристаллизовывается в течение всего развития и многократно повторяется в заключительном разделе, на словах «вечный огонь» (ц. 22). С этой же ритмической фигуры и поначалу с теми же словами, как уже упоминалось выше, начинается вторая часть. Впоследствии

⁴⁸ Ссылка и нотный пример приводятся по изданию партитуры: С. Orff. *Oedipus der Tyrann. Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin. Studienpartitur.* Mainz: Schott, 1965.

лейтритм появляется все чаще⁴⁹, как в оригинальном виде, так и в несколько измененном варианте, когда последняя восьмая «переносится» вперед:



Заключительный раздел «Анахоретов», молитва богу Онейру, основан на тексте орфического гимна. *Впервые* вместо вакхических «заговоров» звучит молитва. Колокольность, начальная строка «Я зову тебя, благословенный» («Ich rufe dich, Seliger»), похожая на общеизвестный хорал «Я взываю к тебе, Господи» («Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ»), отсылают к христианскому богослужению.

Третья часть обобщает показанное в «Мистерии...» ранее, представляя «истинную» картину конца времени — не ужас и смерть, а успокоение, растворение в Боге.

«Dies illa» начинается с проведения обеих версий лейтритма, примыкая таким образом к предыдущим частям. Однако вскоре (с ц. 47) общее триольное деление длительностей меняется на дуольное и остается таковым до конца (за исключением небольших ритмизованных разговорных фрагментов: «Спаси нас» перед ц. 54, *Molto eccitato* и ц. 59–60 «У нас нет слов»).

Вместе с тем, существенно изменяются склад и фактура. Монодия, «гетерофония»⁵⁰ уступают господство гармоническому складу с аккордами «классического» терцового строения (ц. 53, *Kyrie*). Окончание части включает в себя сочетание одновременно или на кратком временном промежутке всех складов: сначала (с ц. 63, *Vox mundana*) — монодия-молитва солиста звучит на фоне «гетерофонии» малого хора, с ц. 64 музыкальная ткань организована полифонически. С нашей точки зрения, суть подобных метаморфоз не следует искать в сюжете или тексте конкретных разделов. Дело здесь в сугубо

⁴⁹ Заметим, что лейтритмом в данном случае предлагается считать не каждое появление данной ритмической фигуры, а лишь те, которые вмещают в себя какую-либо законченную фразу текста (например, «вечный огонь», «вечное наказание», «дьявол бродит повсюду», «так хотел Бог», «сущий Бог сновидений» и т. д.). Таким образом, примеры появления данной ритмоформулы в конце предложений, на стыке или в завершении длинных псалмодических построений, на наш взгляд, хотя и производны от лейтритма, им по сути не являются.

⁵⁰ Кавычки здесь представляются необходимыми, так как гетерофония по определению не может быть задумана изначально. Об этом, в частности, пишет Т. С. Бершадская [20, 25]. В случае с Орфом под «гетерофонией» (в кавычках) мы имеем в виду имитацию данного специфического способа организации музыкальной ткани.

музыкальной драматургии, не связанной с сюжетом напрямую, но отражающей то новое качество, идею, появляющиеся в финале: это больше не пророчество или предположение, а реальные (представляемые таковыми) события.

Финальная часть «Мистерии...» — самая массовая из всех: на сцене — тройной хор и корифей, которые скандируют текст преимущественно *tutti*. Оркестровое звучание также намного массивнее, чем раньше. Оглушительное *ff* лишь подчеркивается кратковременными контрастными тихими эпизодами, которые в подобном контексте обретают зловещий характер.

Ужас перед лицом смерти, перед концом времени, пронизывающий большую часть финала, напоминает мрачные предсказания сивилл. «Гетерофонные» созвучия, появляющиеся в хоровом скандировании (ц. 49), также близки кульминации первой части. Вообще, «демоническое» начало, заявленное еще в «Сивиллах», в ц. 48–49 и далее, при появлении Люцифера, выходит на первый план. Здесь обнаруживается сходство с «Ночью на Лысой горе» М. П. Мусоргского — и в сюжетном плане (разгул темных сил с кульминацией-выходом их предводителя), и в музыкальном: тт.7–10 ц. 48 — отсылка к началу симфонической картины Мусоргского. Из второй части возвращается «роковой» сигнал восьми труб (ц. 62). Он сопровождает выход Люцифера, вновь как символ воли Господа. Трубные возгласия звучат на *ff* как бы в ответ на раскаяние Люцифера, возвещающая окончательное торжество божественного начала.

Тем выразительнее становится внезапный переход от грохота и криков (в том числе весьма натуралистичных — см. ц. 50–52) к тихой молитве в ц. 63 (*Vox Mundana*). Отчасти такой же эффект уже был в «Анахоретах», на границе третьего и четвертого разделов. Здесь контраст ощущается еще ярче, за счет более экспрессивного туттийного раздела и выразительной мелодической линии солиста (во второй части типом вокализации в молитве так же, как и в остальных разделах, была псалмодия). В то же время, молитва в финале воспринимается как продолжение молитвы анахоретов, в том числе и в содержательном плане: «Я зову тебя, благословенный» меняется на «Я иду к Тебе». Музыкально *Vox Mundana* максимально приближается к раннехристианскому церковному

песнопению: соло поручено тенору, которого поддерживает хоральное призрачное звучание *сого piccolo nel orchestra*. В последнем обращении к Богу дается ответ на вопрос анахоретов «В чем наша цель?»: «Я иду к Тебе, Ты — Утешитель, Освободитель и конечная цель. Все есть Дух».

Эта же мысль закрепляется музыкально в последнем, инструментальном разделе «Мистерии...» (ц. 65), самом важном в драматургии. Музыка раздела взята композитором из собственного более раннего сочинения, Прелюдии и канона для четырех альтов и клавесина. В ее основе — известная хоральная прелюдия И. С. Баха «Пред троном Твоим предстаю»⁵¹. Разумеется, отсылка неслучайна. С одной стороны, для Орфа, по его собственному признанию, приведенному О. Т. Леонтьевой, таким представлялся «вневременной стиль» [82, 187]. С другой стороны, известна связь между этим хоралом и «Искусством фуги», последним баховским сочинением. Намек на окончание земной жизни человека — и в глухом остинато у фортепиано, замирающем ровно посреди развития мелодии (на границе первоначального и производного соединений двухчастного ракоходного канона). Движение «в обратную сторону», уже «вне» земного бытия, словно бы растворяется в вечности, не имеет заключительной каденции. Сочетание таким образом большой и малой эсхатологии, восприятия смерти человека как растворения его в Боге, углубляет концепцию «Мистерии...», дает утешение и избавляет от эсхатологического страха в ожидании Апокалипсиса.

В конце 1970-х — начале 1980-х годов эсхатологические ожидания в мире усилились, а произведений, связанных с сюжетом Апокалипсиса, стало больше. Исследователи (Дж. Ф. Юнкер, Г. Р. Кох) объясняют это угрозой атомной войны, которая в эти годы приобрела реальный, осязаемый характер [243, 217]⁵².

⁵¹ «Vor deinen Thron tret' ich hiermit».

⁵² Апокалиптическими настроениями были пронизаны не только новые оперы, но и постановки старых. Например, К. Фондунг пишет о критике, звучавшей в адрес режиссера Г. Нойенфельса после премьеры «Солдат» Б. А. Циммермана в новой постановке 1983 года. Две рецензии, которые вышли сразу после, были названы «Умный и абсурдный Апокалипсис» и

В музыкальном театре наиболее плодотворным стал 1978 год, когда были окончены сразу три сочинения, напрямую связанных с темой конца света. Это «Потерянный рай» К. Пендерецкого, «Растворение мира» М. Кагеля и «Апокалиптика» М. Келемена⁵³.

Для Пендерецкого обращение к эсхатологическому сюжету и теме смерти стало важной константой творчества. Гибель множества людей — ключевая идея «Трена жертвам Хиросимы» (1960), оратории «Dies irae», посвященной жертвам Освенцима (1967), «Польского реквиема» (1980–2005). К теме малой эсхатологии композитор обращается в своей первой опере, «Дьяволы из Лудена» (1969), цитата секвенции *Dies irae* появляется, например, в финале оперы «Черная маска» (1984–1986). Важно, что во всех случаях, кроме «Трена», речь идет именно о христианской эсхатологии. Сам Пендерецкий отмечал: «Фундамент моего мировоззрения — христианская традиция» [100, 21]. Отличительной чертой творческого наследия композитора стало обращение как к католическому канону — *Stabat Mater* (1962), «Страсти по Луке» (1966), «Песнь песней» (1973), *Credo* (1998) и др., так и к православному — «Заутреня» (1970–1971), «Иже херувимы» (1986).

В опере «Потерянный рай» картины будущего Апокалипсиса становятся кульминацией всего сочинения, выражающей его основную идею⁵⁴. Монументальная притча об изгнании Адама и Евы из рая получила авторское жанровое определение «священное представление» (*sacre rappresentazione*)⁵⁵. Статичность, аллегоричность сочинения, синтез музыки, слова (либретто К. Фрая по поэме Дж. Мильтона) и хореографии, роль речитативов и хоров в музыкальной драматургии — все это, несомненно, было вдохновлено священными представлениями рубежа XVI–XVII вв. В то же время очевидно и влияние

«Наводнение апокалиптических образов» и посвящены анализу эсхатологических отсылок [240, 3].

⁵³ В этом же году состоялась премьера оперы Д. Лигети «*Le Grand Macabre*».

⁵⁴ Об этом Пендерецкий упоминал в интервью: «Опера содержит картину, в которой Архангел Михаил показывает Адаму будущее мира <...> Я считаю, что это и есть основная мысль этого произведения» [100, 237].

⁵⁵ Сочинение состоит из двух актов, развивающихся по сквозному принципу. Сцены сменяют друг друга *attassa*, что специально обозначено в партитуре.

вагнеровской драматургии, как в композиции целого, так и на уровне инструментовки (использован «вагнеровский» состав оркестра), строения тематизма («бесконечная мелодия»).

А. В. Ивашкин пишет о еще одном возможном источнике вдохновения для Пендерецкого — «Мистерии на конец времени» Орфа, которая исполнялась в 1973 году на Зальцбургском фестивале [54, 100]. И хотя в целом стиль двух произведений очевидно различен, заметны некоторые общие детали. Сакральность, символичность действия, его вневременной характер — отличительные черты обеих опер. И в первом, и во втором случае статика преобладает над действием, а сам колорит повествования окрашен в темные, безрадостные тона. И в том, и в другом произведении надежду на утешение человек получает от Бога, и, что характерно, образ Христа связан с музыкой Баха: в опере Пендерецкого процитирован хорал из Страстей по Иоанну, «O große Lieb».

Кульминация оперы приходится на финал, в котором Архангел Михаил показывает Адаму грядущие события. Этого эпизода нет в Священном Писании, однако он занимает значительное место в литературном первоисточнике оперы. Одиннадцатая и двенадцатая книги поэмы Мильтона посвящены описаниям будущей жизни народов — как общим (болезни, войны, появления государств), так и отсылающим к конкретным библейским событиям (Всемирный потоп, строительство Вавилонской башни, история Авраама, исход евреев из Египта, жертва Иисуса Христа, Последний суд и другие). Таким образом, в рассказе Архангела упоминаются события Ветхого и Нового заветов, вплоть до конца времен:

«Мир преходящий этот и времен
Течение, до поры, когда оно
Замрет неподвижно»⁵⁶ [96]

Пендерецкий и Фрай останавливаются на четырех видениях, два из которых относятся к ветхозаветному преданию (братоубийство, потоп), два — к «общим» сюжетам (болезни, война). Все выбранные видения показывают грехи

⁵⁶ Перевод А. А. Штейнберга.

человечества: первое преступление, массовые убийства и массовые же страдания и смерть. Исключены повествования о конкретных людях или государствах⁵⁷. Оттого вся сцена видений воспринимается как показ главных язв человечества на протяжении всей истории, без линейного нарратива. Метафоричность, обобщенность открытых Архангелом картин доказывает и музыкальное, и композиционное решение сцены.

Главная особенность апокалиптических видений «Потерянного рая» — это непрерывное сквозное развитие, объединенное к тому же лейтмотивами. Главным среди них является цитата *Dies irae*, которая звучит несколько раз, символизируя несправедную смерть. Еще один лейтмотив, получивший развитие в сцене видений Адама, — нисходящая хроматическая последовательность, фактически — *passus duriusculus* (даже появляется впервые именно в басу)⁵⁸. Музыкальный и событийный ряды отнюдь не противоречат друг другу, хотя отсылают к разным страницам библейской истории (начало грехопадения и последний суд, изгнание из рая и сошествие в ад). Широта семантического поля секвенции, отсутствие имен и конкретных деталей в репликах действующих лиц при описании убийства Авеля и потопа позволяют воспринимать происходящее в отрыве от глав Бытия, как некое символическое действие.

Как и в других текстах, наполненных метафорами и притчами, важную роль играет повторяемость определенной последовательности событий. Благодаря этому отсутствие формальных цезур не мешает определить границы между четырьмя видениями. Каждая новая картина, показываемая Архангелом, начинается с вступительных слов Михаила, затем следует яркое оркестровое и хоровое изображение событий, которое комментируется Сатаной и его слугами —

⁵⁷ История Каина и Авеля, с нашей точки зрения, приводится в опере как символ «невозврата», первого совершенного людским родом убийства.

⁵⁸ В опере в целом и в сцене видений Адама присутствуют и другие лейтмотивы — например, лейтмотив Сатаны, состоящий из малосекундовой и тритоновой интонаций. Нисходящее хроматическое движение И. И. Никольская также относит к характеристике Сатаны [100, 238].

Смертью и Грехом⁵⁹. Завершает видение Адам и вторящий ему хор, оплакивающие будущее человечества. Такая последовательность повторяется трижды. На стыке третьего и четвертого видения происходит заметное изменение: Адам спрашивает Архангела, кто эти слуги смерти, что убивают друг друга? Завязывается *диалог*, в котором, на наш взгляд, звучит основная мысль оперы: «Ни люби свою жизнь, ни ненавидь ее, но что тебе предначертано, проживи хорошо. Как бы долго или коротко не было завещано небесами». Важность этой фразы подчеркивается именно композиционно: она помещена в точку золотого сечения, в момент, выбивающийся из общей повторяющейся структуры, хотя в поэме произносится раньше. После следует все тот же набор событий и реплик героев: изображение потопа, злорадство Сатаны с приспешниками, плач Адама. Окончание сцены — снова диалог, на этот раз — наставление о соблюдении Закона Божьего и прославление доброты и мудрости Господа.

Фактически, в «Потерянном рае» Мильтон, а за ним Пендерецкий и Фрай представили свой вариант Откровения — видения конца света. Вместе с тем, если у Мильтона Апокалипсис включен в общее повествование о будущем, то в опере все видения трактуются в эсхатологическом ключе: самое первое убийство уже предопределяет последний Страшный суд. Несмотря на неотвратимость наказания, финал оперы вполне оптимистичен. Устами Архангела Михаила праведным дается надежда на обретение новой земли и нового неба, на бесконечную доброту Бога, чье величие прославляет последний хор.

Мультимедийная балетная опера «Апокалиптика» М. Келемена (1973–1978, либретто Ф. Аррабаля, мультимедиа и сценография Э. Кизельбаха) своим названием напрямую отсылает к эсхатологической теме, воплощенной в Ветхом завете и многочисленных иудейских (а не христианских) апокрифах⁶⁰, однако

⁵⁹ Важная деталь: только Смерть и Сатана являются комментаторами всех видений. Грех, хотя и остается на сцене, не участвует во втором видении. На наш взгляд, это связано с сюжетом: болезни, о которых в тот момент идет речь, не связаны с людскими прегрешениями.

⁶⁰ Согласно Большому толковому словарю по культурологии Б. И. Кононенко, апокалиптика — «направление в позднебиблейской и послебиблейской религиозной мысли иудейства, выражавшее себя в форме рассуждений и пророчеств („откровений“) о конечных судьбах мира» [69].

аллюзии на библейские образы служат скорее аллегорией, метафорой актуальных для современного общества проблем.

Оригинальное жанровое решение — мультимедийная балетная опера — приближает сочинение Келемена к аналогу «тотального театра»⁶¹. В «Апокалиптике» происходит синтез пространственных искусств (скульптуры, кинетического искусства), света, хореографии, текста и музыки. При этом музыкальная, словесная, визуальная и хореографические драматургические линии одинаково равноправны в опере, что неоднократно подчеркивал и сам композитор. Оригинальность жанра обусловила и своеобразие оформления текста произведения — в частности, существование *графической* партитуры сочинения, где кратко обозначены важнейшие сценографические, хореографические и музыкальные детали (Приложение 1).

Каждая из двенадцати сцен, представляющих композицию «Апокалиптики», имеет два драматургических плана. Эта двойственность отражается уже в названиях данных сцен, которые отсылают и к библейской истории, и к событиям настоящего (Таблица 1).

Таб. 1. Список сцен мультимедийной оперы М. Келемена «Апокалиптика»

Сцена 1	«Бытие (Сотворение мира)»
Сцена 2	«Исход (Загрязнение окружающей среды)»
Сцена 3	«Левит (Угрозы войны)»
Сцена 4	«Четвертая книга Моисея ⁶² (Отрицательные последствия войны)»
Сцена 5	«Второзаконие (Война)»
Сцена 6	«Судья (Мир)»
Сцена 7	«Цари (Признаки диктаторских режимов)»
Сцена 8	«Псалмы (Реквием по павшим)»
Сцена 9	«Притчи (Песня о любви)»
Сцена 10	«Песнь песней (Поклонение машинам)»
Сцена 11	«Проповедник (Революция и реставрация)»
Сцена 12	«Апокалипсис»

⁶¹ О важности концепции тотального театра для М. Келемена свидетельствует, например, статья композитора «Тоска по тотальному театру», в котором он подробно разбирает генезис данного явления и, в частности, ссылается на открытия Л. Мохой-Надя (хотя, как известно, авторство термина «тотальный театр» принадлежит другому члену группы Баухаус, режиссеру В. Гропиусу) [195, 22–23].

⁶² Четвертая книга Моисея (другое название — четвертая книга Пятикнижия) — Числа.

Линия библейского повествования в опере связана прежде всего с некоторыми книгами Ветхого завета: Пятикнижием (названия каждой книги соответствуют первым пяти сценам «Апокалиптики»⁶³), фрагментами Книг исторических (Сцены № 6 «Судья» и № 7 «Цари», по всей вероятности, являются отсылками к Книге Судей Израилевых и четырём Книгам Царств) и учительных (Сцена № 8 «Псалмы», скорее всего, относится к Псалтири, № 9 «Притчи» — к Притчам Соломоновым, № 10 «Песнь песней» — к одноименной книге «Писания», № 11 «Проповедник» — к Екклесиасту⁶⁴). Лишь последняя сцена, «Апокалипсис», напоминает об Откровении Иоанна Богослова, однако одновременно и о жанре откровения (*апокалипсиса*) в целом.

Интересен выбор именно этих фрагментов Ветхого завета: большинство из них не связано с эсхатологией напрямую. В Пятикнижии эсхатологические образы, как заметил Ф. Н. Петров, относятся к прошлому, а не к будущему (Потоп, Содом и Гоморра) [112, 44]. Размышления Екклесиаста о жизни и смерти, хотя и отражают важную для христианства мысль о необходимости постоянного совершенствования, о надежде на успокоение («Кто находится между живыми, тому есть еще надежда», Еккл. 9:4), все же наполнены нехарактерным для новозаветных пророчеств фатализмом («Всего насмотрелся я в суетные дни мои: праведник гибнет в праведности своей; нечестивый живет долго в нечестии своем», Еккл. 7:15; «Всему и всем — одно: одна участь праведнику и нечестивому, доброму и злому, чистому и нечистому, приносящему жертву и не приносящему жертвы; как добродетельному, так и грешнику, как клянущемуся, так и боящемуся клятвы», Еккл. 9:2). Главные же тексты о грядущем конце света содержатся в книгах пророков Даниила, Исаяи, Иеремии, Иезекииля, то есть именно в тех книгах, которые не были упомянуты Келеменом и Аррабалем.

Нельзя с уверенностью сказать, почему авторы не обратились к привычным апокалиптическим библейским образам и почему в сочинении, названном

⁶³ Названия ветхозаветных книг, используемые в заголовках сцен №№ 1–8, приводятся автором на латыни, а с № 9 — на языке исполнения. В работе для удобства все названия даны на русском языке.

⁶⁴ В переводе с греческого, «екклесиаст» означает «проповедник».

«Апокалиптикой», такое большое значение имеют образы *сотворения* мира⁶⁵. Возможно, это была попытка отойти от общепринятых трактовок эсхатологического мифа. Другая вероятная причина — созвучность определенных фрагментов второму драматургическому плану «Апокалиптики», возможность их комбинирования друг с другом⁶⁶.

Этот второй план, связанный с обличением актуальных проблем современности, представляет идеи вне-религиозной эсхатологии, появившиеся в XX веке. К таким новым эсхатологическим проблемам относятся загрязнение окружающей среды, истощение природных ресурсов, война, диктатура, культ машин. Данные темы, характерные для конца XIX–XX вв., сформулировал К. Фондунг в своей культурологической работе об Апокалипсисе [240, 219–224].

Два плана, отраженные в названиях сцен, объединяет основная идея оперы — *гибель человека в человеке*. В «Апокалиптике» она неразрывно связана с важнейшим из техно-эсхатологических мотивов XX века — конец мира из-за войны. Эта тема прослеживается в абсолютном большинстве сцен и воплощается, прежде всего, в намеренном искажении вокальных тембров (использование возможностей магнитофонной записи), часто — в замене вокализации на скандирование, разговорную речь или отдельные звуки, вздохи, крики. Жестокость, безапелляционность тона Ветхого Завета как нельзя лучше подходит для повествования о нравственном падении людей, и, как следствие, войне и других бедствиях. Сфера возвышенного не отсутствует абсолютно, но появление кратких хоральных, плачевых эпизодов оставляет гнетущее впечатление: скорбные воззвания или растворяются в звучащем апокалиптическом хаосе, или оказываются «испорчены» и звучат намеренно вульгарно (см., например, монолог девочки из сцены № 3).

Открывает оперу Предисловие — пятнадцатиминутная запись голосов животных, символизирующая, по замыслу Келемена, находящийся под угрозой исчезновения животный мир [194, 26]. Эта медитативная картина настраивает на

⁶⁵ С картины сотворения мира начинаются первая и последняя сцены оперы.

⁶⁶ Об иных возможных причинах изображения сцен сотворения мира см. далее, в Главе 2.

последующее бессюжетное повествование, полное символов и метафор. Та же идея изображения мира, нетронутого человеком, первозданного универсума, лежит и в основе первой сцены («Бытие. Сотворение мира»). Отрешенность, безучастность, которые господствуют здесь, ярко контрастируют с последующими сценами, где речь идет о судьбах людей, человеческом страхе смерти и тяге к саморазрушению.

Сцены № 3–5 («Левит (Угрозы войны)», «Четвертая книга Моисея⁶⁷ (Отрицательные последствия войны)» и «Второзаконие (Война)») рисуют картины бомбардировок, сражений и их влияние на человечество. Первые части названий этих сцен отсылают к третьей, четвертой и пятой книгам Пятикнижия. При этом ветхозаветные заповеди прочитываются в гуманистическом ключе, а в некоторых случаях их смысл и вовсе меняется на противоположный.

Идея античеловеческого прослеживается и в музыкальном плане. Тема войны в опере традиционно связана с маршевой, выступающей здесь в характерной для XX века роли агрессивных, враждебных человеку сил. Но и в самих людских репликах заметна восприимчивость ко злу: вокальное начало в партиях солистов «разрушается» намеренными искажениями (голоса в записи) или вовсе заменяется скандированием или *Sprechstimme*. Механистичность, неестественность тембров не имеет ничего общего с отрешенностью божественного универсума, это — зло, активно вмешивающееся в жизни людей и уничтожающее их изнутри.

Сцена № 3 «Левит (Угрозы войны)» посвящена метафорической картине гибели мирных жителей. Назидательность тона созвучна стилю одноименной книги Ветхого завета, в которой излагаются основные иудейские заповеди. На сцене — два броневика и солдаты. Три чтеца на трех языках (немецком, французском и английском) предостерегают мужчину и женщину, наставляют их, призывают обеспечить безопасность всему живому. В тексте приводятся знакомые образы из Ветхого завета, соединенные с урбанистическими картинками:

⁶⁷ Четвертая книга Моисея (другое название — четвертая книга Пятикнижия) — Книга чисел.

«Не называй человека именем бога Баала, не отравляй его техническими приспособлениями любого вида, верни его безопасный сон⁶⁸. Дай ему хлеб и воду, шерсть, холст и масло, виноградные и фиговые листья, чтобы закрыть свою наготу»⁶⁹. Призывы чтецов сопровождаются апокалиптическим звучанием сирен и шумом.

На последних словах чтецов на сцене появляется Клоун. Несмотря на ожидаемое для подобного архетипа поведение (фактически, клоун — одно из традиционных воплощений трикстера), его речь, в целом, продолжает мысль предыдущих ораторов. В ней также переплетаются заповеди и цитаты из Левита и Исхода: «Любой, кто проливает жертвенную кровь телят, ягнят, козлят, пусть будет истреблен из народа своего⁷⁰. Никто из вас не должен пить кровь⁷¹, надевать военный костюм <...> Да не сотворите себе кумира⁷², да не стройте себе памятников и надгробий⁷³, не делайте неоновых рекламных вывесок, чтобы валяться пред ними свиньей <...> Не будете следовать моим словам, он натравит

⁶⁸ Данное предложение, вероятно, отсылает к первой из Десяти заповедей, «Я Господь, Бог твой, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства; да не будет у тебя других богов пред лицом Моим» (Исх. 20:2–3). Примечательно упоминание в тексте оперы Баала — древнего божества, почитаемого в древних Финикии, Ханаане и Сирии. Он описывался как могущественный воин, который к тому же был богом плодородия, молнии, ветра, дождя и гроз. В Ветхом завете упоминается также человек, буквально названный именем бога Баала — Ишбаал (Иевосфей), младший сын царя Саула, много лет воевавший с Давидом (2Цар. 2–4). Особый акцент в тексте оперы на божестве и герое, неразрывно связанных с войной, на наш взгляд, соотносится с антимилитаристской идеей сочинения. Наконец, в этом упоминании Баала — отсылка еще и к первому роману автора текста «Апокалиптики», Ф. Аррабаля, «Баал Вавилон» (1959). Сюжет романа также связан с темой войны: в нем повествуется о детстве мальчика в фашистской Испании. В 1970–1971 годах роман был переработан в сценарий к фильму «Да здравствует смерть!»

⁶⁹ В данном фрагменте — синтез отрывков из Бытия («И открылись глаза у обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания», Быт. 3:7) и Книг пророческих («пойду за любовниками моими, которые дают мне хлеб и воду, шерсть и лен, елей и напитки», Ос. 2:5).

⁷⁰ Переосмысленная цитата из Левита: «если кто из дома Израилева заколет тельца, или овцу, или козу в стане, или кто заколет вне стана и не приведет ко входу скинии собрания, чтобы представить в жертву Господу пред жилищем Господним, то человеку тому вменена будет кровь: он пролил кровь, и истребится человек тот из народа своего» (Лев. 17:3–4).

⁷¹ Почти прямое воспроизведение заповеди из той же главы Левита: «Не ешьте крови ни из какого тела» (Лев. 17:14).

⁷² Вторая заповедь Закона Божия («Не делай себе кумира», Исх. 20:4), здесь приводится с иным продолжением.

⁷³ Возможно, отсылка к Евангелию по Матфею: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что строите гробницы пророкам и украшаете памятники праведников» (Мф. 23:29).

на вас машины и диких зверей, чтобы уничтожить вас всех и навсегда, и ваш путь превратится в пустыни⁷⁴».

Главное отличие монолога Клоуна от трех чтецов заключается в том, что высказывание первого музыкальное; он не произносит свою речь, а *пропева*ет ее. В то же время, мелодика вокальной партии по-экспрессионистски неровная, с большим количеством скачков и ритмических сложностей. Ожесточение, отчетливо слышимое в произносимых словах, становится реакцией на монотонное чтение в начале. Инструментальное сопровождение остается таким же давящим и зловещим: отдельные мотивы у клавишных, краткие ритмические последовательности ударных и шумовых, кластеры духовых инструментов, сирены вызывают ассоциации с гулом машин, военными сигналами и техникой.

В первых двух разделах сцены, помимо включения современных понятий и образов, видно существенное изменение смысла библейских заповедей. То, что в каноническом тексте было произнесено падшей женщиной и являлось метафорой низменного, плотского (см.: Ос. 2:5), в тексте Аррабаля становится атрибутом спокойной мирной жизни, к которой призывают стремиться. Жертвоприношение трактуется как смертный грех, а питье крови истолковывается как запрет на убийство в целом.

Еще один значимый символ третьей сцены — образ девочки, бьющей кнутом броневик. Ребенок как символ чистоты, на первый взгляд, служит антитезой происходящей жестокости. Ее соло, явно жанровое, песенное, по характеру мелодии и по тексту напоминает потешку или прибаутку («Вставай, вставай, к столу, суп готов! <...> этот суп свекольный — он для молодых девушек, этот из бузины — он для молодых юношей, этот томатный — для маленьких девочек, этот из сыворотки — для мальчиков <...> А танк, который ничего не ест, не сможет и играть») и переносит осуждение войны в плоскость гротеска, смеховой культуры. Этот гротеск, впрочем, только подчеркивает подлинную трагичность образа: вокальная партия то и дело срывается на выкрики

⁷⁴ О превращении цветущего края в пустыню, уничтожении городов повествует Иеремия: «Смотрю, и вот, Кармил — пустыня, и все города его разрушены от лица Господа, от ярости гнева Его» (Иер. 4:26).

или почти проговаривание текста, звучит на фоне ритмического оstinato у ударных, напоминающего очередь выстрелов, и резких сигналов медных духовых. Таким образом, образ невинного ребенка оказывается *вовлечен* в картину всеобщего разложения.

В завершающем эпизоде сцены броневик нацеливается на ребенка. Девочка возносится на небеса. Мелодическая линия финального вокализа, который сам Келемен называл «гимном мира» [194, 30], постепенно поднимается все выше и выше, символизируя спасение праведников и обещание вечной жизни. Впрочем, напоминание о суровой реальности не исчезает до самого конца сцены: вокализ звучит на фоне зловещего кластера.

«Четвертая книга Моисея (Отрицательные последствия войны)» — четвертая сцена оперы — продолжает разговор о моральной гибели человечества, показанной сквозь призму жестокостей войны. Сцена делится на две части — песня раненных солдат и марш раненных солдат. Уже в сочетании жанров метафорически представлен контраст живого и мертвого, гуманистического и насильственного начал. При этом господство тоталитарных сил очевидно с первых тактов, в то время как плач-песня, главный в этой опере символ человеческого, собирается как бы по кусочкам, сквозь удушающее звучание кластеров, обрывки речей и даже похрюкивание.

Окончательное отчуждение людей от их страдающей, сопереживающей сути выражается в резком переключении в сферу маршевости. Механистически ровный ритм, хоровое скандирование под свист, фрагменты мелодий маршей, резкие удары и фанфары характеризуют новое состояние человека в мире — состояние песчинки в огромной безликой массе⁷⁵. В этой сцене отсутствуют цитаты из Ветхого Завета, однако аналоги происходящему все же есть в упомянутой в названии Книге Чисел. Ее первые главы описывают подготовку к военному походу. В противовес библейскому воинству, у Келемена маршируют искалеченные воины, поющие пошлые песни. Вульгарный текст

⁷⁵ утрата субъектности человека в опере Келемена напоминает ключевые тезисы негативной диалектики Т. Адорно, в частности, идею тоталитарности современного социума, в котором уничтожается все индивидуально-личностное.

противопоставлен апокалиптическому пейзажу, изображенному в инструментальном сопровождении: гул электронной музыки, странные разрозненные выкрики и возгласы у медных духовых, свист, удары, звон. Картину дополняют сценография и мультимедийные средства: маршевый эпизод сцены сопровождается кинопроекцией сцен войны.

Пятая сцена, как и Второзаконие, на которое она ссылается, является по сути повторением сказанного, важнейших идей предыдущих частей: неприятие войны, прославление мира, а в плане драматургии — сочетание метафоричности и реализма, библейских цитат и современных понятий.

Война предстает здесь метафорическим противостоянием огня и воды. И та, и другая стороны показаны как нечто враждебное, неестественное: записанные голоса, рассказывающие о стихиях, намеренно искажены и звучат по-настоящему устрашающе. В то же время, присутствуют и натуралистические изображения боевых действий (сцена бомбардировки с записями взрывов и белого шума). В текст, характеризующий стихию огня, включена знаменитая библейская фраза «Око за око, зуб за зуб»⁷⁶ — один из воинственных постулатов Ветхого завета, от которого христианство отказалось.

Заключительный дуэт теноров прославляет мир: «Как ты прекрасен, голубь мира, ангел мира». Голубь — символ, имеющий особое значение для христианства и встречающийся и в Ветхом, и в Новом заветах. Образ голубя отсылает к истории о Ное, и с древних времен символизирует прощение Господом людей (Быт. 8:10–11). Похожее значение сохранилось и в новозаветном повествовании, где птица становится символом новой эры, видимым воплощением Святого Духа (Лк. 3:21–22 и пар.). В «Словаре библейских образов» читаем: «Образ голубя при крещении, по-видимому, символизирует, что Иисус несет с Собой новое творение» [133, 226]. Так, появление голубя как обещания новой, лучшей жизни, безусловно, почерпнуто Келеменом из христианской

⁷⁶ Эта фраза не раз встречается в Пятикнижии: в Исходе (21:24), Левите (24:20), Второзаконии (19:21). В Новом завете Иисус «отменяет» действие этой заповеди: «Вы слышали, что сказано: око за око, зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5:38–39). В опере Келемена значение этой цитаты воспринимается негативно, что отсылает к словам Христа.

традиции. Вместе с тем, помимо религиозной трактовки, существует и другая: с 1949 года голубь мира прочно связан с образом окончания Второй мировой войны⁷⁷. Так или иначе, зрительный и, что важнее, музыкальный планы — возвращение к вокальному началу, плачевые интонации — финального раздела сцены безусловно связаны с возвышенным и напоминают о теплящейся все еще надежде.

Дуэт плавно переходит в хоровую сцену № 6 «Судья (Мир)» — сосредоточение возвышенного в опере. Музыкальное решение ее — монолог а саррелла (двойной хор за сценой), напоминающий молитву. Прозрачная фактура, тихая динамика (от *pp* до *mf*) составляют резкий контраст предыдущим частям. Ключевые слова текста находят отражение и в музыке, что делает их еще более значимыми, выпуклыми. Так, например, на словах «и останется один» хоровое многоголосие сужается до одного звука, «падение» и «смерть» пшеничного зерна в земле сопровождается постепенным *diminuendo*, а «боль» — секундовыми созвучиями и кластерами. Многократные повторения слова «счастливый» и мажорные гармонии на словах «до конца времени» оставляет впечатление подлинно христианского ожидания второго пришествия как избавления от земной боли.

Сцены № 7–8 — «Цари (Признаки диктаторских режимов)» и «Псалмы (Реквием по павшим)» — возвращают картины ужасающей действительности и посвящены рефлексии о последствиях войны (№№ 7 и 8). Наиболее интересен № 8, в котором возвышенное, ожидаемое и характерное для заявленного в заголовке жанрового обозначения «реквием», вновь оказывается вытеснено гротеском⁷⁸. Речи диктора на радио, с пропагандистским воодушевлением вещающего о победах воинов и их высоких целях, и верховного главнокомандующего, провозглашающего похожие лозунги (оба монолога даются в записи), абсолютно не соответствуют происходящему на сцене, где шествуют

⁷⁷ В 1949 году состоялся Первый Всемирный конгресс сторонников мира, эмблему для которого — белого голубя мира — нарисовал П. Пикассо.

⁷⁸ В другой раз гротеск как средство воплощения жестоких, страшных образов будет использован Келеменом в № 10 «Песнь песней (Поклонение машинам)».

полумертвые солдаты. На уровне музыкальной драматургии конфликт напускного, лживо-торжественного и трагического выражается с помощью постоянного прерывания хорового отпевания павших: в плач-вокализ хора вторгаются на *fff* чужеродно звучащие записи отрывков маршей разных стран.

Последняя сцена, связанная с темой войны в опере, — № 11 «Проповедник (Революция и реставрация)». Это снова метафорическая картина войны, с символической фигурой фашистского генерала, которая спускается с небес на землю и победоносно шествует по планете. Грохот от его шагов напоминает взрывы бомб, а сопровождают его крики, удары и плач. Генерал говорит о бессмысленности революции, о жестокостях, ее сопровождающих. Это напрямую связано с Книгой Екклесиаста, отсылка на которую содержится и в названии сцены: проповедник также разочаровывается в человеческом земном существовании («Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, — все суета!» — Екк 1:2). В конце книги упоминается и грядущий суд над всеми живыми: «ибо всякое дело Бог приведет на суд, и все тайное, хорошо ли оно, или худо» (Екк 12:14). Тот же эсхатологический образ встречается и в опере: «Пришел час бунта, чтобы отправить вас в ад. Праведники спасутся от мести, но не ты, жадная, ненасытная толпа, от чьих преступлений до сих пор дымится опустошенная земля». Однако проповедь о бессмысленности борьбы в «Апокалиптике» произносит *фашистский* генерал. Это заставляет воспринимать слова с недоверием, как очередной пропагандистский спич. Как и в предыдущих сценах, библейский текст наполняется неожиданным, противоположным смыслом. В музыкальном плане истинный облик генерала охарактеризован искаженным и неестественно низким тембром, агрессивным *Sprechstimme*, с каждой фразой звучащим все более угрожающе, а «реакцией» на последние слова генерала («Кричите, приветствуйте эту вашу революцию») становятся «демонические», хроматические органые пассажи-вихри и человеческие крики и плач. Так, восстановление «справедливости», о котором шла речь, стало началом нового зла и людских страданий.

Семь сцен, представляющих в опере мотив осуждения войны, автономны друг от друга⁷⁹, имеют ряд общих черт, однако не выстраиваются в нарративный сюжет. Подобное решение характерно для музыкального театра 1960–1970-х годов в целом, а также соотносится с характером библейских текстов, на которые ссылается композитор.

В сценах, раскрывающих иные техно-эсхатологические мотивы — темы загрязнения окружающей среды в № 2 «Исход (Загрязнение окружающей среды)» и порабощения мира машинами в № 10 «Песнь песней (Поклонение машинам)», — тема гибели человека в человеке также ясно прослеживается.

В сцене № 10 поклонение машинам изображено скорее в гротескном ключе (священник служит свадебный обряд между машинами, мужской и женский хоры в образе машин преувеличенно страстно объясняются друг другу в любви)⁸⁰. Вместе с тем, постепенное искажение лирического и традиционного для оперного жанра любовного дуэта (пусть и с по-экспрессионистски обостренной мелодикой), поглощение его электронным звучанием, являет собой, с нашей точки зрения, метафору практически кафкианского превращения человека в нечто дегуманизированное.

Сцена № 2, напротив, целиком является аллюзией на девять казней египетских, описываемых в книге Исход (Исх. 7–10)⁸¹. Основная особенность — направленность на будущее, а не рассказ о прошлом, что усиливает эсхатологичность повествования.

Вторая сцена делится на два больших раздела. В первом изображены собственно казни, во втором звучат обвинения человека в осквернении природы.

⁷⁹ За исключением сцен №№ 5 и 6, идущих друг за другом аттасса.

⁸⁰ В этой сцене можно увидеть отсылку к Песне песней из Ветхого Завета, которая трактуется исследователями как сборник песней свадебного обряда и наполнена множеством признаний в любви, произносимых поочередно мужчиной и женщиной.

⁸¹ В тексте сцены отсутствует упоминание последней, десятой казни (умерщвления младенцев). На наш взгляд, это связано с замыслом композитора провести параллели с проблемами окружающей среды, уничтожения растений и животных. В этом контексте история о гибели детей была бы лишней. Еще одно возможное объяснение — все еще сохранявшееся в эти годы в культуре своего рода табу на эту тему. С другой стороны, образ ребенка как чистого, божественного начала все же присутствует в сцене: с него начинается действие.

Открывает сцену монолог девочки на французском, повествующей о библейской предыстории казней египетских: «Жезл делается змеей, и тогда девять казней охватят мир». Далее одна за другой следуют картины природных катаклизмов, взятых прямо из библейского описания. Некоторые из них (превращение воды в кровь, нашествие жаб и насекомых, гром и молнии) получают в музыке прямое воплощение: глиссандо в вокальной партии напоминают потоки воды/крови, на фоне рассказа о второй казни имитируются рвотные позывы, вокалисты изображают жужжание мошек, а инструментальное сопровождение — удары грома.

Яркая звукоизобразительность, композиция (чередование сольных и хоровых разделов), стилистические приемы (статичность, повествовательность, полифоническое развитие вокальных партий в ансамблевых и хоровых эпизодах) сближают сцену с ораториальным жанром⁸² (Примеры 5, 6).

Пример 5. М. Келемен, «Апокалиптика».

Сц. 2 «Исход (Загрязнение окружающей среды)». Т. 7

(T7)

I Plage
Alt

Glissando

Pfui - - - - - das Was - ser

Пример 6. М. Келемен, «Апокалиптика».

Сц. 2 «Исход (Загрязнение окружающей среды)». Т. 19

(T19) *f* improvisieren

III Plage
Soprano

k t s r s f t p k t s t r etc.

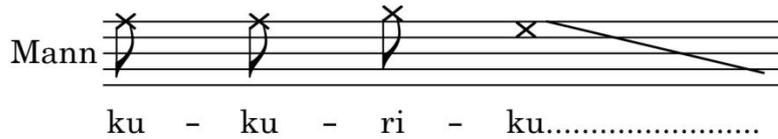
Музыкальным остинато второй сцены служит урбанистическая музыка, напоминающая «Пасифик 231» А. Онеггера. Изображение движения локомотива здесь носит негативный оттенок, символизируя пагубное влияние человека на окружающую среду, необратимый вред, наносимый природе. Слова обвинения доносятся из динамиков; их произносит искаженный голос, который постепенно множится и звучит все громче и громче. Такой же намеренно устрашающий голос

⁸² В первую очередь, разумеется, очевидна связь с ораторией «Израиль в Египте» Г. Ф. Генделя, ее ярким музыкальным воплощением казней.

будет рассказывать о борьбе огня и воды в № 5. Искажение записи, ее воспроизведение на полной громкости, очевидно, является в опере оригинальным средством воплощения надличного и угрожающего начала.

Еще один эпизод этой сцены — нестройный хор мужчин, находящихся в клетках. В духе театра абсурда, реплики мужчин не имеют никакого смысла: исполнители поочередно произносят «kukuriku» (Пример 7).

Пример 7. М. Келемен, «Апокалиптика».
Сц. 2 «Исход (Загрязнение окружающей среды)». Т. 97



Этот фрагмент может быть трактован двояко. С одной стороны, мужчины в клетках, говорящие по-птичьи, символизируют животный мир, оказавшийся в плену у человека и требующий у него бережного к себе отношения (не зря Келемен сравнивает эти выкрики с «лозунгами на демонстрации» [194, 29]). В этом смысле важным становится сам крик петуха как символ пробуждения, напоминания о грядущем Страшном суде. С другой стороны, мужчины в клетках и их прямое уподобление животным, кукареканье могут быть метафорой ущербного и глупого человечества, которое само загнало себя в угол.

В последней сцене оперы подводится итог всем драматургическим линиям. Намеки на конец времен, несколько раз звучавшие в разных частях «Апокалиптики»⁸³, здесь трансформируются в масштабную картину последнего времени. Финальная сцена действительно очень развернута: согласно ремаркам автора, ее длительность составляет около пятнадцати минут, что делает ее самой продолжительной из всех сцен⁸⁴. Значительность замысла воплощена и в количестве представленных одновременно драматургических пластов: в заключительной сцене оперы симультанно развиваются несколько музыкальных линий (каждая из которых так или иначе связана с идеей последнего времени), а

⁸³ В сценах №№ 2, 6 и 11 о конце времен говорилось напрямую. В № 11 подготовка последней сцены особенно заметна, так как сцены №№ 11 и 12 идут без перерыва.

⁸⁴ Для каждой сцены Келемен оставил пожелания относительно ее примерной длительности.

также хореографическое повествование, основанное по большей части на ветхозаветных образах.

Финальный «Апокалипсис» композитор характеризует как гранд-балет, подчеркивая драматургическую важность хореографической составляющей сцены. Другой характеристикой этой сцены могло бы стать определение ее как апофеоза. Хореографическая партитура включает в себя 17 акций⁸⁵, являющихся сжатой версией уже рассказанных в опере событий. Из первозданного хаоса появляется Адам, который освобождает себя и Еву от сковывающих их полиэтиленовых пакетов. Па-де-де постепенно перерастает в общий танец, а тела танцоров формируют Вавилонскую башню. На ее верх падают деньги, автомобили, техника, и под весом всего этого башня разваливается. Люди вновь объединяются, но внезапно наступает бесконечный хаос, и действие резко обрывается, лишь в ослепительном луче света мелькает танцовщица в образе белого голубя.

Смысл метафоры хореографического финала легко читается. Подобно предыдущим сценам, Апокалипсис у Келемена оказывается словно переписан заново, с оглядкой на современные угрозы и проблемы. Надежда на обретение нового неба и новой земли, хотя и возникает в финале, призрачна: появление голубя, важного символа новой жизни, идет вразрез с музыкальным рядом, в котором все так же сохраняется мрачная, гнетущая атмосфера.

Музыкальная драматургия финала, не считая этого последнего «кадра», во многом следует за «сюжетом», в котором разрозненные эпизоды укладываются в общую апокалиптическую картину. Длющиеся звуки в низком регистре, словно из глубины или тьмы, постепенно наполняются новыми подголосками (шумами, звонами, хоровыми вокализациями, резкими пассажами у фортепиано и духовых),

⁸⁵ Разделы данной сцены, наполненные символизмом, сюрреалистические по своему содержанию и крайне афористичные по форме, на наш взгляд, напоминают прежде всего именно акции — художественную форму высказывания, изобретенную в начале XX века. Именно таким обозначением пользовались, например, М. Кагель, для определения разделов первой части своей сценической композиции «Государственный театр» (см. о ней подробнее в Главе 2), Д. Лигети в «Приключениях» для трех вокалистов и семи инструменталистов (см. Главу 3).

звуковая масса становится все более плотной. Динамика возрастает. Из абстрактного звукового пространства вдруг отделяется соло скрипки (появление Адама). Следующий дуэт тенора и сопрано (па-де-де), плач и крики женщины (акция «Рождение»), вступление хора — очень постепенно, с каждым новым эпизодом музыкальная ткань становится насыщеннее. В первой кульминации сцены (разрушение Вавилонской башни) мешанина реплик, пассажей, звуковых пятен достигает высшей точки. Келемен использует здесь звукоизобразительные средства: мы буквально слышим, как разрушается башня, за счет быстрого динамического спада, резких ударов, нисходящей хоровой мелодии⁸⁶.

На волне кульминации звучат два пророчества о страданиях человечества. Тексты пророчеств близки строкам из Откровения. Некоторые образы прямо отсылают к конкретным главам. Например, о нашествии саранчи размером с коней упоминается в девятой главе Апокалипсиса (Откр. 9:7–8), а сравнение Страшного суда с жатвой и сбором винограда — в четырнадцатой (Откр. 14:15–18). Другие образы пророчеств Келемена–Аррабаля не имеют точных аналогов. «Гигантская птица, увенчанная смертоносными лучами, чье дыхание соткано из серного огня», о которой предупреждает хор во втором пророчестве, связан с фрагментом главы 19: «И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце; и он воскликнул громким голосом, говоря всем птицам, летающим посередине неба: летите, собирайтесь на великую вечерю Божию, чтобы пожрать трупы царей, трупы сильных, трупы тысяченачальников, трупы коней и сидящих на них, трупы всех свободных и рабов, и малых и великих» (Откр. 19:17–18), а также с описанием коней, от дыхания которых, по свидетельству Иоанна, умрет треть людей («изо рта их выходил огонь, дым и сера», Откр. 9:17). Оба пророчества заканчиваются неоднократно повторенной в Откровении фразой «Кто имеет уши да услышит»⁸⁷.

⁸⁶ Нисходящая хроматическая мелодия хора — фактически *passus duriusculus*. Введение данной фигуры в музыкальную ткань акции, таким образом, не только изображает падение башни, но и является символом смерти и страдания.

⁸⁷ Эта фраза встречается также и в других книгах Нового Завета — например, в Евангелие от Матфея (Мф. 11:15, 25:30), Луки (Лк. 8:15), Марка (Мк. 4:9).

Генеральная кульминация, состоящая из двух акций — «Организованный хаос» и «Неорганизованный хаос», в прямом смысле подводит к состоянию полной дезориентации в звуковом пространстве. Выкрики солистов, поначалу разрозненные, звучат одновременно на фоне агрессивных кластеров у медных духовых, фортепиано, ударных. Общий звуковой поток в какой-то момент превращается в неконтролируемую массу. Внезапно оглушительный грохот прерывается глухими ударами литавр и тихим, напряженным гулом. В этом настороженном ожидании и застывает последняя сцена.

Итак, кажется, что новозаветная эсхатология представлена в опере Келемена по большей части в финале, в остальных же сценах на первом плане — переосмысление образов Ветхого завета. Однако не все так однозначно: несмотря на отсутствие прямых упоминаний, драматургические функции сцен, их расположение в «Апокалиптике» (за исключением Предисловия и первой сцены) сходны с композицией и ключевыми событиями Откровения.

Картина Универсума, из которого все произрастает, словно является музыкальным воплощением слов Господа из начала Откровения: «Я есть Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1:8). Это ярче ощущается постфактум: сравнивая первую и последнюю сцену, можно ощутить их закольцованность — с того, чем заканчивается последняя сцена, начинается первая.

Вторая сцена перекликается не только с образами казней египетских, но и с бедствиями, насылаемыми на человечество семью ангелами. Это сходство заложено в самом первоисточнике: превращение воды в кровь, появление страшных гигантских чудовищ, умерщвление младенцев — перечисленные образы появляются и в том, и в другом случае. Важной особенностью второй сцены оперы становится упоминаемая направленность в будущее, что сближает ее с описанием бедствий из Откровения. Сцены №№ 3–11 также демонстрируют людские прегрешения, муки и войны, близкие тем, что описывал Иоанн. Наконец, финал оперы — последние страдания и надежда на обретение нового неба и новой земли. Вместе с тем, как уже отмечалось выше, в музыкальной драматургии этого последнего оптимистического штриха нет: звучание последних тактов мрачно,

напряженно и неопределенно, мы останавливаемся «за секунду до пробуждения», на пороге новой жизни. Какой она будет, не знает никто.

§ 3. Воплощение апокалиптических образов в музыкальном театре 1960–1970-х годов и их классификация⁸⁸

В сочинениях европейского музыкального театра 1960–1970-х годов на христианский эсхатологический сюжет можно заметить общую особенность: несмотря на воплощение апокалиптических образов, непосредственно Откровение не привлекало композиторов в качестве основного материала для создания либретто. Как правило, внимание композиторов сосредоточено либо на иных эсхатологических текстах Священного Писания или апокрифов (как у Орфа и Келемена⁸⁹), либо на эпохе Контрреформации (Пендерецкий, Дейвис).

Интерес к данному историческому периоду можно объяснить по-разному. Во-первых, XVI–XVII вв. — это достаточно давнее время, чтобы события, происходившие тогда, воспринимались сегодня как далекое прошлое. Оттого история об отдельной жертве инквизиции ощущается как обобщение, касающееся каждого верующего. Во-вторых, тропы «суд», «борьба добра и зла», «мученическая смерть», являющиеся константой многих историй о религиозных гонениях, тесно связаны с эсхатологией. В случае же обращения композиторов к библейским или апокрифическим текстам сюжетное пространство меняется на символическое (условное), а сам сюжетный нарратив нарушается. Тяготение к символизации сюжетного пространства наблюдаем и в абсурдистском «Le Grand Macabre» Лигети, в котором место и время действия — буквально «в

⁸⁸ Некоторые положения данного параграфа были опубликованы в статье Н. А. Карпун «Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере „Апокалиптика“ М. Келемена» (см. Список научных публикаций по теме диссертации, № 2).

⁸⁹ Добавим также к этому списку «Растворение мира» Кагеля и «Потерянный рай» Пендерецкого. Оба сочинения очевидно берут за основу события Ветхого завета (в случае Пендерецкого — через литературное переосмысление Мильтона).

вымышленной стране, в том или ином веке»⁹⁰. Подобные сочинения становятся близки новым направлениям театрального искусства того времени⁹¹.

К наиболее значимым в музыкальном театре апокалиптическим образам можно отнести:

— *Tuba mirum* — символ объективной, бесстрастной божественной воли, возгласение о грядущем конце. Тембр трубы не только связан с началом одной из строф *Dies irae*, но и с фигурами семи ангелов, возвещающих о жестоких испытаниях человечества. Семантика подобных трубных гласов отчетливо обозначает связь с апокалиптической образностью (например, в «Мистерии...» Орфа). В опере «Тавернер» фанфары звучат на протяжении всей оперы, сначала вдалеке (в первой сцене I действия), как бы предупреждая о надвигающихся страшных событиях, а затем сопровождая монолог Шута/Смерти (в третьей сцене I действия), и, наконец, в сцене смерти Белого Аббата в финале оперы.

При этом для изображения *Tuba mirum* необязательно используются именно трубы. Характерная черта музыкального воплощения этого образа — сигнальность, а также ясно считываемая пророческая функция. Так, в «Мистерии...» Орфа роль *Tuba mirum* отведена возгласению в вокальной партии — начальному распеву сивилл, который возвещает о грядущих бедствиях.

Наиболее часто применяемые в роли *Tuba mirum* тембры — орган и колокола. В «Потерянном рае» Пендеревского удары колокола обозначают «точки невозврата»: грехопадение (т. 413 первой сцены второго действия), изгнание из рая (тт. 112–114 заключительной сцены второй действия). В опере «Тавернер», помимо фанфар, на протяжении всей третьей сцены II действия, начиная с прихода солдат, колокол также предвещает роковую развязку. В интермедии эти удары перерастают в грандиозную апокалиптическую картину, в которой разрозненные интонации, колокольный звон, фанфары тонут в общем звуковом хаосе. Такой же бесстрастный, роковой удар колокола сопровождает и сцену

⁹⁰ Ключевые образы Апокалипсиса, встречающиеся в опере Лигети, будут подробно проанализированы в Главе 4.

⁹¹ См. о влиянии драматического и постдраматического театра на музыкальный театр 1960–1970-х годов в Главе 2.

спора о душе Тавернера в финале первого действия, момент, когда Тавернер подписывает контракт со Смертью.

В опере «Дьяволы из Лудена» для изображения божественного начала важную роль играет и тембр *органа* — главного инструмента католической и протестантской традиций. Органные кластеры как часть общего звукового пространства появляются на протяжении всей оперы. Семантически значимым элементом тембр органа выступает в одиннадцатой и тринадцатой сценах I действия. В первой из них, в рассказе Жанны отцу Миньону фактически решается судьба Грандые: свидетельство Жанны дает повод начать судебный процесс. После ее слов «Помоги мне, отец!» наступает генеральная пауза, и в тишине звучит заключительный хроматический ход у органа, виолончели и контрабаса (струнным инструментам поручены две последние ноты). Звуки *as-g-ges-f-e-es-d-des-c* разбросаны по четырём октавам (от контроктавы до первой), однако, собранные вместе, они составляют *passus duriusculus*⁹² (Пример 8).

Пример 8. К. Пендерецкий, «Дьяволы из Лудена». I д., сц. 11

G. P. (50)

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'org' and contains a descending chromatic line starting with a piano (*p*) dynamic. The middle staff is labeled 'VC 1-8' and contains a single note with a fermata and a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is labeled 'VC 1-6' and contains a single note with a fermata and a piano (*p*) dynamic. The organ part has a fermata over the final note of its chromatic line.

⁹² Нисходящее хроматическое движение у органа появлялось в сцене и ранее, во время всего рассказа Жанны, однако вместе с кластерами и вокальными партиями не выступало на первый план. Также сама предшествующая заключительному такту сцены генеральная пауза может быть расценена как риторическая фигура — *aposiopesis*, символизирующая смерть героя.

В последней сцене I действия тому же составу поручен оглушительно звучащий на *ffff* кластер, после объявления Жанной имени дьявола: «Грандье». Символизируя свершение предначертанного, те же гармонические комплексы будут звучать и в восьмой сцене II действия (молитва Грандье перед арестом), и в самой сцене казни.

— *Падение Вавилона*. Этот сюжет включает в себя историю о городе и народе, погрязшем во грехе («пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу...», Откр. 18:2), изображение самого суда и наказания грешников.

Зачастую падение Вавилона оказывается связанным в музыкально-театральных сочинениях с ветхозаветной историей падения Вавилонской башни. Символический ряд, таким образом, включает в себя как тропы грехопадения (разгул демонических сил — вихри, шабаш, гротескные изображения плотской любви), так и людской разобщенности (полиязычие, разноголосица). У Келемена, например, еще до прямой отсылки к Вавилонской башне в финальном «Апокалипсисе» в части «Левит (Угроза войны)» три спикера на трех языках симультанно читают один и тот же текст, а в сцене «Цари (Признаки диктаторских режимов)» фоном к соло тенора, который проклиная диктатора, звучат хроматические пассажи-вихри, вызывающие ассоциации с традиционным изображением демонического начала в музыке⁹³. «Цари...» напоминают также отрывок из Апокалипсиса, в котором Ангел показывает Иоанну пир блудницы с царями и купцами и одновременно предрекает им гибель. Эта аллюзия делает название части неоднозначным: с одной стороны, как во всех остальных частях, название «Цари...» обращено к книге Ветхого завета, с другой — может быть и отсылкой к образам последних вавилонских царей.

Пошлomu, утрированно-низкому любовному объяснению посвящена сцена «Притчи (Песня о любви)». Чувственное обращение к возлюбленному начинается

⁹³ Приемы, изображающие нечто демоническое, наследуют похожим фрагментам музыки XVIII–XIX вв. Среди других сочинений, в которых воплощены образы зла, потустороннего, — сцена в Волчьем ущелье из «Вольного стрелка» К.-М. Вебера, Финал Фантастической симфонии Г. Берлиоза, «Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского.

со стонов и выкриков на фоне изломанной мелодии у скрипки и постепенно становится все более экзотичным. О Вавилоне напоминает и прием полиязычия: в конце сцены гротескным шепотом читаются пословицы на французском и английском языках.

Новозаветный образ Вавилона трактуется как эсхатологический не только в «Апокалиптике» Келемена. И в других апокалиптических операх часто используется прием симультанного произнесения текста на разных языках, что вызывает ощущение хаоса. Подобное встречается, например, в номере «Мелодрама» «Оперы» Берио (соединение английского, немецкого, итальянского текстов).

Изображение демонических сил и их приспешников зачастую окрашивается и в гротескные тона. Контраст грозных фанфар-предупреждений, трагических пророчеств, человеческих страданий, с одной стороны, и безудержного веселья, плясок, «низовых» ситуаций, с другой, только усиливает напряжение в ожидании конца света. Как чередование данных сфер строит композиции своих опер «Дьяволы из Лудена» и «Потерянный рай» Пендерецкий. В первом случае гротескную характеристику получают фигуры аптекаря Адама и хирурга Маннури. Их нарочито упрощенные, карикатурные музыкальные характеристики (буффонные скороговорки, танцевальность, напускная легкость «пуантилистической» техники) в контексте окружающего их музыкального пространства звучат, однако, довольно зловеще. В следующих действиях демоническое начало в их образах выходит на первый план. Шестая сцена II действия начинается зловещими хроматическими пассажами, а оканчивается почти дьявольским смехом на фоне пульсирующего кластера струнных. Во второй сцене III действия Адам и Маннури предвкушают будущую казнь Грандье, и их высказывания завершаются по-настоящему устрашающим оркестровым эпизодом, где сонористический кластер звучит на *ff* у всего оркестра.

В «Потерянном рае» антиномии добра и зла, света и тьмы разграничены еще и сюжетным пространством рая и ада. Каждое видение, показанное Архангелом

Михаилом, сопровождается комментариями Сатаны, Смерти и Греха⁹⁴. Такой композиционный прием чередования двух контрастных образных сфер согласуется с замеченной исследователями полярностью образов Апокалипсиса.

У. Эко в эссе «В ожидании нового Апокалипсиса» дает философское обоснование популярности этого тропа. С его точки зрения, стремление примкнуть к «пиру во время чумы» продиктовано потребностью укрыться от страха смерти в моменты, когда надежда на спасение ослабевает: «Мы живем <...> в страхе конца. Можно даже сказать, что мы изживаем свой страх в духе *bibamus, edamus, erasmoriemur*» [162, 31]. Желание наслаждаться каждым мгновением в ожидании последнего времени принимает нездоровые формы («...надежда уступает место лихорадочному предсмертному „веселью“...» [162, 33–34]), однако помогает пережить страдания.

— *Страшный Суд*. Фондунг пишет: «Самые впечатляющие образы в Откровении — это образы разрушения; это чудовищные и пугающие сцены, которые в конечном итоге имеют большее воздействие, чем картины непорочного нового Иерусалима» [240, 217]. Исследователь добавляет: «В этих образах разрушения выражены страх и даже паника, а также агрессия: фантазии о разрушении облегчают страдания». Итак, образы Страшного суда можно разделить на изображение разрушений и катастроф и реакцию на эти разрушения, человеческие страдания.

Главное сходство всех музыкальных картин Страшного суда в операх — это оглушительное массивное звучание, в котором лишь изредка удастся вычленить какие-либо отдельные элементы. Нередко здесь используются различные приемы искажения тембров (например, включение записей, часто намеренно искаженных), всевозможные кластеры, в вокальных партиях — утрированно экспрессионистская мелодика, нечленораздельные крики, всхлипы, стоны и так далее⁹⁵.

⁹⁴ Эти комментарии аллегорических фигур отсутствуют в первоисточнике.

⁹⁵ Разумеется, специфика подобных средств выразительности будет варьироваться у каждого композитора в зависимости от его стиля. Например, крики толпы в «*Dies illa*»

У Келемена в его разнообразных картинах человеческих войн и страданий перечисленные приемы и средства представлены наиболее разнообразно. Здесь и включение урбанистических звуков приближающегося поезда, сирены, и искаженные голоса из динамиков, и отдельные шумы, стуки, крики, звоны (все в записи).

Музыкальное воплощение человеческих страданий связано с традицией *lamento*. Для таких фрагментов характерен замедленный темп, нисходящие интонации, скорбный характер. Оплакиванию героев посвящен, например, фрагмент четвертой сцены II действия в «Тавернере». Предшествующий казни Аббата оркестровый эпизод и хор монахов по сути предвосхищают трагическую развязку.

— *Lux Aeterna* — образ некоего бесконечного и непостижимого человеческим разумом сущего, из которого все сотворено и к которому стремится все сущее на земле. Антиномичность этого образа, вбирающего в себя *начало и конец* («Альфа и Омега»), представляет собой важнейшую идею Откровения и часто находит воплощение в апокалиптических операх. Начало определяет конец⁹⁶ — эта мысль, в частности, становится важнейшей в «Апокалиптике» Келемена: события начала мироздания ощущаются как предвестники конца. Та же мысль — в «Растворении мира» Кагеля, где события Ветхого завета искажаются, окрашиваются в апокалиптические тона.

Основные музыкальные средства для воплощения образа *Lux Aeterna* — тянущиеся ноты в полярных регистрах, появляющиеся как бы из ниоткуда и исчезающие там же. Зачастую на этот фон постепенно наслаиваются более определенные мотивы или фразы, олицетворяющие собственно зарождение жизни. Например, первая сцена оперы Келемена «Бытие (Сотворение мира)» начинается с отдельных звуков, подолгу звучащих с разных сторон в полной

«Мистерии на конец времени» Орфа звучат более «облагорожено», мягче, чем подобный ему фрагмент «Апокалиптики» Келемена.

⁹⁶ Похожая мысль звучала, например, у В. Н. Топорова в анализе петербургского текста: «„креативный“ и эсхатологический мифы не только возникли в одно и то же время (при самом начале города), но и взаимоориентировались друг на друга, выстраивая — каждый себя — как анти-миф по отношению к другому, имеющий с ним, однако же, общий корень» [142, 23].

тишине. В процессе развития тоны наслаиваются друг на друга, создавая причудливые, таинственные звуковые пятна. В пространство инструментальной музыки вплетаются вокальные тембры (вокализы хора, затем солистов вместе с шепотом и прерывистым дыханием).

Образ *Lux Aeterna* связан не только с сюжетом сотворения мира. Как напоминание о вечном (своеобразный аналог *memento mori*) подобные музыкальные фрагменты звучат, например, в четвертой сцене «Апокалиптики» («Четвертая книга Моисея (Отрицательные последствия войны)»). Звуковысотные неопределенные созвучия, открывающие эту сцену, прямо отсылают к началу оперы.

— *Путь к Богу*. Троп, получивший в Откровении конкретное символическое воплощение (книга с семью печатями), в музыкальном театре скорее связан с логикой драматургического развития каждого отдельного сочинения. Путь к Богу, к нравственному очищению, в каждом сочинении оказывается разным, в чем также можно увидеть глубокий философский смысл. Наиболее буквально тема обретения Бога отражена в драматургии «Мистерии...» Орфа, в постепенном переходе от варварского демонического скандирования к молитве.

В «Тавернере» Дейвиса идея пути к Богу и спасения души связана с молитвой и хоральными песнопениями⁹⁷, символизирующими тот нравственный стержень, который не позволяет Тавернеру и Белому Аббату поступить иначе. В первом действии эта мысль получает вербальное воплощение: в кульминации Тавернер восклицает: «Бог — моя сила». Зеркальная ей сцена второго действия окрашена в более мрачные тона. На этот раз хоровая молитва сопровождает размышления Тавернера и Белого Аббата, высказывания которых поначалу музыкально сходны. Однако в процессе развития речь Тавернера становится напряженной, взволнованной, в то время как молитва Белого Аббата неизменно сосредоточена. После объявления приговора Белому Аббату становится

⁹⁷ Молитва как символ христианской веры может звучать не только в виде хорала, но и псалмодии — в «Мистерии...» Орфа, «Дьяволах из Лудена» Пендерецкого. Часто в текст либретто включаются латинские молитвенные тексты (*Kyrie, Benedictus, Dies Irae*).

окончательно ясно, чьи мысли звучат в унисон с молитвой монахов: краткий раздел *Benedictus* показывает полное единение Белого Аббата с Богом.

В «Апокалиптике» Келемена идея пути к Богу кардинально переосмыслена: на протяжении всего действия мы раз за разом видим процесс отдаления от Бога, разрушения нравственного «я» человека. Искажение человеческих голосов, использование электронных звучаний и записей взрывов, ударов и выстрелов создают настолько ужасающую картину, что появившаяся в финале призрачная надежда на спасение кажется почти несбыточной.

— *Новое небо и новая земля*. Вместе с образом Страшного суда эти тропы являются ключевыми для христианской эсхатологии. Музыкальное воплощение темы обретения нового неба и новой земли — проведение хоральной мелодии (цитаты либо стилизации) в верхнем регистре. Самый яркий пример такого рода — это цитата хорала «Пред троном Твоим предстаю» в «Мистерии...» Орфа. Однако и помимо нее в третьем акте «Мистерии...» сосредоточено большое количество молитвенных эпизодов, от личного и скорбного «Я иду к Тебе» с хоральным хоровым сопровождением (ц. 63) до всеобщей мольбы *Kyrie eleison* (ц. 53).

Хорал как символ успокоения и утешения звучит в шестой части «Апокалиптики» Келемена, *attassa* с предыдущей («Война» — «Мир»). Тихий хорал становится продолжением дуэта теноров «Как ты прекрасен, голубь мира, ангел мира». Очень медленно сосредоточенная молитва обретает большую плотность, осязаемость. Эта часть становится первой в опере, где драматургическое развитие замедляется, а на первый план выходит рефлексия по поводу происходящего.

Еще одна особенность характеристики данной сферы — недосказанность, призрачность видения, надежда на утешение, а не само успокоение. В «Тавернере», например, мелодия хорала в последних тактах оперы звучит как бы призрачно, растворяясь в тишине. Помощь Девы Марии, ее покровительство лишь дает Тавернеру надежду на прощение, но не гарантирует его. У Келемена, как уже было отмечено выше, голубь мира, символ новой жизни, мелькает в

прерывающемся свете финальной акции «Апокалипсиса», его появление никак не отмечено музыкально.

Христианская эсхатология, ее ключевые темы и образы стали важнейшей частью музыкального театра 1960–1970-х годов. Появление и распространение новых, альтернативных взглядов на конец мира не отменили исключительного влияния христианского канона на мироощущение композиторов, но дополнили и усложнили эсхатологический миф. Особенно заметны необязательность и неочевидность достижения «нового неба и новой земли», смещение фокуса в концепции многих сочинений с конечной цели на изображение Страшного суда и предшествующих ему событий. То же — и в музыке. Широкое использование экспрессионистской мелодики, *Sprechstimme* и *Sprechgesang*, кластеров и нетерцовых созвучий, необычных тембров (то есть музыкального словаря XX века) позволило воплотить грандиозные картины последнего времени, ярче обозначить контраст между возвышенным и низменным, прекрасным и ужасным, — то есть между условными Иерусалимом и Вавилоном. Примеры и последствия слияния традиционных христианских идей и новых, связанных с появившимися в то время актуальными философскими и религиозными течениями, в рамках других, не-оперных жанров музыкального театра 1960–1970-х годов будут рассмотрены в Главе 2.

Глава 2. Экзистенциальная эсхатология в искусстве: истоки, содержание, воплощение

§ 1. Театр и ничто. Философские концепции экзистенциализма в философии, литературе, театре и живописи⁹⁸

Разрушение стереотипов, опыт переосмысления художественной реальности — такова одна из важнейших характеристик театрального искусства 1960–1970-х годов. Предпринимаются попытки создания жанров, кардинально отличных от всего известного; как пишет Х.-Т. Леман, «возникает (достигая своей кульминации в движении 1968 года) новый дух экспериментирования» [81, 85].

Тенденции, приведшие впоследствии к рождению нового театра, сформировались еще на рубеже XIX–XX веков, в том числе, в творчестве французского драматурга А. Жарри (1873–1907), которого в современном литературоведении принято считать основоположником театрального авангарда⁹⁹. Его теория «патафизики» своими «разоблачениями» всякого рода условностей и штампов, парадоксальностью, любовью к пародии близка искусству XX века.

Сочинениями Жарри — пьесой «Король Убю», эссе «О бесполезности театра для театра» — в первой половине XX века вдохновлялись дадаисты, сюрреалисты, абсурдисты. В их манифестах прозвучали смелые, кажущиеся на тот момент фантастическими идеи. Декларировался отказ от литературной основы спектакля, от сюжета, фигур режиссера и актера, фактически — поворот в сторону хэппенинга и перформанса.

⁹⁸ Основные положения данного параграфа были опубликованы в статье Н. А. Карпун «Опера, антиопера и анти-антиопера. К вопросу об эволюции музыкального театра в 1960–1970-е годы» (см. Список научных публикаций по теме диссертации, № 1).

⁹⁹ Отцом всего театра авангарда считают Жарри такие исследователи, как Д. Уэллворт [241, 1] и В. В. Шервашидзе [159, 301]. Х.-Т. Леман высказывается осторожнее: творчество Жарри для него — начало «антагонистической» линии авангарда, которая, «через футуризм, дада и сюрреализм, в конце концов, приводит нас к новой эстетике провокации» [81, 93].

В это же время появляется направление «антиискусства» (автор термина — М. Дюшан), сыгравшее ключевую роль в дальнейшем развитии театра, литературы и других видов искусств. Идея кризиса искусств теоретически разрабатывается в работах В. В. Кандинского, М. О. Гершензона, Н. А. Бердяева, Х. Ортега-и-Гассета, В. Беньямина, В. Вейдле. В России (позднее — в СССР), Германии возникают первые сочинения *музыкального* антиискусства — сценическая композиция «Желтый звук» для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора В. В. Кандинского и Ф. фон Гартмана (1912)¹⁰⁰, опера «Победа над солнцем» А. Е. Крученых, М. В. Матюшина и К. С. Малевича (1913), «Антисимфония — музыкальная круговая гильотина в трех частях» Е. Голышева (1919), «Symphonia Germanica» Э. Шульхофа (1919), «Триадический балет» О. Шлеммера и П. Хиндемита¹⁰¹ (1922), антиопера¹⁰² «Последний решительный» В. В. Вишневого, В. Я. Шебалина, В. Э. Мейерхольда и С. Е. Вахтангова (1931).

Новации авангардистов первой волны, разумеется, не были реализованы на тот момент в качестве полноценной художественной практики¹⁰³. Однако они подготовили новое искусство второй половины XX века. Так, эксперименты со словом, сюжетом, пространством А. Жарри, Т. Тцара, И. Голля, Ж. Кокто и других положили начало «театру жестокости» А. Арто, абсурдистскому театру Э. Ионеско и С. Беккета, «паническому театру» Ф. Аррабаля, Р. Топора, А. Ходоровски. Авторы переосмысливали основы миропорядка, общества, искусства, подвергали критическому анализу установленные каноны и традиции.

¹⁰⁰ Впервые сценическая композиция была опубликована в альманахе «Желтый звук» в виде подробного сценария Кандинского, описывающего сценографию, декорации и художественное оформление, хореографию и музыку. В дальнейшем композиция исполнялась с музыкой Т. Хартмана (в США), А. Веберна (во Франции) и А. Шнитке (в России).

¹⁰¹ Среди создателей «Триадического балета» не было композитора. Первоначально танцы исполнялись под классическую музыку и сочинения М. Таренги, Э. Босси. Позднее музыку к балету сочинили П. Хиндемита, Б. Хартль, С. Бертух. В кинематографической версии балета 1970 года звучит музыка Э. Ферстля, а в реконструкции 1976 года — Х. Й. Хеспоса.

¹⁰² Авторское обозначение произведения. В своей записной книжке Вишневский отмечал: «Писал „оперу“, точнее, „антиоперу“ — „Последний решительный“. Первая коммунистическая музыкальная пьеса», а в предисловии к пьесе особо обращал внимание на «отрицание оперных форм» [52, 224–225].

¹⁰³ См. об этом подробнее [81, 87–88].

Все эти направления сближала тесная связь с философскими концепциями экзистенциализма и негативной диалектики. Так, один из крупнейших представителей дадаизма Х. Рихтер в своей книге 1964 года «Дада — искусство и антиискусство» характеризует творчество М. Дюшана следующим образом: «Получается то, о чем все догадывались: что в нашей научной вере в мир чего-то не хватает, что нигде не обнаруживается какой-либо реальности, включая нас самих; что эта сушилка, колеса, угольная лопата — лишь выражение того *Ничто*, в котором мы блуждаем, спотыкаясь» (курсив мой. — *Н. К.*) [117, 126–127].

Ничто — важнейшее понятие для экзистенциализма — являлось ключевой темой философских работ М. Хайдеггера и Ж.-П. Сартра. Тезис Хайдеггера «Das Nichts selbst nichtet»¹⁰⁴, представляющий Ничто как отдельную онтологическую категорию, как диалектическую антиномию Бытию, дает толчок возникновению нового эсхатологического мифа.

Экзистенциальная эсхатология охватывает широкий круг идей, порой диаметрально противоположных. Так, «Опыт эсхатологической метафизики» Бердяева и «Бытие и Ничто» Сартра в равной степени относятся исследователями к данному течению, хотя в первом случае перед нами — переосмысление христианских канонов, а во втором — абсолютно атеистическая картина мира. Поскольку различные метаморфозы христианского Апокалипсиса были проанализированы в Главе 1, в рамках данного параграфа будет рассмотрен лишь второй, условно сартровский, вариант экзистенциальной эсхатологии. Его главную идею филолог А. В. Татаринев формулирует так: «Мир нельзя назвать сотворенным, в нем катастрофически отсутствует заданный творцом смысл, ведь Творца в экзистенциальной картине мира нет» [140].

Эсхатология Хайдеггера, Сартра, Камю, по Татариневу, является ответвлением так называемой кризисной эсхатологии — атеистического мифа, в котором «Апокалипсис становится образом последней катастрофы или безнадежного угасания рода человеческого, лишая надежды на второе пришествие Христа и воскресение» [140]. Для кризисной эсхатологии характерно,

¹⁰⁴ «Ничто само себя ничтожит» (*нем.*).

во-первых, преобладание мотива уничтожения «над мотивом воскресения и преображения», во-вторых, «не стремление к положительной вечности, а усталость от негативной временности» [140].

Истоки кризисной эсхатологии, разумеется, лежат далеко за пределами экзистенциализма. В первую очередь, экзистенциальная эсхатология восходит к ключевой мысли XX века — ницшеанской идее о смерти Бога. Впервые высказанный в книге «Веселая наука» в 1882 году, этот тезис стал основой для нигилистического мировоззрения целой эпохи. «Величайшее из событий новейшего времени» (так характеризовал Ницше убийство Бога) оказалось как никогда актуальным в годы Первой мировой войны. Своеобразное откровение Ницше («Слишком рано пришел я <...> Это огромное событие еще где-то в пути, оно идет к нам — весть о нем еще не дошла до слуха людей» [101, 158]) стало реальностью. Тема ада на земле и безнадежности человеческого существования нашла свое отражение, например, в стихотворениях «Пляска смерти 1916» Х. Балля, «Берлин, твой танцор — Смерть»¹⁰⁵ В. Меринга, «Смерть» Р. Гюльзенбека.

Влияние идей Ницше на философию XX века прослеживается в статье Хайдеггера «Слова Ницше „Бог мертв“». На вопрос «Не блуждаем ли мы по бесконечному небытию?» [149, 168], заданный в «Веселой науке», Хайдеггер уверенно отвечает: «Ничто ширится во все концы» [149, 175].

Экзистенциалисты не только продолжили размышления о бессмысленности жизни и смерти, но и провозгласили *превосходство малой эсхатологии над большой*. По мысли философов данного направления, весь мир невозможно представить как систему, он абсурден и не следует законам логики и высшего разума. Это перекликается и с мыслями Т. Адорно — автора так называемой негативной диалектики, во многом отталкивающейся от идей экзистенциалистов: «Мир — это система ужаса, однако как раз поэтому тот, кто мыслит мир целиком как систему, оказывает ему слишком большую честь, ибо его определяющий

¹⁰⁵ «Berlin, dein Tänzer ist der Tod!»; в книге «Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне» [42, 254] и в диссертации Г. А. Шикиной [160, 32] представлен другой, менее точный перевод — «Берлин, на твоих улицах танцует смерть».

принцип — раздор, а примиряет мир лишь тем, что утверждает непримиримость всеобщего и особенного в чистом виде»¹⁰⁶ [165, 206].

Таким образом, экзистенция одного конкретного человека — именно тот процесс, через который можно проследить отношение Бытия и Ничто. К этой мысли приходит Сартр в «Бытии и Ничто»: «человек есть бытие, посредством которого ничто приходит в мир» [131, 45]. Об этом раньше размышлял и Хайдеггер, ставивший во главу угла такое явление, как *моя смерть*. Для Адорно именно субъектность становится ценнейшим качеством, способным противостоять тоталитаризму современности и, что важнее, определяющим значение Бытия и Ничто в мире: «Если индивид, которого уничтожает смерть, ничтожен, лишен самообладания и собственного бытия, то ничтожной становится и уничтожающая сила, словно в насмешку над хайдеггеровской формулировкой о ничтожащем ничто» [165, 448].

Как и в религиозном эсхатологическом мифе, в экзистенциальной эсхатологии можно выделить основные этапы, иллюстрирующие окончание человеческого бытия. В кратком виде данные этапы изложены в «Эссе об абсурде» Камю: «Вселенная абсурдного человека — это вселенная льда и пламени, столь же прозрачная, сколь и ограниченная, где нет ничего невозможного, но все дано. В конце его ждет крушение и небытие» [59, 56].

В человеческой жизни для экзистенциалистов, как и для религиозных мыслителей (в этом можно увидеть парадокс), важнейшей характеристикой оказывается *ожидание*. Понятие Хайдеггера «бытие к смерти» наиболее ясно иллюстрирует эту идею. По мысли философа, жизнь обретает целостность только в смерти: «В присутствии, пока оно есть, всегда недостает еще чего-то, чем оно способно быть и будет. К этой недостатке однако принадлежит сам „конец“» [148, 233–234]. В то же время, в отличие от христианского мироощущения, опыт проживания смерти других и ожидания собственной кончины не дарят надежду, а приводят человека в состояние ужаса [148, 251]. В похожем ключе о бытии высказывался и Сартр [131, 543].

¹⁰⁶ Здесь и далее данная книга дается в переводе А. В. Белобратова.

Помимо постоянного ожидания смерти, для бытия к смерти характерно отсутствие веры в божественный смысл. Человек теряет всякую надежду, становится *посторонним* во вселенной. Эта ноша неестественна для людской природы, а потому невыносима: для нас характерно желание ощущения целостности, оправданности происходящего, «стремления к Абсолюту», по Камю [59, 32]. В неразрешимости конфликта между жаждой обретения единства со вселенной и отсутствием этого единства философ видит «сущность человеческой драмы» [59, 32, 51].

Отрицание последнего суда также не просто декларируется, но трагически проживается экзистенциалистами. Определение Камю «Абсурд — это грех без Бога» [59, 45] отнюдь не провозглашает вседозволенность. Абсурд, как пишет философ, «не освобождает, он привязывает... Он не рекомендует совершать преступления (это было бы ребячеством), но выявляет бесполезность угрызений совести» [59, 60–61]. Так, страдания человека абсурда не похожи на страдания христианина: первый мучается не из-за нарушений запретов, а из-за того, что все разрешено.

Бессмысленность и трагедия человеческого бытия, идеи бытия к смерти и жизни как ожидания, на первый взгляд, предполагают позитивную оценку *смерти*. К этому вопросу, действительно, приковано пристальное внимание всех философов. Хайдеггер объясняет данный интерес так: «Со смыслом и по праву хотя бы методически надежно спросить, что будет после смерти, можно только тогда, когда она охвачена в своем полном онтологическом существе» [148, 248].

На вопрос о том, что ждет человека после смерти, экзистенциалисты отвечают кратко: *Ничто*. Человек не в силах постигнуть нечеловеческое, но он может почувствовать ничто, которое окружает бытие. Сартр дал емкое определение для этой категории: «Бытие есть *это* и вне этого — *ничто*» (курсив автора. — *Н. К.*) [131, 44].

Большая эсхатология в экзистенциализме, в целом, отражает идеи малой. Главные категории в ней те же: ожидание, смерть, ничто.

Важной проблемой большой эсхатологии для Сартра становится гегелевская проблема диалектического единства Бытия и Ничто¹⁰⁷. Подобно своему предшественнику, Сартр не раз подчеркивает первичность Бытия по отношению к Ничто¹⁰⁸. С другой стороны, в отличие от «Энциклопедии философских наук», экзистенциалист не ставит знак равенства между двумя понятиями, напротив, всячески подчеркивая их антиномичность. Именно противостояние Бытия и Ничто, считает Сартр, создает реальность [131, 54].

Диалектическая картина мира, представленная в работе философа, усложняется еще и упоминанием неких абсолютных категорий сущего и не-сущего, которые автономны друг от друга: абсолютное Бытие «находится по ту сторону всякого возможного разрушения» [131, 47], в то время как «сверхмирское ничто берет отсчет от абсолютного отрицания» [131, 58].

Сложные взаимоотношения Бытия и Ничто, впрочем, не позволяют сомневаться в конечности *человеческого бытия*.

Хотя в своем эссе «Бунтующий человек» Камю и делает вывод, что «нет никакого резона воображать конец истории в этой вселенной... Конец истории невозможно считать ценностью, достойной подражания или ведущей к совершенствованию» [58, 293], в этой же работе философа содержится несколько описаний конца света.

Последние дни человечества начнутся в тот момент, когда окончательно снимутся границы между правильным и неправильным: «Небо пусто, земля отдана беспринципной силе. Избравшие убийство и выбравшие рабство будут последовательно занимать авансцену истории от имени бунта, отвернувшегося от своей истины» [58, 232]. Однако Страшный суд, с точки зрения Камю, — это суд

¹⁰⁷ В эссе Сартра категории Бытия и Ничто написаны со строчной буквы [221]. В нашей работе важнейшие категории экзистенциализма выделены с помощью прописных букв.

¹⁰⁸ Приведем несколько примеров подобных утверждений: «Бытие предшествует ничто и его обосновывает» [131, 54], «Нет небытия иначе, как на поверхности бытия» (курсив автора. — Н. К.) [131, 54], «Если ничто может быть явлено, то не перед, не после бытия, не, вообще говоря, вне бытия, но только в самих недрах бытия, в его сердцевине, как некий червь» [131, 59].

самой истории, перед взором которой добро и зло одинаково оправданы. Она уже вершит свое наказание, которое продолжится до конца времен¹⁰⁹.

В этой безрадостной картине предстоящего будущего все же остается место и для «ностальгии по Единому» [59, 32]. Ничто, стоящее в конце жизни каждого, не грозит человечеству в целом. В духе гегелевской диалектики Камю предлагает иной вариант финала апокалипсиса, своеобразный экзистенциальный аналог обетованной земли: «Должным образом употребляемая прикладная диалектика не может и не имеет права застыть на месте. Противоборствующие начала определенной исторической ситуации могут сначала отрицать друг друга, затем быть снятыми в новом синтезе. Но нет оснований полагать, что этот новый синтез будет выше предыдущих» [58, 292].

Негативная диалектика Адорно также оставляет место для надежды. Отказываясь от христианского мифа нового неба и новой земли («Пока мир существует как он есть, все образы и картины примирения, мира, где царствует покой, напоминают образ и картину смерти» [4, 340]), философ видит утешение в свободе индивидуума: «Минимальное отличие ничто от того нечего, которое достигло состояния покоя, возможно, позволяет искать спасения в бегстве в надежду — ничейную землю, лежащую между пограничными межами бытия и ничто. Этой сфере, сфере надежды, необходимо присуще сознание, свободное от моментов, характерных для сознания, ориентированного на ликвидацию-преодоление; над сознанием надежды не властна его альтернатива» [4, 340]. Для Адорно такая свобода может выражаться, прежде всего, через искусство, преодолевающее устоявшиеся нормы и правила, то есть через «искусство, которое говорит (иногда выражаясь в духе нигилизма): не все есть просто ничто. Иначе все, что есть всегда, было бы только плоским, блеклым, бесцветным, одинаковым» [4, 360]. Таким образом, опыт антиискусства авангарда первой волны, влияние нигилизма и экзистенциализма, общее угнетенное состояние социума после Второй мировой войны послужили причиной и основой поиска

¹⁰⁹ Идея об уже совершающемся, постоянно происходящем наказании человечества прослеживается и в романе «Тошнота» Сартра.

новых форм — «иногo» (по Т. Адорно), затрагивающего актуальные проблемы современного общества и выходящего за границы собственно искусства.

Уже в 1944 году Адорно писал: «Мысль о том, что после войны вновь продолжится „нормальная“ жизнь или даже культуру можно будет „восстановить“, словно уже само „восстановление“ культуры не есть ее отрицание, — мысль идиотическая» [165, 91]. После войны он продолжил размышлять об этом и фактически объявил смерть искусства.

В своем отрицании искусства Адорно не был одинок. К тому же выводу приходит Х. Рихтер: «Искусство „додумано до конца“ и растворилось в Ничто. Ничто — это все, что осталось <...> Это декларация НИЧТО, которая не является ни цинизмом, ни сожалением. Это констатация, с которой приходится мириться!» [117, 127]. Лозунг «Искусство мертво» открывает статью К. М. Михеля «Венок литературы», вышедшую в 1968 году в издаваемом Михелем и Г. М. Энценсбергером журнале «Учебник»¹¹⁰ [211, 169–170], а соседствующая с ней статья Энценсбергера начинается со слов «Сейчас мы снова слышим погребальный звон по литературе» [177, 187].

Провозглашая смерть искусства, Михель, впрочем, имеет в виду лишь старые его формы. В заключение он делает вывод: «наш мир уже нельзя выразить в стихах, его можно только изменить <...> Чтобы поэзия и теория действительно вышли на новый уровень, нужно сначала найти его [уровня] язык» [211, 185].

В русле подобных рассуждений все более актуальной вновь становилась идея антиискусства.

В области изобразительного искусства с данным направлением, прежде всего, связаны художники группы «Флюксус». В манифесте 1963 года один из основателей течения Дж. Мачунас противопоставлял «мертвое искусство» «живому» антиискусству [цит. по: 94, 180, 182]. Для членов группы этот термин означал поиск новых форм, размывание границ — между художественным и нехудожественным, автором и зрителем, любыми социальными условностями.

¹¹⁰ «Kursbuch».

Данные идеи обнаруживают тесную связь с реди-мейдом¹¹¹ Дюшана, искусством дада в целом. С другой стороны, перформативность искусства «Флюксус» напоминает и о других «антитрадиционных» направлениях 1950–1960-х годов — живописи действия¹¹² Дж. Поллока, антропометриях¹¹³ И. Кляйна и других.

Несомненно (и не раз упоминается самими художниками «Флюксуса») влияние Дж. Кейджа на деятельность группы. Так, например, ивент Б. Войтье «Я вернусь через 10 минут» отсылает к известной пьесе «4'33»: смысл события оказывается равен его отсутствию, которое и становится новым событием. «Для любого ансамбля» — такова инструментальная рекомендация к исполнению «I have confidence in you...» Э. Андерсена¹¹⁴, которая идентична указаниям многих пьес Кейджа. Вообще, музыкальность искусства «Флюксус» — это его характерная черта, на которую указывал, в частности, К. Фридман [182]. Данная особенность проявлялась с самого начала: уже в 1962 году в Висбадене был организован Международный Флюксус-фестиваль Новой музыки, где участники исполняли сочинения Дж. Мачунаса, Б. Паттерсона, Э. Уильямса, Н. Дж. Пайка, П. Корнера. Подобная вовлеченность вовне, связь с музыкой, театром окончательно отдалили «Флюксус» от собственно изобразительного искусства, сформировав новый вид творческого высказывания.

Появившийся в 1950–1960-е французский Новый Роман менее радикально подходил к проблеме обновления форм. Хотя с подачи Сартра работы А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютора и других стали называть антироманами¹¹⁵, сами писатели отнюдь не порывали с традицией раз и навсегда. Роб-Грийе в одном из своих эссе подчеркивал: «Новый Роман всего лишь продолжает эволюцию жанра

¹¹¹ Авангардное течение, в котором объект искусства, изначально не имеющий художественную ценность, приобретает ее благодаря новому неожиданному контексту.

¹¹² Направление живописи, в котором главной целью является сам акт творения, а рисунок появляется случайно, вследствие какой-либо механической процедуры (разбрызгивания, стряхивания, стекания краски или другого красящего вещества).

¹¹³ Изобретенный И. Кляйном вид изобразительного искусства, в котором художник «исключался» из цепочки создателей произведения искусства. Акт создания заключался в отпечатывании обнаженных и вымазанных краской моделей на холсте в присутствии публики.

¹¹⁴ Впервые пьеса исполнена в 1965 году Симфоническим оркестром Датского радио.

¹¹⁵ Этот термин Ж.-П. Сартр использует для характеристики романа «Портрет неизвестного» Н. Саррот (1948) в предисловии к его изданию.

<...> Мы не только не перечеркиваем прошлое, но мы ни в чем так легко не соглашаемся друг с другом, как в перечислении имен наших предшественников, и наша единственная амбиция — продолжить их» [118, 589]. Роб-Грийе и другие отрываются от сюжета и психологизма в пользу схематично созданных персонажей, на место которых приглашается сам читающий, а важнейшим и порой единственным элементом истории становится описание и натуралистически точные изображения мгновений жизни. Вместе с тем, «новоманисты» не отказывают слову в его значимости, исследуют его возможности, доводя до абсурда заложенное в классическом романе, а также в романах Ф. Кафки, Д. Джойса, Б. Виана и других.

Идея перерождения искусства связана и с феноменом *антитеатра*. «...Рассмотрев всю совокупность пьес нового театра, — пишет Ж.-П. Сартр, — мы обнаружим множество общих черт; правда, эти черты в большинстве случаев негативны, они явно ведут к отказу, — но к такому отказу, в котором, как я полагаю, можно почерпнуть предчувствие будущего театра» [55, 110]. Эта ключевая особенность пьес 1950–1960-х годов в первую очередь обнаруживается в творчестве Э. Ионеско. Впервые термин «антитеатр» появился в связи с авторским обозначением «Лысой певицы» как антипьесы, а затем был поддержан литературными критиками Ж. Нева, Л. Этаном.

Анитеатр, по мнению П. Пави, — скорее публицистическое, чем научное понятие, обозначение для целого ряда пьес, которые декларировали «общую критическую позицию по отношению к традиции: это позиция отказа от подражания, иллюзии, это иллогизм действия, упразднение причинной связи в пользу случая, скептицизм по отношению к дидактической или политической власти сцены, антиисторическая редукция драмы в направлении к абсолютной форме или литературной экзистенциальной типологии, отрицание всех ценностей, в частности ценностей положительных *героев*» (курсив Пави. — *Н. К.*) [106, 17]. Добавим и еще одну значимую деталь: в отличие от сочинений представителей Нового Романа, Ионеско и Беккет демонстрируют и новое отношение к слову, лишают реплики героев всякого смысла («Лысая певица», «Этюд для четверых»,

«Каскандо») либо оставляют героев без реплик вовсе (два «Действия без слов»). Таким образом, отрицание распространяется не только на форму, но, как и в случае с «Флюксусом», и на сам *способ* художественного высказывания.

Подытоживая разговор об антиискусстве 1960-х годов, нельзя не отметить, насколько разными оказываются опыты «Флюксуса», Ионеско и представителей Нового Романа. В отличие от антиискусства дадаизма, для антиискусства 1960-х годов целью становится поиск некоего синтеза старого и нового, в духе экзистенциального диалектического подхода. В результате этого синтеза необязательно возникает лучшая версия искусства, но — иная. То, что в 1920-е годы воспринималось как поиски искусства будущего, *после Освенцима* стало единственной возможной формой выражения. Иными словами, утопическое воодушевление¹¹⁶ сменилось экзистенциальной предопределенностью. Для сочинений второй половины XX века характерна меньшая роль смеховой культуры, тропов маскарада и клоунады. Деконструкция здесь не высмеивает традиционное искусство, а воспринимается как данность, как новая реальность. В некоторых случаях этот отказ от сравнений становится одним из важнейших факторов понимания нового искусства. Например, А. Роб-Грийе в эссе «Путь для будущего романа» писал о вреде подобного сравнения: «когда о новой форме судят, бессознательно соотнося ее с освященными традицией формами, она всегда покажется, в большей или меньшей степени, отсутствием формы» [118, 534].

В русле возрождения антиискусства появились и «антимузыкальные» сочинения — антисимфония, антиопера, которые будут рассмотрены в следующем параграфе.

¹¹⁶ См., например, о роли эстетики отрицания в отечественном авангарде 1920-х годов в книге И. С. Воробьева «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов»: «Поиск новых форм и средств выражения, не всегда являясь самоцелью, имел тем не менее мировоззренческое значение: создание искусства будущего было немислимо без отрицания старого и одновременно создания качественно нового языка» [31, 24].

§ 2. Музыкальное антиискусство как преломление философских концепций 1960–1970-х годов¹¹⁷

Антисимфонии. Одним из значимых явлений, родственных изобразительному и литературному антиискусству, стала в 1960-е годы антисимфония.

Первые подобные опыты, как указывалось выше, принадлежат дадаистам начала XX века. Е. Голышев в 1919 году представил свою «Антисимфонию — музыкальную круговую гильотину в трех частях». Сочинение не сохранилось. Известны лишь названия частей¹¹⁸ и состав исполнителей (фортепиано, детские игрушки, трещотки, посуда и пластиковые изделия, ансамбль женских голосов)¹¹⁹. По воспоминаниям присутствующих на премьере (она состоялась в рамках выставки дадаистов в Берлине), музыка антисимфонии Голышева была «атональна, немелодична, дисгармонична» [190, 12]. Отсутствие в ней каких-либо композиционных сложностей с избытком компенсировалось оригинальностью замысла, провокационным посылом.

Другой дадаист, Э. Шульхоф, создал в том же году свою версию антисимфонии, которую назвал «Symphonia Germanica»¹²⁰. Это небольшая пьеса для одного исполнителя, пьющего и играющего на фортепиано. Оригинально оформлена партитура «симфонии»: партии поручены отдельным частям тела¹²¹ [26, 51]. Вокальная партия представляет из себя цитату немецкого гимна «Deutschland über alles»¹²², аккомпанемент — симультанное наложение цитат

¹¹⁷ Основные положения данного параграфа были опубликованы в статьях Н. А. Карпун «Опера, антиопера и анти-антиопера. К вопросу об эволюции музыкального театра в 1960–1970-е годы», «Антиопера как объект музыковедческого анализа (на примере Staatstheater M. Кагеля)» и «Новые черты оперы второй половины XX – начала XXI века» (см. Список научных публикаций по теме диссертации, № 1, № 5 и № 8).

¹¹⁸ Каждая из частей имела название в духе эстетики дадаизма: «Провокационный укол», «Хаотичная полость рта или подводный самолет», «Складывающийся Гипер-Фа-диез-мажорчик».

¹¹⁹ Подробнее о симфонии см.: [160, 57–60].

¹²⁰ При жизни автора симфония так и не была исполнена, однако дошла до наших дней. Анализ сочинения приводится в диссертации Шикиной [160, 87–91].

¹²¹ Шикина указывает на сходство «исполнительского состава» сочинения Шульхофа и персонажей пьесы Т. Тцара «Газовое сердце» [160, 89].

¹²² В сочинении Шульхофа текст намеренно искажен: «Teutschland über alles...», однако мелодия гимна, сочиненная Й. Гайдном, остается неизменной.

Марсельезы, траурного марша Шопена, немецкой песни и английского гимна на репетиции квинт и глиссандо. Таким образом, тематизм антисимфонии Шюльхофа представляет собой своего рода *антитематизм*, в котором авторское «я» проявляется скорее не в музыкальном плане (собственно, авторский рельефный материал в симфонии попросту отсутствует), а в концептуальном ключе. В дальнейшем этот метод будет использоваться многими композиторами для создания, по У. Эко, «открытого произведения».

Первые антисимфонии обозначили основные векторы развития данного явления. В них были использованы основные приемы деконструкции как самого жанра, так и его отдельных элементов. «Отмене» подверглась идея симфонии как сложного многочастного сочинения, а симфонический оркестр сменился ансамблем исполнителей. И то, и другое можно рассматривать как частный случай общей тенденции, характерной для симфонической музыки XX века, — к сжатию цикла и камернизации крупных жанров (в том числе, путем сокращения количества частей, замены симфонического оркестра камерным или ансамблем). Вместе с тем, в антисимфониях эти особенности подкрепляются абсурдными названиями, оригинальной партитурной записью, принципиальной *невозможностью* исполнения написанного в тексте¹²³. Все это в целом высмеивает, а не просто переосмысливает классические каноны, превращая их в бессмысленные. В то же время, антимзыкальный посыл соседствует в симфонии Шюльхофа с затрагиванием острых вопросов, волновавших Германию после Первой мировой войны. Сочетание деконструкции формы и трагического переживания, эсхатологического предчувствия, темы смерти, передаваемое издевательским скандированием солиста «Teutschland über alles» в «Symphonia Germanica», также будет встречаться в будущих антисимфониях.

Опыт деконструкции не только жанра и формы симфонии, но и, в целом, музыки как семиотической системы является «Монотонная симфония» Ива Кляйна (1947–1948). Художник низводит симфонию до ее буквального значения

¹²³ Например, упоминаемые Шикиной трели и глиссандо в партии носа в «Symphonia Germanica» Шюльхофа [160, 89].

— «созвучие». Эта музыка состоит из одного аккорда¹²⁴, длящегося на протяжении 20 (в некоторых версиях 10) минут, и последующей за ним тишины.

Бытие и Ничто — звук и тишина — соединяются в симфонии Кляйна в единое целое, обнаруживают свою родственность. Тишина *уже* ожидаема с первых минут звучания аккорда, именно ее мыслил художник как кульминацию симфонии¹²⁵. Категории, демонстрируемые в симфонии, между тем не так однозначны. Бытие не представлено неоспоримым благом. В одной из версий в первой «части» симфонии звучали записи человеческих криков (среди прочих самой пугающей была запись крика А. Арто) [197]. В свою очередь, абсолютное молчание совсем не так всепоглощающе: звуки, раздающиеся после аккорда (движения исполнителей и слушателей, вздохи, покашливания, стуки и так далее), вплетаются в ткань сочинения. Таким образом, здесь демонстрируется тезис «тишины не существует», знакомый по экспериментам Кейджа.

«Монотонная симфония» стала лейтмотивом творчества Кляйна. К ней обратился художник и в 1960 году. На акции «Антропометрии синей эпохи» симфония «отвечала» за музыкальную составляющую этого почти ритуального действия, в ходе которого Кляйн обмазывал натурщиц синей краской и оставлял их отгиск на бумаге. Так, изначально музыкальное произведение модулировало в этой версии в перформанс. Бытие и Ничто выступают в акции в виде наглядных образов. Фактически, «Антропометрии синей эпохи» (и «Монотонная симфония» как их часть) иллюстрируют со-творение бытия и отпечаток человеческой жизни в вечности.

«Разговор-симфониетта»¹²⁶ поэта и писателя Ж. Тардьё (1966) представляет собой интересный опыт *антисимфониетты* на театральной сцене¹²⁷. Звуковое

¹²⁴ Кляйн избирает ансамбль исполнителей, представляющий три группы классического симфонического оркестра: десять скрипачей, три контрабаса, три флейты, три гобоя и три валторны. Также в исполнении участвует хор.

¹²⁵ Здесь прослеживаются параллели с размышлениями о Ничто Сартра: «заключительный аккорд мелодии рассматривается со стороны безмолвия, то есть с конца (ничто) звука, к которому следует мелодия; в определенном смысле аккорд осуществляется безмолвием, так как тишина, которая последует, уже присутствует в завершающем аккорде как его значение» [131, 537].

¹²⁶ «Conversation-Sinfonietta».

пространство в ней образует ритмизованная декламация отдельных чтецов (играющих роли режиссера и дирижера) и «хора» (согласно Тардьё, в исполнении участвуют шестеро хористов: два баса, два контральто, сопрано и тенор). В сочинение также включено вступительное слово ведущего радио, который объясняет функцию и идею каждой из частей («экспозиция героев, противопоставление сна и реальности, триумфальное прославление») и всего сочинения (главная идея — «здоровье прежде всего»). В приведенном описании уже содержится, на наш взгляд, аллюзия на классический сонатно-симфонический цикл, с совмещением функций третьей и четвертой частей (третья часть в «Разговоре-симфониетте» — одновременно и скерцо, и финал), что типично для жанра симфониетты¹²⁸. Однако наиболее очевидна отсылка к жанру в темповых обозначениях каждой части: *Allegro ma non troppo*, *Andante sostenuto* и *Scherzo vivace*. Кроме того, в структуре каждой «части» угадываются контуры характерных для данных частей музыкальных форм: сонатной в первой, трехчастной во второй и третьей¹²⁹.

В 1960–1970-е годы инициатива написания «антисимфоний» переходит к композиторам — Х. О. Доннеру, Л. Берио, К. Рюдману, А. Шнитке и другим. Их антисимфонии гораздо менее радикальны. Отказ от жанровых признаков симфонии (структуры, исполнительского состава, особенностей и характера тематизма), вместе с тем, не становится для композиторов поводом порывать с его музыкальной природой. Вслед за Кляйном «симфония» трактуется в том числе как *созвучие* (в широком смысле) — например, как сочетание цитат и аллюзий на

¹²⁷ Макет издания «Разговора-симфониетты» был выполнен известным графическим дизайнером Р. Массеном, которому и посвящен подзаголовок сочинения: «Essai d'orchestration typographique par Massin» («Типографическая оркестровка Массена»).

¹²⁸ Количество частей в симфониеттах может быть разным. Например, трехчастны симфониетты А. Цемлинского, П. Хиндемита, Б. Бриттена, А. Русселя, Симфониетта op. 32 Н. Я. Мясковского. Сочинения Й. Раффа, М. Регера, Ф. Пуленка имеют традиционную четырехчастную структуру (со скерцо во второй части и медленной третьей), а произведения Л. Яначека, С. С. Прокофьева — пятичастны. К структуре, предложенной Ж. Тардьё, наиболее близка «Симфониетта на русские темы» Н. А. Римского-Корсакова, в которой так же, как и в «Разговоре-симфониетте», объединены скерцо и финал (третья часть имеет обозначение *Scherzo-finale*).

¹²⁹ Для Тардьё это не первый опыт «театральной транскрипции» музыкальных жанров и форм. Его авторству принадлежат также «Соната и три господина», «Только голос» и др.

различные жанры и исторические стили. Общим для антисимфоний становится «взгляд сверху» на развитие симфонического жанра и в целом музыкального искусства. Картина мира, предлагаемая в антисимфониях, охватывает широкую панораму эпох, исторического и культурного контекстов и, вследствие этого, характерным становится связанное с особенностями природы антисимфонии преобладание внетекстовых функций над внутритекстовыми¹³⁰ (термины Е. А. Ручьевской).

Ведущее значение внетекстовых функций определяется почти повсеместным цитированием. Для антисимфоний характерно не только использование большого количества заимствованного материала, но и его стилевое разнообразие. Например, «Лунный источник или Приглашение к... или Симфония № 1» Доннера (1964) включает в себя цитаты как сочинений Лигети и Веберна, так и группы Битлз. Возможно, объяснение этому — не только в общей постмодернистской повестке 1960–1970-х годов, но и в универсализме самого антиискусства, о котором писал Л. А. Меньшиков в статье «Архитектура антиискусства»: антиискусство «является „суммой истории“ в том смысле, что объединяет все возможные варианты, ни в коем случае не ограничиваясь одним из них... Таким образом, антиискусство возникает, если признать безграничность искусства и неправильность его замыкания в жестких рамках условностей и стереотипов» [93, 182].

Еще один пример нарушения баланса в сторону внетекстовых функций связан с расширением сферы тематизма (например, в Симфонии № 1 Шнитке, 1972), с включением в качестве темы немusикальных элементов (настройки оркестра, элементов инструментального театра). Настройка оркестра, выход и уход дирижера в симфонии Шнитке обрамляют форму и служат своеобразными

¹³⁰ Нарушение баланса между внутритекстовыми и внетекстовыми тематическими функциями, то есть между репрезентативной и формообразующей ролью тематизма внутри произведения, с одной стороны, и его внетекстовыми связями, с другой, может привести, по мысли Е. А. Ручьевской либо к полному отрыву от немusикальных и немusикальных связей, либо к нарушению принципа обновления и развития внутри произведения [124, 152].

вступлением и кодой¹³¹. Передвижение музыкантов по сцене маркирует границы частей.

Отсутствие яркого авторского тематизма приводит к поискам средств замены «классического» интонационного развития. Решение этой проблемы неизменно оригинально.

Во-первых, отсутствие интонационного развития может быть в какой-то мере компенсировано краткостью самой формы. Например, Симфония № 1 Доннера, «Симфония современных миров»¹³² Рюдмана (1968) — это небольшие одночастные пьесы.

Во-вторых, возможно сочетание традиционных принципов тематического обрамления, чередования тематических и ходообразных построений и коллажной техники. Этот прием также встречается в «Симфонии современных миров» Рюдмана. Как следует из названия, программа симфонии заключается в изображении картин сегодняшнего дня¹³³. Тематическое развитие рельефа основано лишь на тембровом варьировании, что типично для случаев, когда в роли рельефа выступают темы-цитаты или стилизации¹³⁴. Проведения тем в симфонии чередуются со связующими ходообразными построениями. В них синтагмы, включающие в себя микротематические элементы, наслаиваются друг на друга, создавая эффект многоуровневого, полипластового пространства. Из этого пространства «рождаются» и в него же «возвращаются» все темы. Важную функцию тематического обобщения и объединения выполняет также появление основных тем в окончании произведения.

Похожее «ничтожение» рельефного материала, его размывание посредством наложения иного материала играет важную роль в симфонии Шнитке. На

¹³¹ Заметим, что идея включения в текст партитуры настройки оркестра не нова: например, этот эффект использовал в своей симфонии № 5 «Апокалипсис» К. Вайгль (1945). Смысл подобного приема был, однако, иной: там, где у Шнитке — явная игра с жанром симфонии, у Вайгля — религиозный подтекст, (воз)рождение мелодии буквально на глазах (название первой части — «Воскрешение»).

¹³² «Symphony of the Modern Worlds». И. В. Копосова предлагает и другой возможный перевод названия — «Созвучие современных миров» [72, 8].

¹³³ Это обстоятельство, кстати, вызывает ассоциации с еще одной ранней антисимфонией — «Симфонией гудков» А. М. Аврамова (1923).

¹³⁴ См. об этом, например: [124, 134–135].

протяжении трех первых частей тематизм все время разрушается внезапными «вторжениями» чужеродного материала. Знакомые вступительные фанфары (ц. 33) сразу же распадаются на отдельные странные гармонические «пятна» у разных групп оркестра, затем резко прерываются нарочито жанровым Allegro (ц. 34). Динамичное драматическое развитие внезапно сменяется полной статикой, отсутствием какого-либо рельефного тематизма, отдельными звуками *senza tempo* (ц. 47-48). На мелодию классицистски совершенного, гармоничного скерцо накладываются другие цитаты, которые вносят беспорядок в стройное выверенное звучание. Сменяющий скерцо призрачный сюрреалистический вальс окончательно «ломает» классицистское звуковое пространство (ц. 7). Сосредоточенная неподвижность начала медленной части, напоминающая микрополифонию Лигети, прерывается резкими пассажами, темами-цитатами у клавесина, фортепиано, гитары.

В Финале мы наблюдаем процесс постепенного возвращения из «хаоса» коллажа, контрастно-составного принципа формообразования к классическим законам обновления тематизма, интонационному развитию. Впрочем, симфония заканчивается не столько окончательным утверждением классического над авангардным, сколько примирением «старой и новой практики» (примечательна в этой связи кода Финала, где сначала звучит тематически целостная цитата из «Прощальной» симфонии Гайдна, а затем — вновь настройка оркестра). Добавим еще, что в симфонии Шнитке действует и классический принцип связи на расстоянии (термин Е. А. Ручьевской): аккорды «ужаса», звучащие в первой части, приводят в конце концов к трагической кульминации в финале.

В «Симфонии» Берно тематическое развитие заключается в постепенной модуляции от материала, оторванного от внетекстовых связей, к грандиозному коллажу в Скерцо и обратно (Н. А. Хрущева связывает этот процесс тематического становления с важной для композитора идеей происхождения языка [153, 125]). В самом же Скерцо, драматургическом центре всего сочинения, цитаты, хотя и выполняют внетекстовую функцию, не получают сколько-нибудь продолжительного развития. Они накладываются друг на друга, внезапно

обрываются. Лишь проведение практически целиком Скерцо Второй симфонии Малера «цементирует» форму. Таким образом, на макроуровне обретается некое подобие равновесия внетекстовых и внутритекстовых функций. В обрамляющих частях музыка является как бы «вещью в себе». Затем, в Скерцо «перевес» на стороне внетекстовых функций, но в то же время именно внедрением внешнего материала решается и проблема внутреннего единства части.

В качестве иного примера организации целого укажем также на «Симфонию насекомых» К. Ахо (1988), которую сам композитор назвал «постмодернистской антисимфонией» [72]. Здесь на смену логике симфонического развития приходит сюитный принцип, что связано с программой сочинения и его связью с оперой «Жизнь насекомых» (1987). Вместе с тем, логика музыкального развития, опора на жанровость, изобразительные приемы вполне традиционны. По этой причине «Симфонию насекомых» можно назвать в каком-то смысле анти-антисимфонией¹³⁵.

Антисимфонии представляют собой альтернативный взгляд не только на музыкальное искусство, но и на окружающий мир. Например, среди магистральных тем Симфонии Берно — повествование о сотворении и конце мира. Из хаоса неорганизованных частиц, разрозненных звуков постепенно выкристаллизовывается слово (2 часть). Третья часть — апофеоз человеческого бытия. В четвертой части сосредоточенному, отрешенному «божественному» звучанию противопоставлен тревожный людской шепот, и, наконец, в финале все вновь возвращается к исходному ничто. Космогонический и эсхатологический мифы предстают, таким образом, в своей нерушимой связи друг с другом.

Л. О. Акопян в статье «О герменевтике „Симфонии“ Берно» дает другие, более конкретные формулировки космологического и эсхатологического мифов в произведении. Основываясь на тексте книги К. Леви-Строса «Сырое и приготовленное», он выделяет два ключевых для «Симфонии» мотива: «о

¹³⁵ К концу 1970-х годов возникла потребность ухода от крайностей в пользу более умеренных изменений. Свое критическое отношение к недавним экспериментам в музыкальном театре Д. Лигети выразил в жанровом обозначении оперы «Le Grand Macabre» как анти-антиоперы (подробнее об этом см. Главу 4). По аналогии с этим высказыванием, возможна и трактовка более «традиционной» симфонии К. Ахо как «анти-антисимфонии».

происхождении стихий (прежде всего воды) и об очистительной для мира гибели „культурного героя“» [5]. Еще одна версия, приведенная автором, отсылает к программной статье Берно «Композитор о своем произведении: размышления на двенадцатитоновом коне»¹³⁶ и заключается в изображении картины «упадка авангарда и его грядущей трансформации» [5]. Эта трактовка сближает «Симфонию» еще и с распространенной в 1960–1970-е годы концепцией «смерти искусства».

Сочинения Рюдмана, Ахо, Шнитке менее абстрактны; в них напрямую затрагиваются острые социальные темы *настоящего*. Шнитке так писал о содержании своей симфонии: «если бы в моем сознании не отпечатались трагическая и прекрасная хроника нашего времени, я никогда бы не написал этой музыки» [150, 76]. Общий трагический колорит, ностальгия по ушедшему, тема смерти здесь облекаются в знакомые формы: «наплывы» светлых, гармонически совершенных цитат, их противопоставление звуковому хаосу, застывшему звучанию (ц. 43 первой части, начало третьей части), «аккордам ужаса» (например, в ц. 37 в первой части), цитата *Dies irae*, ставшая тематической основой финала, колокольность, хоральность (ц. 34–39 в финале).

Как и Шульхоф до него, Рюдман в своей «Симфонии современных миров» обращается к теме жестокости и насилия. Противостояние капиталистической и коммунистической моделей находит музыкальное воплощение в столкновении двух тем — стилизации блюзовой мелодии и цитаты неофициального китайского гимна, песни «Алеет восток», прославляющей Мао Цзэдуна. В Симфонии Ахо, вслед за братьями Чапеками, авторами литературного первоисточника оперы «Жизнь насекомых», аллегорически изображаются людские пороки и людскую жизнь в целом: сочинение в духе почти что христианской эсхатологии оканчивается обретением успокоения после смерти.

Обобщая характеристику антисимфоний 1960–1970-х годов, отметим антиномичность данного направления. С одной стороны, главные приемы антисимфоний — полистилистика, полиязычие, коллаж — направлены на

¹³⁶ «The Composer on His Work: Meditation on a Twelve-Tone Horse».

критическое переосмысление значения элементов классического тематизма: каждая цитата выступает не как важное само по себе тематическое ядро, но как часть общего «звукового облака». Симультанное воспроизведение фрагментов различных эпох и стилей можно рассматривать как усталость от предыдущего опыта, от перегруженности смыслами, потерянности человека в пространстве. С другой стороны, коллаж — это попытка посмотреть на произведения прошлого со стороны, с позиции вневременного, охватить всю историю возникновения искусства. В этом смысле антисимфония не столько отрицает все предыдущее искусство, сколько обобщает его.

Отрицание и подытоживание, одновременно присутствующие в концепции антисимфонии, распространяются и на другие направления антиискусства. Данная антиномия в целом находится в русле развития искусства 1960–1970-х годов и отражает переходный характер данного исторического этапа — поворота от модернизма к постмодерну.

Антиоперы. История развития оперы как жанра — это наглядная демонстрация взаимосвязи космогонического и эсхатологического мифов. Согласно Н. П. Малютиной, рождение оперы с самого начала «связывалось с ее обреченностью на смерть» [87, 176]. Как и в случае с антисимфонией, в первых «антиоперах» присущие жанру недостатки рассматривались в юмористическом ключе. Прежде всего речь идет об операх-пародиях¹³⁷ — таких как «Опера Нищего» Дж. Гея и И. Пепуша, «Мир наизнанку» А. Сальери, «Опера серия» Ф. Гассмана и многие другие.

В XX веке интерес к подобным музыкально-театральным «памфлетам» усилился. Как пример упомянем оперу-пародию «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера» В. Г. Эренберга (1909)¹³⁸. Постепенно критика отдельных элементов оперного спектакля, определенных жанровых разновидностей и клише переросла в отрицание жизнеспособности всего жанра.

¹³⁷ Помимо опер-пародий существуют и другие виды «антиоперных» сочинений: например, трактат Б. Марчелло «Модный театр» или популярные в России XIX века пародийные либретто и фельетоны, упоминаемые Н. И. Енукидзе [49, 46].

¹³⁸ О других операх-пародиях в России см. статью Н. И. Енукидзе «Русские Вампуки до и после „Вампуки“: некоторые наблюдения над историей оперной пародии» [49].

Первые антиоперы XX века («Победа над солнцем» А. Е. Крученых, М. В. Матюшина и К. С. Малевича, «Желтый звук» В. В. Кандинского) предложили принципиально новые формы музыкально-сценического действия. Еще один яркий и хорошо известный образец антиоперы, вызвавший к тому же волну скандалов, — зингшпиль «Расцвет и падение города Махагони» К. Вайля (на текст Б. Брехта, 1929)¹³⁹. Это произведение включает в себя намеренно «снижающие» интонации уличной песни, а также провокационные тексты и сюжет. Безусловно, подобный материал несет в себе мощный антиоперный посыл (отрицание шаблонов и стиля старого искусства), здесь же — и игра с самим жанром (зингшпиль — зонгшпиль). Вместе с тем сочинение тесно связано с традиционным театром: даже введение в музыкальный язык песенных, бытовых интонаций, как и их снижение (в опеределенных ситуациях), — явление, которое прослеживается практически на всех этапах развития оперы и не только оперы.

Критика оперной традиции в перечисленных сочинениях воплощена в *апокалиптических сюжетах*. Мотивы христианской эсхатологии становятся неотъемлемой частью нового абсурдистского пространства. Абстрактные картины всепоглощающей тьмы и странных, фантазмагорических пятен света, криков ужасов и людского бессилия в «Желтом звуке» расшифровываются в заключительных картинах композиции, где появляется фигура в белом, люди смотрят в небо и в ужасе разбегаются, а в финале великан возносится ввысь, разводя руки в стороны («его фигура уподобляется кресту»). Текст «Победы над солнцем» усеян отсылками на Откровение Иоанна Богослова — это общий пророческий стиль повествования, воззвания к наблюдающим наподобие «Имеющий уши да услышит», «Иди и смотри» («Будь слухом (ушаст) созерцать! И смотряка»), трубные гласы («Звуки несущиеся из трубарни долетят до вас»), образ Нового Иерусалима (Десятый стран во втором дейме), обещание вечной

¹³⁹ Годом ранее те же авторы написали пьесу с музыкой «Трехгрошовая опера», которую также можно рассматривать в контексте формирования антиоперной эстетики.

жизни истинно верующим («все хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца. Мир погибнет, а нам нет конца!»)¹⁴⁰.

«Расцвет и падение города Махагони» похожим образом переосмысливает христианский сюжет. В финале оперы персонажи оспаривают Божественный суд, до конца не раскаиваясь. С одной стороны, это перекликается со строками Откровения, которые предшествуют описанию окончательной расплаты за грехи: «Прочие же люди, которые не умерли от этих язв, не раскаялись в делах рук своих <...> И не раскаялись они в убийствах своих, ни в чародействах своих, ни в блудодеянии своем, ни в воровстве своем» (Откр. 9:20–21). С другой стороны, Страшный суд в контексте всего фантазмагоричного сюжета воспринимается не столь серьезно. Сам рассказ о пришествии Бога облечен в нарочито банальную песенную форму, с невыразительной, топчущейся на месте мелодией, многократно повторяющимся припевом. Слова Господа произносит один из жителей Махагони, Тринити-Мозес (Троица-Моисей), чье имя, с одной стороны, намекает на его божественное происхождение, с другой (учитывая его преступное прошлое и поведение в опере) — дискредитирует саму фигуру Бога.

Новый виток развития антиопера вместе с другими направлениями антиискусства получила в 1960-е годы. В 1961–1962 годах во Франкфуртском университете Т. Адорно прочел лекции на тему «Социология музыки», где объявил: «Смотреть ли с точки зрения музыки или эстетики — невозможно отделаться от впечатления, что форма оперы устаревает» [3, 67]. Это была не только его мысль: похожее мнение тридцатью годами раньше высказал А. Онеггер, а несколько позже — П. Булез. Большую роль в развитии антиоперного направления сыграл конгресс *Neue Musik — Neue Szene*, прошедший в 1966 году в рамках летних курсов новой музыки в Дармштадте. Концепции новых музыкально-сценических форм и жанров представили Д. Шнебель, М. Кагель и другие. В шестидесятые годы были написаны и такие

¹⁴⁰ Сам сюжет низвержения солнца напоминают также знаменитые строки Евангелия по Матфею: «солнце померкнет, и луна не даст света своего, и звезды спадут с неба, и силы небесные поколеблются» (Мф. 24:29).

антиоперы, как «Комедия» Р. Хаубенштока-Рамати, «Государственный театр» М. Кагеля, «Ваш Фауст» А. Пуссёра.

Перечисленные произведения стали логичным продолжением «критического» направления музыкального театра. Как и старинные оперы-пародии, они шаржировали, с одной стороны, неестественность, условность многих средств и приемов, с другой, — контекст существования жанра¹⁴¹. Вместе с тем, можно ли приравнять антиоперу к опере-пародии и какова все-таки природа антиоперы, какова суть этого явления — жанр или особая эстетика, включающая в себя музыкально-сценические произведения разных жанровых групп? На эти вопросы до сих пор нет однозначного ответа. Быть может, по аналогии с иными направлениями антиискусства, антиопера не укладывается в рамки жанра, и оппозиция «опера — антиопера» — проблема исключительно концептуальная?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо учесть, что прогнозы о смерти оперного жанра не оправдались: его развитие продолжилось в творчестве таких композиторов, как, например, Б. Бриттен, Б.-А. Циммерман, Х.-В. Хенце, К. Пендерецкий. В эпоху радикальных перемен опера постоянно обновлялась, преобразования происходили на всех ее уровнях — стилистическом, концептуальном, драматургическом, композиционном, — однако все это послужило эволюции жанра, возникновению его новых разновидностей, но не отрицанию многовековой традиции. Вместе с тем, XX век предложил множество новых, не-оперных жанровых музыкально-театральных решений, — в том числе, и те, в которых музыкальная драматургия не имела столь значимого как в опере значения. Традиционная опера и новый музыкальный театр теперь сосуществуют в музыкальной практике в неразрывном единстве, и важной проблемой научного постижения «новой реальности» становится жанровое определение сочинений, представляющих собой своеобразный микст типовых признаков оперы и не-оперы. Одно из возможных решений предлагает Г. В. Заднепровская в своей

¹⁴¹ Две данные группы опер-пародий XVIII века (пародирующие «художественные средства конкретного жанра» и «контекст существования жанра») выделяет А. В. Денисов [45, 53].

диссертации «Отечественный музыкальный театр рубежа XX–XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра». Ученый вводит понятие «альтернативная опера», обозначая таким образом «сочинения, не обнаруживающие типовых признаков жанра (или обнаруживающие их отчасти), однако при этом названные самим автором „оперой“ или позиционируемые в этом качестве» [51, т. II, 52].

Антиопера как явление, на наш взгляд, стоит несколько в стороне от данных дефиниций. Ее главнейшее качество обозначено Г. Данузером как отрицательное отношение к «исходному» жанру [172, 102]. Именно эта идея лежит в основе одной из драматургических линий во всех антиоперных сочинениях. Таким образом, подобные опысы воспринимаются как нечто зависящее от оперы, как обновленные оперы-пародии, возникшие в определенной социокультурной обстановке на фоне изменений в литературе, театре, живописи того времени и вследствие этого претерпевшие существенные изменения. Авангардные опыты вторичны по отношению к опере, нуждаются в своего рода «зеркале», предполагаемом по умолчанию.

В то же время, с музыкальной точки зрения антиоперы могут быть как максимально приближенными к жанру-«первоисточнику», так и намеренно и *во всем* его отрицающими. Разнообразие антиопер впечатляет: от «Европер» Дж. Кейджа (которые Э. Зальцман и Т. Дези называют метаоперами [220, 9]) до совсем не-оперной сценической композиции «Государственный театр» М. Кагеля. Индивидуальность каждого конкретного спектакля предполагает оригинальность авторских жанровых обозначений. Именно это качество антиопер позволяет рассматривать их отдельно от опер-пародий, все же не порывающих с музыкальной природой оперного спектакля.

В музыкально-театральных сочинениях 1960–1970-х годов, которые исследователи относят к антиоперам, встречаются следующие варианты авторских определений жанра:

- «музыкальный театр» — К. Штокхаузен, «Originale» (1961);
- «*messa in scena*»¹⁴² — Л. Берно, «Passaggio» (1962);

¹⁴² Игра слов: не то «сценическая месса», не то «мизансцена».

— «антиопера» — Р. Хаубеншток-Рамати, «Комедия» по С. Беккету для двух женских голосов, мужского голоса и трех ударников (1967);

— «вариабельная фантазия в жанре оперы» — А. Пуссёр, «Ваш Фауст» для четырех певцов, пяти актеров, двенадцати инструменталистов и магнитофона (1969);

— «сценическая композиция»¹⁴³ — М. Кагель, «Государственный театр» (1970).

Антиоперность перечисленных произведений проявляется прежде всего в поиске новых форм музыкально-театрального искусства, принципиально отличных от оперной, в отрицании глубинных драматургических принципов развития. Среди данных специфических идей и приемов можно выделить следующие.

1. *Отрицание господства вокального начала.* Эта особенность заметна даже в тех произведениях, где сохранены литературная основа и словесный текст. Антиопера Хаубенштока-Рамати, например, представляет собой своеобразную «шумозвуковую» партитуру, в которой вокалисты произносят ритмизованный текст, иногда переходя на мелодекламацию. Господство вокального начала прослеживается всего в двух из шести разделов первого акта «Оперы» Берно (Ария и Memoria). В остальных случаях главную роль играет инструментальная партия (Concerto, Кода, Tracce) или мелодекламация (Мелодрама). Другой пример — «Ваш Фауст» Пуссёра, в котором всех действующих лиц играют актеры.

2. *Отсутствие относительной автономии музыкальной драматургии,* благодаря которой опера, не отказываясь от своей синтетической природы, воспринимается как произведение прежде всего *музыкальное.* Основными

¹⁴³ Определение «сценическая композиция» отсылает к статье В. В. Кандинского «О сценической композиции»: «Становится возможной — как произведение монументального искусства — сценическая композиция, которая в ближайшем будущем будет состоять из трех абстрактных элементов: 1. Музыкальное движение. 2. Красочное движение. 3. Танцевальное движение. <...> Внутреннее действие (абстрактное) и внутренняя связь отдельных его частей и всех его средств выражения составит форму сценической композиции <...> Свобода здесь кажется неограниченной. Она такова и есть. Она подчиняется только тому новому „духу времени“, который начинает материализоваться и будет идти по этому пути, пока не воплотится вполне во всем своем — на мой взгляд, беспредельном — объеме сущность наставшей эпохи Великой Духовности» [60].

компонентами целого в антиопере становятся визуальная/сценическая/вербальная драматургия.

Отказ от музыкальной драматургии как основы спектакля, а также все остальные особенности антиоперы наиболее полно воплощены, на наш взгляд, в «Государственном театре» Кагеля.

«Государственный театр» включает в себя девять частей, которые, в свою очередь, состоят из малых разделов формы, названных «акциями» (Aktionen). Каждая из акций у Кагеля содержит определенный, предельно точно описанный в партитуре набор действий либо музыкальных фрагментов. В большинстве частей (за исключением «Ансамбля» и «Дебюта») это обозначение появляется лишь в Пояснениях-предисловиях, в то время как в самой партитуре даны лишь их названия — например, «Моцарт», «Скрещивание», «Пилат».

Девять частей «Государственного театра» могут исполняться в любом порядке, за исключением первой («Репертуар») и акции «Akustische kallisthenie», которой следует заканчивать спектакль и которая имеет явную финальную, обобщающе-завершающую функцию (вплоть до предписанных Кагелем бурных оваций). Таким образом композитор определяет начало и конец действия, позволяет исполнителям убирать и перемешивать фрагменты в произвольном порядке, самостоятельно определять стадии драматургического развития.

Помимо отсутствия целостного сюжета, либретто, вербального текста (за исключением слогов, которые распеваются как вокализы в частях «Ансамбль» и «Дебют») — то есть маркеров вербальной драматургии — отменяются и традиционная иерархия исполнителей, и их функции (солисты поют в ансамбле, хор — соло), и господство вокального начала, и, главное, в большинстве частей — само музыкальное целое, скрепляющее художественное произведение.

Вместе с тем при всей кажущейся мозаичности это сочинение не распадается на мелкие фрагменты. Наиболее очевидна роль визуального ряда как объединяющего компонента. В пяти частях из девяти («Репертуар», «Сезон», «Текущий репертуар», «Контр-данс» и «Паркет») интенсивность смены мизансцен становится определяющим фактором для художественного целого.

Такая драматургия определяет и оформление партитуры, в которой редко встретишь привычную нотацию, — она как бы визуализирована (см. Приложение 1). Каждая страница разделена на четыре секции: в правом верхнем углу изображаются используемые реквизит и музыкальные инструменты, слева вверху дается ритмическая или мелодическая строчка, ниже — текст с названием акции и объяснением действий для исполнителя, в левом нижнем углу — картинка с изображением этих действий (правый нижний угол остается пустым):

Также заметна при просмотре, однако до сих пор не отмечена исследователями роль *условных микросюжетов*, проявляющихся в визуальных, сценических, семантических, вербальных (записи в партитуре) элементах.

Очень ярко это представлено в первой части «Государственного театра», «Репертуар». Согласно Предисловию-пояснению автора¹⁴⁴, акции «Репертуара» могут быть исполнены в любом порядке, но некоторые обязательные условия все же остаются. Прежде всего, определенные части (например, «Лопата», «Русская рулетка», «Парад») нельзя исполнять перед другими («Лопата» должна исполняться только после акции «Толчок», «Русская рулетка» — после «Вращения», «Парад» — только одновременно с другим действием). В этом, несомненно, присутствует элемент сюжетности и авторской драматургии, однако сюжетности абсурдной. Далее компоновка акций в партитуре также неслучайна: например, акции № 3–5 носят названия «Кесарево сечение», «Рождение», «Аборт», причем «Аборт» нельзя исполнять перед «Рождением» (видимо, сначала М. Кагелю важно обозначить символически сам процесс, а затем — представить его дефектную, «неправильную» копию). И хотя исполнение «после» не значит «сразу после», тематически эти части все же остаются связанными, так как в них используется схожий реквизит¹⁴⁵.

¹⁴⁴ С. 7. Здесь и далее цитаты и указания на страницы приводятся по изданию партитуры: *Kagel M. Staatstheater: Score. Vienna: Universal Edition, 1972.*

¹⁴⁵ Эту связь можно увидеть и в постановках «Государственного театра»; например, в постановке Кёльнского ансамбля новой музыки, где акции «Рождение» и «Аборт», разъединенные восемью другими, сообщаются между собой именно благодаря оставшемуся на сцене реквизиту (мячу).

Музыкальная составляющая «Государственного театра» не слишком заметна и в большинстве случаев работает как неотъемлемый элемент художественного целого. Зачастую в акции предусмотрено только несколько звуков (при этом звуков шумовых, как, например, шаги, удары, звуки движущихся предметов). Однако в некоторых случаях можно говорить об автономии музыкально-драматургической линии.

Абсолютно самостоятельна музыкальная партия в части «Свободный ход». Более того, на ней сосредоточено внимание: на сцене из реквизита — только один стул, на котором исполнитель перемещается в разные стороны. Музыкальный ряд никак не зависит от сценографии, звуковые фрагменты могут быть интенсивно развивающимися или ограниченными лишь одной тянущейся нотой. Общая его канва — колебания динамики и темпа — определяется режиссером.

«Эхо» музыкальной драматургии слышится в остальных трех частях «Государственного театра» («Ансамбль», «Дебют», «Записи»). Отсылки к традиционным музыкальным формам и приемам рожают дополнительный, не всегда явный пласт текста. Например, в «Записях» композитор использует элементы сериальной техники; в частях «Ансамбль» и «Дебют» содержатся аллюзии на ансамблевые и хоровые оперные формы (хотя нотная графика и реальное звучание далеки от традиционных; Пример 9).

Пример 9. М. Кагель, «Государственный театр». «Ансамбль», партия третьего альтя

ENSEMBLE:
SOLD ALT 3

KAGEL: STAATSTHEATER

Aktion:
in einem Atem (bis 3)

Aktion:
mit Wiederholung: Auch, pp

Aktion:
mit Wiederholung: E, A, 2 oder U

AB

AUF

Таким образом, концептуально антиоперный «Государственный театр» оказывается связан с существующей оперной традицией. Кагель словно играет со знакомыми деталями, изобретая новые способы их сочетаний и использования. Сценическая композиция Кагеля — своего рода эквилибристический трюк на самом краю музыкального искусства.

3. Пародийность и абсурдность бытия. Согласно Г. В. Заднепровской, пародия как одна из форм работы с текстом в рамках поэтики театра абсурда (парадокса) ведет к исчезновению смыслового наполнения старых приемов и конструкций, к поиску новых форм [51, т. II, 75]. В этом смысле, пародийное начало безусловно играет важную роль во многих антиоперных сочинениях. Откровенно пародийны названия всех частей «Государственного театра» Кагеля и их жанровые обозначения: «зингшпиль в 65 картинах» «Сезон» или тонкая игра слов в названии части «Контр-данс» (балет для не-танцоров) — отсылка к антиэстетике и одновременно к традиционному жанру. Карикатурность можно обнаружить в некоторых акциях из части «Сезон», в которых известные «пафосные» сцены классической оперы (знаменитый марш из «Аиды», сценаковки меча для Зигфрида) с помощью сценографических и музыкальных средств становятся утрированно условными, неестественными (почти что кукольными). Например, акция «Идиллия Зигфрида» (с. 252) включает в себя удар по поролоновой наковальне в сопровождении звучания колокольчиков.

Пародийность как особый эффект традиционно связывается в исследовательской литературе с приемом цитирования. Однако цитаты и автоцитаты, хотя и широко используются в сочинениях 1960–1970-х годов, не всегда и не только производят юмористический эффект. Внушительное количество цитат в данных произведениях, способ их применения (коллажная техника, комбинация фрагментов из различных эпох и стилей) напоминают о похожих примерах в антисимфониях. Как и в инструментальных опусах, в антиоперах наследие прошлого одновременно отрицается и наследуется. Эту особенность отмечал, например, Пуссёр, в своем письме издательству Universal Edition по поводу «Вашего Фауста»: «Когда мы с Бютором в начале 60-х писали

это сочинение, мы мечтали о новой форме театра, которая объединяла бы характеристики (современного) театра и современной музыки, в то же время приближаясь к барокко, форме оперы Брехта и Вайля, японского театра Но, *theatre-de-treteaux*, а также „Истории солдата“, — но при этом была совершенно отличной от всего» [217].

Концепция, объединяющая в себе созидание и разрушение, дополнительно разнообразными способами усложняется. Например, Берно, Пуссёр вплетают в ткань сочинений не только музыкальные, но и литературные цитаты. В опере последнего ко всему прочему добавляется также идея со-творения искусства, проявляющаяся не только в свободе выбора той или иной развязки, но и в участии зрителей в музыкальном оформлении спектакля (инструменты могут быть розданы публике).

Итак, несмотря на частое присутствие в антиоперных сочинениях аллюзий и отсылок, традиционно связываемых с пародией, пародийность сама по себе не является обязательной. Большинству сочинений данного периода (независимо от их жанра), напротив, присуще ощущение «метафизической тревоги при виде абсурдности самого человеческого состояния»¹⁴⁶.

4. *Осознание бессмысленности бытия, обнажение условности традиционного искусства* («тревожное экзистенциальное состояние» по П. Аггинелло [167, 310]) повлекли за собой попытку отойти от канонов музыкального театра, приблизиться к действительности абсурда. Идеи экзистенциализма, между тем, были восприняты вкупе с концепцией Адорно о конце роли субъекта. Так, главной темой для композиторов 1960–1970-х годов стала не смерть отдельного человека, а бытие к смерти всего человечества. Отдельные персонажи либо вовсе не представлены, либо низведены до схематичных амплуа или фона. Как и писал Адорно в эссе «После Освенцима», человек как личность предстает во многих антиоперах абсолютным ничтожеством, а весь мир — скоплением тождественных друг другу ничтожеств

¹⁴⁶ Данная характеристика абсурдистского мировоззрения принадлежит теоретику театра абсурда М. Эслину (цит. по [55, 88]).

[4, 323]. Вместе с тем, картины гибели порождают и ужас, о котором упоминал Адорно, и чувство абсурда, характерное для экзистенциализма. Подобные произведения сформировали новое метафорическое пространство, в каком-то смысле еще более условное, чем традиционное — симптоматичны в этом плане, например, «роковая» заданность вариантов событий в «Вашем Фаусте» или «ожившие аллегии» акций «Государственного театра»¹⁴⁷.

Размышления о бессмысленности существования, конце жизни и небытии — центральные темы большинства рассматриваемых сочинений. Пространство-Небытие является фактически главным «действующим лицом» в сочинениях Хаубенштока-Рамати, Кагеля¹⁴⁸. Все три сюжетные линии «Оперы» Берио также подлинно трагичны: печальная развязка истории Орфея и Эвридики, сюжет спектакля «Терминал», разворачивающийся в госпитале, смерть людей на «Титанике» не показаны напрямую, но подразумеваются и известны нам заранее.

Характерной чертой воплощения трагического в театре абсурда Х.-Т. Леман называет «комическое отчаяние» [81, 87]. Подобное амбивалентное состояние определяет основу содержания «Государственного театра». Несомненная пародийность и трагический подтекст некоторых сцен рожают неоднозначное восприятие целого. И хотя в финальной части заключительными овациями Кагель словно окончательно проводит границу между условным миром сценического пространства и реальной жизнью, ощущение переживаемой трагедии все же остается и сосуществует с принятием условности, искусственности происходящего на сцене.

То же — и на уровне отдельных частей произведения. Так, виртуозные колоратуры из «Ансамбля», в которых расппеваются отдельные слоги, — на первый взгляд, не более чем карикатура на сложнейшие пассажи в традиционной

¹⁴⁷ Например, одна из акций «Репертуара», «Mea culpa», не только отсылает к католическому обряду покаяния своим названием, но и самим действием (человек бьет в выписанном ритме специальным приспособлением по дощечке, расположенной у него на груди, и звук постепенно замирает и затихает) метафорически повествует о смерти. Трагическое начало открыто воплощается также в акциях «Аборт», «Тяжеловес», «Вдалбливание» и в других.

¹⁴⁸ Небытие является ключевым образом и в опере «Neither» («Ничто») американского композитора М. Фелдмана.

опере¹⁴⁹. Однако этот прием создает не только юмористический эффект: странная, абсурдная вокализация на различных слогах обнажает трагическую бессмысленность содержания.

Антиопера, как и антисимфония, занимает значительное место в контексте всей анти-эстетики второй половины XX века. Однако, если явление антисимфоний довольно точечное, включает в себя небольшое количество сочинений, то в музыкально-театральной среде концепция антиоперы получила очень разнообразное воплощение. И все же, несмотря на количество созданных антиопер, индивидуальность каждого художественного решения, на наш взгляд, настолько велика, что не дает достаточного пространства для классификации антиоперы как отдельного музыкально-театрального жанра. Феномен антиоперы, хотя и потерял былую актуальность, не ограничился временными рамками 1960–1970-х годов и развивался и далее, в «Европерах» Дж. Кейджа (1985/1987), в сочинениях Х. Й. Хеспоса (например, сатирический оперный спектакль для певцов, актеров, музыкантов, слушателей, бодибилдеров, гоу-гоу девушек, вещей, без хора и оркестра «itzo – h u x», 1980–1981; камерный музыкально-разговорный театр «Вода времени»¹⁵⁰ для двух гидов, мадам Фойдель, двух болтунов, аудитории, аккордеона, тенорового саксофона и контрабаса, 1994), в опере на григорианский кантус «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова (1997) и других сочинениях.

Анти-антиоперы. В конце 1970-х–1980-е годы в сочинениях приверженцев антиоперной эстетики наблюдается «смягчение» стиля, омузыкаливание спектакля. Ярким примером подобных изменений является творчество Кагеля, который, как пишет Н. О. Власова, после экспериментов 1960-х годов «обращается к прошлому, и на первый план выходят проблемы исторической эволюции и преемственности, переосмысление музыкальной классики», а в 1980-

¹⁴⁹ В «Дебюте» пародийность усиливается включением в партию четырнадцатого сопрано вальсообразных ритмоформул (буквально распевается «um-ра-ра»), но с комическим смещением акцента (партитура, с. 188).

¹⁵⁰ KammermusikSprechtheater «Zeitwasser».

х и вовсе «в авторском отношении к традиции <...> временами можно уловить сентиментальные тона» [28, 83]. Ключевым сочинением Кагеля данного периода является «песенная опера» «Из Германии» (1980), обращенная к национальной романтической традиции.

Возвращение к диалогу с традицией, к обновлению оперного жанра с подачи Д. Лигети можно назвать «анти-антиоперой»¹⁵¹. Композитор оценивал авангардные опыты достаточно категорично: «Мой облик как художника и моя композиторская манера — не критически разрушающая. Я нахожу эту критику традиции, продолжающуюся уже двадцать лет, какой-то нелепой. Я хочу сделать что-то, что, вероятно, будет иным, но не из осколков, не из руин искусства. Тот „критический демонтаж“ был явлением моды и он не продвинул нас вперед» [Цит. по: 74, 83].

Между тем, явление анти-антиоперы во многом еще более эфемерно, чем антиопера. Существует лишь одно сочинение, носящее такое жанровое определение («Le Grand Macabre» Лигети). Возникает и проблема в самой специфике определения «анти-анти»: что есть отрицание отрицания, как не возвращение к первоначальному тезису? Именно в таком ключе (анти-антиопера = опера) рассматривает анти-антиоперу, например, С. И. Савенко: «Длительная эволюция оперного замысла <...> отразила постепенное приближение композитора к „анти-антиопере“, то есть, проще говоря, к опере традиционной» [127, 51–52].

Несмотря на сложность определения, *анти-антиоперность* как идея имела важное значение — прежде всего, для представителей Дармштадской школы, ведь именно в ней десятилетие назад процветала концепция антиоперы. Например, Н. О. Власова приводит высказывание Х.-К. фон Дадельзена: «Отречемся же, наконец, от отречения» [28, 153]. Пендерецкий называет полемику с сочинениями 1960-х годов характерной чертой своей оперы «Король Убю» (1990): «Я высмеиваю всю современную музыку, авангард, свои произведения...» [100, 244].

¹⁵¹ Насколько нам удалось установить, впервые данное определение встречается у Лигети в интервью с А. Яком 1974 года [176, 16]. В интервью с К. Сэмюэлом композитор повторяет: «Моя „антиопера“ стала „анти-антиоперой“» [186, 111].

«Le Grand Macabre» Лигети (1977) стал своеобразным манифестом этого нового этапа развития оперы. Авторское жанровое обозначение, несомненно, связано с изменившимся отношением композитора к авангардным экспериментам 1960-х годов. Вместо оригинальных обозначений (фантазия в стиле оперы, сценическая композиция, антиопера), подчеркивающих неповторимость каждого опуса, на титульном листе партитуры — просто «опера».

Между тем, категоричность в отношении такого «критического демонтажа» не всегда была присуща Лигети: в начале 1960-х годов композитор всерьез задумывался над созданием антиоперы, однако появившиеся в итоге «Приключения»¹⁵² не стали в полной мере сочинением для музыкального театра и, по замыслу автора, были предназначены в первую очередь для концертного исполнения (см. об этом подробнее [186, 111]). В конце 1970-х, после осознания «переломного момента» в развитии антиоперной концепции (постановки «Государственного театра» Кагеля), Лигети окончательно переосмыслил наследие данной эстетики, заключив: «Можно сказать, что музыкальный театр был абстрактным жанром, и что я хотел вернуться к определенному, нарративному стилю» [186, 111].

Опера Лигети обобщает многие тенденции музыкального театра 1960–1970-х годов, о которых шла речь в первых двух главах работы. Апокалиптический сюжет, трактованный в духе театра абсурда, наполнен в «Le Grand Macabre» не только оригинальными стилевыми приемами Лигети, множеством отсылок на традиционные оперные формулы и клише (то есть переосмыслением антиоперной эстетики в музыкальном, *оперном* ключе), но и связями с сочинениями на эсхатологический сюжет Орфа, Келемена, Пендерецкого и других. Уникальность художественного целого оперы Лигети станет предметом исследования в третьей и четвертой главах.

Новые оперы (или анти-антиоперы) возвращаются к автономности музыкальной драматургии, вместе с тем, не порывая с экзистенциалистскими,

¹⁵² «Aventures».

абсурдистскими идеями. Среди произведений, созданных как реакция на антиоперное течение, можно также назвать оперу «Лир» А. Райманна, в двух актах, на либретто К. Хеннеберга по трагедии У. Шекспира (1978), камерную оперу «Le Racine» С. Буссотти, в трех актах, на собственное либретто по трагедии «Федра» Ж. Расина (1980). Эти авторы использовали в своих сочинениях лишь некоторые (и уже укоренившиеся в композиторской практике) элементы нового музыкально-театрального языка. Так, Райманн применяет приемы музыкального развития, сложившиеся в творчестве крупнейших представителей авангарда (сериальную технику, статическую форму, микрополифонию). Буссотти вводит в оперу актеров-мимов, танцоров-мимов, а также вступает в диалог с классическим сюжетом трагедии французского драматурга, выводя на сцену фигуру самого автора и, тем самым, продолжая, на наш взгляд, линию «Вашего Фауста».

Влияние идеи анти-антиоперы на немецкий музыкальный театр было настолько велико, что позволило некоторым исследователям трактовать анти-антиоперу как своеобразный синтез, возникающий в результате «диалектической борьбы оперы и антиоперы». Такого мнения придерживается, например, Г. Данузер, называя данное противостояние ключевой особенностью истории музыкального театра 1960–1970-х годов [172, 102]. Несмотря на бесспорное значение этого явления для многих композиторов, так или иначе связанных с Дармштадской школой (в первую очередь, Д. Лигети, но также К. Штокхаузена, А. Райманна, С. Буссотти и других), представляется все же сомнительным видеть в триаде «опера — антиопера — анти-антиопера» универсальную модель эволюции музыкального театра того времени. Поразительное разнообразие оригинальных композиторских решений и жанровых разновидностей нового музыкального театра невозможно уместить в какую бы то ни было концепцию. Изменчивое многообразие — определяющая черта искусства современности.

Глава 3. «Le Grand Macabre» в контексте творчества Лигети

§ 1. История создания оперы и ее роль в творчестве Лигети

Единственная опера Дьёрдя Лигети «Le Grand Macabre» — сочинение уникальное. За фантазмагорическим сюжетом, высмеиванием общепринятых ценностей, вызывающе аморальным финалом скрываются глубокая философская концепция, размышления о жизни и смерти, диалог с музыкальными традициями прошлого. В художественном пространстве оперы находится место как для топосов христианского Апокалипсиса, так и для экзистенциальных представлений о морали и конце бытия, а музыкальное воплощение связано и с традиционными, хотя и переосмысленными, жанровыми формами, и с новейшими микрополифоническими, коллажными техниками. В этом смысле «Le Grand Macabre» становится своего рода обобщением апокалиптической темы музыкального театра 1960–1970-х годов.

Идея создания оперы относится к зрелому периоду творчества Лигети — второй половине 1960-х годов. К этому времени композитор уже не раз пробовал себя в вокальных жанрах, однако область музыкального театра все еще оставалась для него *terra incognita*. Наиболее близко к опере Лигети подошел в «Приключениях» (1962) и «Новых приключениях»¹⁵³ (1962–1965) — вокально-инструментальных опусах, написанных под сильным влиянием композиторов-современников (М. Кагеля, К. Штокхаузена и других)¹⁵⁴.

Первоначально Лигети поддерживал идеи театра авангарда и задумывал создать «необычную оперу», которая, впрочем, «использовала бы все технические возможности великого оперного театра» [187]. В начале 1968 года появилось

¹⁵³ «Nouvelles Aventures».

¹⁵⁴ В письме к В. Штайнеке 1957 года Лигети признавался: «Меня крайне интересуют те новые революционные преобразования, которые происходят в музыке: в Венгрии я был полностью изолирован от всего этого» (Цит. по: [245, 10]).

название нового проекта — оперы «Kylwiria»¹⁵⁵, действие которой происходило в воображаемой стране. К сожалению, помимо заголовка, сохранилось лишь несколько словесных набросков сценария этого сочинения.

Примерно в то же время существовал и иной оперный замысел. Лигети размышлял над историей, которая соединила бы все существующие версии мифа об Эдипе, включая свободные интерпретации, созданные «после Софокла». Несомненно, в ряду подобных интерпретаций была и опера-оратория И. Стравинского на либретто Ж. Кокто. Параллели с этим сочинением возникают, например, при упоминании Лигети особого действующего лица — оратора. Однако в версии Лигети этот оратор не задумывался как отдельный персонаж, функции его передавались многим героям.

В 1972 году композитор отказался и от этого замысла¹⁵⁶: после смерти режиссера Стокгольмской оперы и Метрополитен-оперы Г. Гентеле, который и заказал произведение, Лигети не стал продолжать сочинение [187]. Эскизы к «Эдипу» сохранились, некоторые их фрагменты были использованы в более поздних сочинениях композитора, в том числе и в опере «Le Grand Macabre», написанную по сюжету фарса М. де Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха».

С творчеством бельгийского драматурга Лигети был знаком давно: еще в 1966 году композитор задумывал создать музыкально-театральное произведение на один из сюжетов писателя [187]. В 1973 году¹⁵⁷, с подачи сценографа будущей постановки оперы в Королевской опере Стокгольма А. Месчис, Лигети прочел

¹⁵⁵ В работах музыковедов встречается различное написание названия данной оперы. Представленное в основном тексте указано в исследовании П. Эдвардса [176, 14], а также, например, в статье Х. Циммерман [245, 33–55], в справочной статье газеты «The Guardian» [229]. У М. Лобановой [208, 219] и К. Флороса [181, 24, 117 и др.] дана иная версия — «Kilviria». Итальянский пианист и музыковед М. Скатена, вдохновляясь творчеством Лигети, назвал свой проект третьим, «примиряющим» вариантом — «Kilwiria» [198]. В диссертации Н. О. Власовой предложена русскоязычная транслитерация названия: «Кюльвирия» [28, 114].

¹⁵⁶ Помимо обозначенных сюжетов, Лигети интересовался также пьесами «Король Убю» А. Жарри, «Макбетт» Э. Ионеско, однако данные проекты остались лишь на уровне обсуждений с Г. Гентеле и А. Месчис.

¹⁵⁷ Год приводится по воспоминаниям Лигети из интервью с Г. Заббе [187].

пьесу «Проделка Великого Мертвиарха»¹⁵⁸ и окончательно решил написать оперу по мотивам пьесы Гельдерода. В интервью с Г. Заббе композитор отмечал: «В некоторых аспектах театр Гельдерода представляет особую привлекательность для музыкантов: элементы пантомимы, околдовывающий лиризм, словесные пассажи, звуковая организация слов, внимание к звуковому миру (шумы, музыка), наконец, важность идеи репрезентации чувственного, которое нарушало бы вербальный текст или партитуру» [187].

Основной текст либретто принадлежит М. Мешке (директору Стокгольмского театра марионеток) и представляет собой вольную интерпретацию пьесы. Однако сам Лигети также внес множество правок. Вот что вспоминал сам композитор: «Я взял немецкий текст Мешке в качестве основного материала. Затем, во время сочинения музыки, одновременно изменил язык этого текста, превратил стихи в прозу и смешал его с латынью, часто вымышленной. Наконец, получившийся текст стал намного длиннее, чем окончательное либретто, так что я многое от него отрезал» [187].

Работа над созданием либретто длилась довольно долго. Как отмечает Х. Сато, существуют две ранние неопубликованные версии текста оперы, датированные 1973 годом [222]. Оригинальным языком либретто при этом был немецкий, а для премьеры в Стокгольме предназначалась версия на шведском. Однако в дальнейшем вариантов перевода становилось все больше и больше: композитор хотел, чтобы в каждой стране, где будет исполняться опера, текст был понятен публике [187]. Так возникли либретто на английском, французском, итальянском и венгерском языках.

Музыка «Le Grand Macabre» была сочинена в 1974–1977 годах (закончена в апреле 1977-го [187]). Премьера состоялась в Королевской опере Стокгольма 12 апреля 1978 года, почти сразу за ней последовали постановки в Национальной опере Гамбурга (октябрь 1978-го), а затем в Болонье. Для каждого последующего спектакля Лигети вносил некоторые изменения в партитуру оперы. Это было

¹⁵⁸ «La Balade du Grand Macabre».

связано и с адаптацией музыки к новому языку либретто, и с меняющимися взглядами композитора, его погружением в реалии «оперного бизнеса» [205].

Наконец, в связи с постановкой оперы на Зальцбургском фестивале в 1997 году (при участии Э.-П. Салонена, П. Селларса и Нью-Йоркского филармонического оркестра), годом ранее была создана вторая редакция оперы, обобщившая все изменения, появившиеся за двадцатилетнюю сценическую историю. Поскольку Мешке был причастен лишь к первоначальному варианту либретто, авторство второй редакции принадлежит Лигети. Из первоначальной версии были убраны «служебные» персонажи (герои без пения — церемониймейстеры, паж и слуга при дворе Принца Го-Го), значительная часть разговорных диалогов в первой сцене. Партии двух министров изменены с разговорных на вокальные (что заметно удлинит начало третьей сцены). Был также «омузыкален» разговорный диалог Пита и Астрадаморса в начале четвертой сцены (на «небесах»), сокращены некоторые фрагменты следующих за ним эпизодов, чтобы, как пишет Лигети, весь эпилог не распадался на слишком мелкие разделы [205]. Был удален диалог Пита и Астрадаморса после исчезновения Великого Мертвиарха/Некроцаря (таким образом, появление пары влюбленных происходит сразу после таинственной дематериализации Мертвиарха, что усиливает символичность момента), изменена инструментовка «Пассакалии» (добавлены «колокольные» аккорды в различных сочетаниях оркестровых групп)¹⁵⁹. Кроме того, как пишет А. Дж. Севелл, существенным изменениям подверглась композиция оперы: первоначальные два акта были заменены четырьмя сценами, идущими без перерыва [230, 10].

Изменения, внесенные Лигети во вторую редакцию, обозначили поворот в сторону господства музыкальной драматургии. Если первая редакция, с большим количеством разговорных диалогов и ролей без пения, была ближе к антиопере, то во второй очевидно стремление к непрерывному музыкальному развитию, то есть — к *оперности*. Вместе с тем, сжатие композиции, краткость эпизодов и

¹⁵⁹ Вообще, по словам Лигети, в партитуре второй редакции было изменено множество мелких деталей оркестровки. В большинстве случаев эта редакция связана с отказом от оркестровых дублировок [205].

монтажность формы очевидно были восприняты от авангардных антиоперных сочинений. В этом смысле, сравнение первой и второй редакций «Le Grand Macabre» дает представление об эволюции взгляда Лигети на жанр оперы.

§ 2. Страшный суд — *idée fixe* творчества Лигети 1960–1970-х годов¹⁶⁰

Размышления о смерти в произведениях Лигети в большинстве случаев связаны с сюжетом о Страшном суде. Новозаветное повествование о страданиях и конце человечества, расплачивающегося за грехи, как отмечал сам композитор, привлекало его на протяжении многих лет, но не в связи с религиозным культом, а в силу чрезвычайной яркости материала. Вместе с тем, ряд эсхатологических символов, встречающийся в музыке Лигети, заметно отличается от тех, что находят свое отражение в музыкально-театральных сочинениях 1960–1970-х годов. Картины суда, образы Tuba mirum, Вавилона, прямые отсылки на Откровение, о которых шла речь в первой и второй главах диссертации, в сочинениях композитора (за исключением оперы «Le Grand Macabre») не встречаются. В апокалиптическом сюжете для Лигети становятся важнейшими три сферы — «страх смерти, образы ужасных событий и путь освобождения от них» [186, с. 46]. Именно они упоминаются композитором в интервью с П. Варнаи.

Перечисленные категории мыслятся Лигети как неразрывное целое и во всех рассматриваемых в работе сочинениях даны не в виде последовательно развертывающейся цепи событий, интересующих композитора (общество, погрязшее в грехе — Страшный суд, Апокалипсис и человеческие муки — смерть), а как бы в смещении, иногда в одновременности, с непродолжительными моментами «господства» одной из образных сфер. Лигети никогда *не повествует* о Страшном суде, не излагает последовательно сюжет из Нового Завета — представляя различные картины конца света, композитор *размышляет* о нем, и эти мысли всегда сложны, двойственны. Этому принципу Лигети не изменяет

¹⁶⁰ Основные положения данного параграфа были опубликованы в статье Н. А. Карпун «Страшный суд — *idée fixe* вокально-хорового творчества Д. Лигети 1960-х годов (поэтика, эволюция, воплощение)» (см. Список научных публикаций по теме диссертации, № 6).

даже в единственной опере, которая, наряду с «Апокалиптикой» Келемена, «Потерянным раем» Пендерецкого, «Мистерией на конец времени» Орфа, скорее, является фантазией на тему Апокалипсиса, чем попыткой последовательно изобразить события конца времени.

Музыкальное воплощение данных образных сфер связано прежде всего с крупными вокальными опусами 1960-х годов, а также с оперой «Le Grand Macabre» — сочинениями, значительно отличающимися друг от друга как стилистически, так и драматургически. В «Приключениях» и «Новых приключениях» — композициях нарочито авангардных, продолжающих линию музыкального театра абсурда с его антинарративной композицией, потерей вербального смыслового ряда (слова заменены на бессмысленный набор слогов), — перед нами разворачивается панорама образов ущербного, увечного общества, его страданий и мук, выраженных через нечленораздельные выкрики. В Реквиеме и опере композитор работает в традиционных жанрах, отталкиваясь от привычных образных сфер, но по-новому переосмысливая их.

Однако, несмотря на все отличия, на основе анализа названных произведений можно говорить о наличии в них определенного набора музыкальных средств, всегда отвечающих за конкретный семантический ряд.

Тема страха смерти в вокальных сочинениях Лигети 1960-х годов воплощается с помощью стиля *concitato*, отсылающего к вокально-хоровым сочинениям К. Монтеверди, а также к барочным риторическим фигурам (*exclamatio*, *passus duriusculus*). Данные особенности мелодики не используются Лигети буквально: и «взволнованный стиль» итальянского мастера, и барочные формулы переосмысливаются композитором в рамках его собственного, «Лигети-стиля», а также эстетики XX века. Так, стиль *concitato* К. Монтеверди — это, прежде всего, особые, новые для искусства рубежа XVI–XVII веков выразительные приемы, которые использует композитор, чтобы передать взволнованное, возбужденное состояние. В «Поединке Танкреда и Клоринды», одной (и самой известной) из частей Восьмой книги мадригалов, эти музыкальные приемы встречаются впервые: многократные повторения одного

звука, разнообразие ритмических фигур (большинство из которых — пунктиры) на фоне тремоло струнных смычковых инструментов (как пишет Е. Ф. Бронфин, этот прием звукоизвлечения был придуман Монтеверди именно для «Танкреда» [23, 154–155]). У Лигети стиль *concitato* по-экспрессионистски обострен: это зачастую речитация на одной, но нефиксированной высоте, с «сумасшедшим», острым ритмом, дополненная также хроматизмами либо скачками, хаотичным движением вверх и вниз на широкие интервалы¹⁶¹.

Принадлежность данного стиля к сфере страха, граничащего с безумием, была сформулирована самим композитором: «Сходный, беспокойный, безумный „стиль *concitato*“ есть в *Dies irae*, и в „Приключениях“, только в первом есть слова, а во втором нет связного текста. *Оба выражают сходный эмоциональный контент*» (курсив мой. — Н. К.) [186, 46]. Часто неуравновешенная мелодическая линия сочетается с использованием тембра клавесина и/или фортепиано, низких струнных в темпе *Allegro appassionato*, *Agitato*, *Agitato molto*.

В «Приключениях», помимо собственно темы страха смерти, значима также тема ущербного, абсурдного общества и прямое изображение страданий человечества. Здесь композитор использует натуралистические средства — имитацию обрывков разговоров, несвязной речи, пронзительные вскрики, вопли, стоны.

«*Образы ужасных событий*» Страшного суда в музыке Лигети имеют сразу два музыкальных воплощения, связанных с двумя контрастными сферами: это хаотичное движение неких демонических сил и — небытие, смерть как конец всего. Данным сферам соответствуют две стилистические «константы» музыкального языка композитора, обозначенные С. И. Савенко как «динамическая» и «статическая» музыка.

«Динамическая» музыка Лигети получает свое воплощение в так называемом *tescanico-type*, который, по определению Савенко, является родом «*perpetuum mobile* внешне традиционного типа, но — неправильного,

¹⁶¹ Лигети не был единственным композитором, кто в 1970-е годы вновь «открыл» в музыкальном театре возможности стиля *concitato*. Похожий комплекс приемов использует, например, П. М. Дейвис в «Тавернере», в ремарках специально упоминая Монтеверди.

„испорченного“, подобного тиканью вышедшего из строя хронометра» [127, 45–46]¹⁶².

Мессанісо-тире предстает в музыке Лигети в двух основных разновидностях, которые отмечает М. Сёрби [226]. Первый случай — это одновременное звучание у разных инструментов повторяющихся в быстром темпе нот, причем для каждой партии написан свой ритмический рисунок (зачастую в отличном от других партий метре). Единовременное разобщенное (в то же время четко организованное в партитуре!) движение рождает ощущение хаоса, полной дезориентации в пространстве и, действительно, наводит на ассоциации с испорченными, сломанными часами (Пример 10).

Вторая разновидность мессанісо-тире — демоническое звучание (музыка «детерминистического хаоса», — так определяет эту образную сферу Х.-О. Пейнтген [215, 95]), зловещее, кружащееся хроматическое движение мелкими длительностями, напоминающее адские вихри. Подобное «кружение» мелодии практически на одном месте представляет собой вариантный, постоянно изменяющийся хроматический рисунок, что рождает ощущение зыбкости, неустойчивости, мистической неуловимости. Усложняет Лигети и ритмическую организацию подобных пассажей: группировки постоянно меняются (в одном такте, например, могут быть квинтоли и секстоли, или тридцать вторые, пунктир и квинтоли тридцать вторыми; Пример 11). Все это, а также разделение *divisi* партий, вариантно, а не в унисон, повторяющих друг друга, содает ощущение хаоса, поглощающего все мироздание.

¹⁶² Й. Хойслер, а вслед за ним М. Хикс называют такую музыку Лигети «кафкианской» [188, 173]. Данная цитата созвучна и идеям французского философа Ж. Деррида, так рассуждающего о современности: «„*The time is out of joint*“. Дела мира плохи. Он изношен, но его изношенность уже не идет в счет... Эпоха сошла с петель. Все, начиная с времени, кажется беспорядочным, случайным и разлаженным» (курсив автора. — Н. К.) [47, 117].

Пример 10. Д. Лигети, Концерт для виолончели с оркестром. II часть

57 P "MECHANISCH - PRÄZIS"

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Cl. basso *pppp* *tr* kaum hörbar

Fg. *pp*

Cor. *pp* senza sord., gestopft

Tr. *pp*

Trbn. *pp* (con sord.)

Arp. *pp* sulla tavola *secco* *simile*

Si \flat Re \flat

Detailed description of the musical score: The score is for measures 57-60. It features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone) and Arpeggiated Piano. The tempo is 'MECHANISCH - PRÄZIS' and the dynamic is 'pp'. The piano part includes specific instructions like 'secco' and 'simile'. The woodwinds play rhythmic patterns with various articulations and dynamics. The piano part features arpeggiated chords with specific articulations and dynamics.

36 37 38

3/8 A tempo; prestissimo pianissimo e misterioso

♩ = 120

Wie ein Hauch, huschend: sehr präzise und gleichmäßig spielen, als wären die 5 Instrumente ein einziges Instrument. Vollkommen akzentlos, ohne Andeutung einer Taktmarkierung!

Picc pp

der 4te Register Cemb

Pf ppp 5 (senza Ped.) 6

Vc sempre sul II ppp

Contrabasso ppp sul pont. punta d'arco

Статическая музыка («статическая сонорная композиция» по Савенко [127, 45]) у Лигети — музыкальный аналог некоего континуума, гнетущего Ничто. Здесь часто используется техника микрополифонии — наложение «сходных мелодико-ритмических структур, минимально сдвинутых по времени одна относительно другой» [28, 51]. Для микрополифонических эпизодов характерна нарочитая замедленность развертывания, благодаря которой сложно устроенное многоголосие не ощущается как нечто хаотичное — скорее, рождает объемное звуковое облако, воспринимается как колебания внутри гигантского, пустого пространства, некий аналог звучащей тишины.

¹⁶³ Цитаты и цифровые обозначения приводятся по изданию партитуры: G. Ligeti. *Nouvelles Aventures* [Study Score] / György Ligeti. – Frankfurt, London, New York: Henry Litollfs Verlag, C. F. Peters, 1966. – 42 p.

В связи с образами вселенной, объективного мироздания укажем на некоторые важные детали, которыми отмечены рассматриваемые произведения Лигети. Во-первых, во всех вокально-хоровых опусах, а также в ряде инструментальных, звучание оканчивается абсолютным молчанием — генеральной паузой, часто *Senza tempo*. Сходного эффекта растворения в пространстве композитор достигает благодаря ремарке *morendo al niente*, также являющейся своеобразной «визитной карточкой» статической музыки. Этот излюбленный Лигети финал произведений можно трактовать как собственно смерть, за которой нет ничего, лишь гнетущая, полная тишина и пустота¹⁶⁴.

Во-вторых, с образом Ничто связан прием эха, встречающийся в обоих «Приключениях», а также в «*Lux Aeterna*». Его использование никак не комментируется композитором, поэтому об истинном значении можно лишь догадываться. Предположительно, подобный прием символизирует одиночество человека перед страданиями, своеобразно переосмысливая строки секвенции *Dies irae*: «*Quem patronum rogaturus / Cum vix justus sit securus?*»¹⁶⁵.

В-третьих, так же, как и в сочинениях других композиторов, с изображением объективного, надличного связано использование элементов церковных песнопений — григорианики либо протестантского хорала. Обычно у Лигети эта родственность как бы скрыта, завуалирована. Например, ассоциация с пусть и сильно замедленным, но все же узнаваемым древним распевом есть в начале *Introitus* в Реквиеме (малообъемная мелодия «*Requiem aeternam*», исполненная четырьмя басами; Пример 12), значительно ослабевает из-за микрополифонии, словно «размывающей» четкие контуры напева. Тот же прием находим и в «*Lux Aeterna*». В «Новых приключениях» и «*Le Grand Macabre*» воплощение инобытия связано с жанром хорала.

¹⁶⁴ Об угасании звука как отдельном топосе, характерном для изображения смерти в музыке после 1945 года, пишет также К. Гёдеке [184, 92].

¹⁶⁵ «К какому покровителю буду взывать, Когда и праведный будет едва защищен от грозы?» (здесь и далее в работе перевод *Dies Irae* Я. М. Боровского).

"wie aus der Ferne" *dolcissimo, legatissimo*

B1 *ppp* Re qui em ae ter nam.

2 Re qui em ae ter nam.

3 Re qui em ae ter nam.

4 Re qui em ae ter nam.

ter nam.

ter nam.

ter nam.

ter nam.

Третья тема, о которой упоминает Лигети, — *путь преодоления страха смерти*. «Мы не должны жить в страхе, оставь эту мысль: мы все умрем, но, пока живы, мы верим, что будем жить вечно», — так формулирует композитор основную идею всех сочинений, в которых воплощена тема Страшного суда [186, 19]. Эта оптимистическая концепция, своеобразное переосмысление темы нового неба и новой земли, между тем, претворяется вовсе не буквально: ни в одном сочинении (кроме, с оговорками, оперы) нет финального торжественного прославления жизни. Лигети избирает свое, оригинальное решение в воплощении данной темы, которое определяет как «*бесстрастный экспрессионизм*»¹⁶⁶. Поразительный оксюморон можно расшифровать как намеренное отдаление от «больших бурных страстей, ото всех широких выразительных жестов», как попытку «наблюдать за ними на расстоянии» [186, 18] и, размышляя о жизни и смерти словно издали, преодолеть безотчетный страх перед неотвратимым, вызывающим столь сильный эмоциональный отклик.

¹⁶⁶ См.: «The coolest expressionism» [186, 18]. Данный авторский термин был переведен С. И. Савенко как «охлажденный», «свежезамороженный» экспрессионизм [127, 47]. В статье А. С. Рыжинского неверно обозначен как «calm expressionism» [219, 590].

В результате традиционная тема Судного дня получает оригинальное, парадоксальное воплощение: преодоление страха смерти возникает благодаря высочайшему эмоциональному накалу в изображении картин, связанных с человеческим страхом и триумфом смерти, их «чрезмерному переживанию» [186, 46]. «Бесстрастный экспрессионизм» работает в динамике развертывания музыкального материала: значимость эмоционального накала теряется из-за его постоянного, неослабевающего характера, а использование одного выразительного эффекта на протяжении длительного времени перестает быть фактором напряжения, беспокойства¹⁶⁷.

Сам композитор в связи с приемом *отчуждения* отмечает ключевую роль *красочности* в воплощении апокалиптического сюжета. Однако одними яркими средствами хорового и оркестрового письма нельзя объяснить возникающего дистанцирования: по красочности в своих сочинениях стиль Лигети близок, например, стилю Б. Бартока. В частности, можно провести параллели между вокально-хоровыми опусами Лигети и оперой «Замок герцога Синяя Борода». И в том, и в другом случае оркестровыми средствами передается крайняя степень нагнетания, нарастания тревоги, предчувствия беды и — страха. Однако же в «Приключениях», Реквиеме и других произведениях достигается эффект прямо противоположный: не экспрессионистское переживание действительности, а остранение, «бесстрастный экспрессионизм». Что же добавляет/изменяет Лигети, чтобы добиться желаемого результата?

Ответ, на наш взгляд, — в дополнительных способах дистанцирования. Не только постоянное предельное напряжение, но и двойственность его восприятия, чаще всего одновременно и в серьезном, и в гротесковом ключе — одна из главнейших особенностей «бесстрастного экспрессионизма» Лигети.

В «Приключениях» композитор прибегает и к другому средству: натуралистичность происходящего вызывает некое отторжение, чувство брезгливости, благодаря чему трагедия воспринимается отчужденно. К приемам

¹⁶⁷ В интервью с П. Варнаи Лигети говорил по этому поводу: «Если пафос жеста чрезмерен, ты не можешь более воспринимать или замечать его» [186, 19].

«бесстрастного экспрессионизма» можно причислить и активное отвлечение внимания слушателя на внешние детали (в более широком смысле, нежели просто красочность), включая необычные технические решения; аллюзии (по большей части, не музыкальные, а смысловые) на искусство прошлого и современности, а также антиномичное смешение категорий ужасного и смешного.

В связи с этим показательное особое внимание Лигети не только к теме смерти вообще, а именно к сюжету Страшного суда — истории, имеющей столь многогранное и разнообразное воплощение в искусстве. «Бесстрастный экспрессионизм» — и Лигети неоднократно подчеркивает это — близок живописи П. Брейгеля-старшего и И. Босха, «чьи картины представляют собой смесь страха и гротеска» [186, 46]¹⁶⁸. Еще до прямых отсылок к работам художников в «Le Grand Macabre» Лигети в «Приключениях» отчасти заимствует их способ отстранения от описываемых событий через преувеличенно-гротесковую образность. Более того, упоминания Брейгеля и Босха во многих интервью Лигети (вместе с романом «Превращение» Ф. Кафки и даже с мультфильмом о Микки Маусе¹⁶⁹), с нашей точки зрения, становятся способом отчуждения и, как следствие, преодоления страха смерти для *самого композитора*.

Концепция преодоления страха смерти через «бесстрастный экспрессионизм» складывалась в творчестве Лигети постепенно. До 1953 года примеры обращения к теме смерти редки и не связаны с темой Апокалипсиса. Воплощение данной темы в период становления «Лигети-стиля» в целом традиционно. Среди ранних сочинений можно отметить песни «Gyümölcsfürdő» («A Cluster of Fruit») и «Kalmár jött nagy madarakkal» («A Peddler Came with Large

¹⁶⁸ В интервью с Варнаи, при упоминании творчества Брейгеля и Босха Лигети исподволь проводит еще одну параллель со своим творчеством: подобно тому, как в картинах художников подчас не декларируется тема Страшного суда, но всегда подразумевается ими (например, в работе Босха «Сад земных наслаждений»), так и в сочинениях Лигети апокалиптические сюжеты могут не быть заявлены автором открыто — так, например, происходит в обоих «Приключениях» [186, 46].

¹⁶⁹ См. об этом: [186, 46].

Birds»)¹⁷⁰ из вокального цикла Три песни на стихи Ш. Вёрёша¹⁷¹ (1947). В первой из них мелодия, явно родственная народным песням, интонационно близка скорбно-непреклонной теме второй пьесы из более позднего (1951–1953) сочинения — «Musica Ricercata»¹⁷². В заключительной песне цикла на стихи Вёрёша представлена сфера зловещего, демонического, в духе традиционной «пляски смерти» — с агрессивно акцентированным, остигнутым «приплясыванием» в низком регистре и намеренно грубой, с резкими выкриками, вокальной партией.

Знакомое по вокально-хоровым сочинениям 1960-х годов музыкальное воплощение образов смерти и человеческих страданий начало формироваться несколько позже. Первым — и очень кратким — примером трактовки смерти как демонического начала можно считать коду в № 9 из «Musica Ricercata» (Пример 13).

Пример 13. Д. Лигети, «Musica Ricercata». № 9, кода

¹⁷⁰ Названия данных песен не имеют устоявшегося перевода на русский язык. Английская версия заголовков песен на стихи Ш. Вёрёша представлена в статье Д. Куртага [200].

¹⁷¹ «Hårom Weöres Dal».

¹⁷² Продолжает линию трагических образов, воплощенных в традиционном ключе, Соната для виолончели соло (1953). Ее первая часть, «Диалог», — пример экспрессивного, трагического высказывания, связанного и с фольклорными истоками, и с общей романтической традицией.

Здесь, в общей скорбно-трагическом атмосфере, — лишь намек на зловещее небытие: несколько тактов призрачной двойной трели в низком регистре, звучащей в тритон на фоне протяженных звуков и мотива-плача главной темы¹⁷³.

В 1950-е годы Лигети пишет произведения, где во главу угла ставятся пульсация (будущий *mesanico-type*) и пространственные ощущения (своеобразная «материализация» звукового пространства), выступающие в роли ведущих средств выразительности. Один из ранних «экспериментов» с данными возможностями музыки — № 1 из упомянутого уже цикла «*Musica Ricercata*». Мелодия здесь представляет собой одну лишь ноту «ля», звучащую в разных регистрах. Формообразующую, драматургическую роль играют комбинации ритмических рисунков, их сопряжение, увеличение темпа, а также постепенное расширение используемого диапазона, которые рисуют довольно устрашающую картину механистического, неумолимо наступающего, трансформирующегося из гротескно-танцевального (см. ритмические «сбивки» в начале *Misurato*, на *pp*) до безлично-агрессивного (вплоть до вколачивания на *sfff* в кульминации, почти в духе Шостаковича из финала Симфонии № 5 — и так же на тоне «ля») шествия. Помимо этого, теми же средствами достигается и пространственный эффект.

Впоследствии эксперименты с пространством, образы небытия/космоса и хаоса становятся ведущими в творчестве Лигети. В конце 1950-х годов под влиянием К. Штокхаузена создаются опыты в сфере электронной музыки — «*Glissandi*» (1957), «*Artikulation*» (1958), которые также предвосхищают линию сочинений «о Ничто» и об абсурдности бытия. «Согласно авторскому комментарию, — пишет Савенко, — *Artikulation* представляет собой воображаемый разговор, где есть вопросы и ответы, высокие и низкие голоса, речи на разных языках, болтовня, шушуканье — то есть разные *характеры* произнесения лишенных *смысла* „слов“» (курсив автора. — *Н. К.*) [127, 39] Краткие, будто из ниоткуда появляющиеся и в никуда исчезающие «реплики» и отзвуки реального мира (течение воды, шум пластинок, сирены), словно данные в

¹⁷³ В переложении данной пьесы для духового квинтета (№ 5 из Шести багателлей для духового квинтета) эффект мрачного, зловещего начала немного стирается: трель поручена флейте и кларнету, из-за чего перенесена в более высокий регистр.

ином «измерении» (распространенный эффект электронной музыки), действительно, рождают ассоциации с неким абсурдно организованным пространством, разговором, лишенным смысла. В этом плане «Artikulation» предвосхищают «Приключения», в которых данный прием не просто использован как яркий звуковой эффект, но и напрямую связан с эсхатологическими образами. Резкие *sf* кластеров, «завывания» в очень высоком регистре в «Glissandi» также будут затем переосмыслены в музыкальное изображение «демонических» вихрей (например, в Интермеццо между третьей и четвертой сценами в «Le Grand Macabre»).

Вместе с электронной музыкой период многочисленных «статических композиций», в которых разрабатывается сходная образная сфера, открывают «Явления»¹⁷⁴ для симфонического оркестра (1959). Это, по сути, «переложенная» для традиционного тембрового состава звуковая дорожка электронных записей, со сходным «статическим» музыкальным решением: с предельной полярностью регистров, напряженным, резким звучанием очень высоких нот у флейт и скрипок, сонорными кластерами. Звуковое облако, в котором, словно из глубины, появляются, а затем исчезают очертания неких странных, зловещих объектов, как и в дальнейших сонорных композициях, связано не столько с пространственным ощущением, сколько с акцентом на изменении психологического восприятия этого пространства.

В сочинении 1961 года, «Атмосферы»¹⁷⁵, впервые сочетание «демонического» и «статического» звучания ясно отсылает к картинам Апокалипсиса¹⁷⁶. Например, начало «Атмосфер» (тт. 1–12)¹⁷⁷ схоже с фрагментом четвертого раздела «Приключений» (тт. 87–88) и окончанием третьей строки «Lux

¹⁷⁴ «Apparitions».

¹⁷⁵ «Atmospheres».

¹⁷⁶ Это произведение написано в память о британском композиторе венгерского происхождения М. Шейбере (1905–1960).

¹⁷⁷ Цитаты и цифровые обозначения приводятся по изданию партитуры: G. Ligeti. Atmosperes [Score] / György Ligeti. – Wien: Universal Edition, 1963. – 19 p.

Aeterna» («...dona eis, Domine», тт. 75–89¹⁷⁸): те же выдержанные ноты, то же растворяющееся в тишине *morendo*.

Наиболее прочные ассоциации «Атмосферы» вызывают с Интермеццо между третьей и четвертой сценами «Le Grand Macabre», озаглавленным как «Ужасающий воображаемый Страшный суд»¹⁷⁹, в котором Лигети сжато воспроизводит *атмосферу* сочинения 1961 года. Используются те же элементы статической музыки — *crescendo* на одном кластере почти до ультразвука (ср.: буква F в «Атмосферах» и ц. 603–605 в опере), с последующим стремительным «обрушением» мелодической линии (буквы H–I — ц. 605–606), «утробные» звуки низких медных (буква M — ц. 606), временное «затишье» (буквы O–P, ц. 609), из которого постепенно начинают появляться демонические вихри (в партии струнных, буква Q — ц. 612, в опере — не только с протяженными сонорными звучаниями у духовых инструментов, но и с «хоралом» гармоник). Примечательно, что в обоих сочинениях именно на этом соединении атмосферы гнетущего Ничто (протяженные ноты) и демонических вихрей (пассажи у струнных) все заканчивается, растворяется в небытии — с ремаркой *morendo al niente*. Подобное звуковое тождество не может быть случайно: это доказывает отмеченную многими исследователями (Э. Салменхаара, Г. Кауфманн, В. Маркс) связь «Атмосфер» именно с темой Страшного суда¹⁸⁰.

В годы создания вокально-хоровых опусов 1962–1966 годов (и несколькими годами позже) сходный комплекс выразительных средств встречается во многих сочинениях Лигети. Музыкальное решение некоторых из них напоминает образы мира, обращенного в прах («*saeculum in favilla*»), великой пустоты. К таковым

¹⁷⁸ Цитаты и цифровые обозначения приводятся по изданию партитуры: G. Ligeti. *Lux Aeterna* [Score] / György Ligeti. – Frankfurt, London, New York: Henry Litollfs Verlag, C. F. Peters, 1968. – 19 p.

¹⁷⁹ «The terrible, imaginary Last Judgement». Несмотря на заголовок, намекающий на мнимость происходящих событий, музыка Интермеццо действительно ужасает и не вызывает мысли о нереальности Апокалипсиса. См. о двойственности серьезного и несерьезного в опере, в частности, в партии оркестра: Глава 4 § 4.

¹⁸⁰ На данных исследователей ссылается В. Маркс [210, 72].

можно отнести статические, микрополифонические композиции «Volumina»¹⁸¹ для органа (1962) и «Lontano»¹⁸² для симфонического оркестра (1967). «Динамическая» музыка в «чистом виде» передана в своеобразной «анти-музыке», гимне тессанисо-типе в прямом смысле слова — Симфонической поэме для 100 метрономов (1962), а демоническое начало в пьесе «Continuum» для клавесина соло (1968). В последнем примере ассоциации со зловещими образами иного мира усиливает также выбор тембра: и до (в «Приключениях» и «Новых приключениях»), и после (в опере) именно клавесин играет важную роль в характеристике «демонических» сил.

Итак, в сочинениях 1950–начала 1960-х годов формируются звуковые средства, которые станут определяющими для характеристики образных сфер апокалиптической темы, а также музыкального воплощения «бесстрастного экспрессионизма» в вокально-хоровых опусах Лигети. В большей части этих произведений прямой связи с данными сферами нет, однако многие из них связаны с мемориальными, скорбными образами, а также с идеей пространства-объема, что позволяет включить их в единый ассоциативный ряд.

Первым сочинением, в котором воплощена тема *Страшного суда*, стали «Приключения» (1962). Несомненно здесь влияние театра абсурда, современного немецкого музыкального театра (в первую очередь, М. Кагеля и его «Государственного театра»): Лигети отказывается в «Приключениях» не только от нарративного повествования, но и от слов как таковых. Композитор пишет: «В „Приключениях“ я избегал любого понятного текста, что делало понятным именно не-текст» (цит. по: [245, 28]). Обозначение вербального ряда «Приключений» как «не-текста» (Nicht-Text) отсылает к эстетике экзистенциализма, что подтверждается и анализом музыкальной драматургии произведения.

¹⁸¹ «Объемы». Связь данного сочинения с экзистенциальным образом Ничто и идеей смерти искусства косвенно подтверждается высказыванием самого Лигети, который в письме к Т. Адорно называл свое произведение «отрицанием музыки» («Negation der Musik») и признавался, что думал в момент его создания о творчестве С. Беккета [245, 27–28].

¹⁸² «Вдали».

Темы страдания, увечья человека (и в физическом, и в душевном плане), абсурдности общества играют и в сочинении Кагеля, и в сочинении Лигети важнейшую роль. Согласно композитору, в «Приключениях» есть «нечто вроде сценария», соединяющего «пять видов эмоций: юмор, призрачно-ужасное, сентиментальное, мистически-траурное и эротическое» [186, 45]. Благодаря строго определенной последовательности чередования данных эмоций, содержание «Приключений» заметно, что «иронически-игровой тонус» примерно к середине сочинения не только не преобладает, но и сильно снижается; а к финалу комическое начало, которое, как отмечал композитор, «одновременно и демоническое» [186, 20] и вовсе перестает быть значимым: трагическое, пусть и воспринимаемое через «бесстрастный экспрессионизм», значительно перевешивает.

Особенностью «Приключений» является соединение в данном сочинении авангардных находок 1960-х годов и имманентно-музыкальных законов. Именно благодаря этому возможно концертное исполнение произведения: все развитие здесь передано исключительно звуковыми средствами.

Форма «Приключений» — свободная, с элементами концентрической с симметричным расположением сходных разделов формы¹⁸³ (Таблица 2).

Таб. 2. Композиция «Приключений» Д. Лигети

Agitato	«Conversation»	Senza tempo	Allegro appassionato	Subito: Eco (solemne, funebre)	«Action dramatique»	Senza tempo
Тт. 1–37	Тт. 38–46	Тт. 47–48	Тт. 49–102	Тт. 103–107	Тт. 108–113	Тт. 114–115

Семь контрастных разделов связаны друг с другом образными и тематическими (в широком смысле слова) арками: первый раздел перекликается с

¹⁸³ Б. Леви предлагает иное деление композиции: Agitato (тт. 1–9), Presto (тт. 20–37), «Conversation» (тт. 38–48), Allegro Appassionato (тт. 49–88), Senza Tempo (тт. 89–107), «Action dramatique» (тт. 108–115) [203, 148]. Хотя пропорционально данное деление как будто более оправдано (каждый раздел, за исключением центрального, оказывается примерно равен остальным), с нашей точки зрения, оно не в полной мере отражает драматургическую смену событий. Так, например, необоснованно выделение тт. 20–37 (Presto) в самостоятельный раздел формы: фактурно и тематически этот фрагмент является развитием предыдущего материала, который впоследствии возвращается в практически первоначальном виде (ср., например, тт. 1–5 и 30–35). Таким образом, возникает очень условная (почти умозрительная, из-за сложности ее слухового восприятия) трехчастная структура.

заключительным (большинство звучащего материала — внемзыкальные звуки: вздохи, смех, возгласы, хрипы), второй — с шестым (оба раздела имеют авторские подзаголовки, более музыкальны по сравнению с крайними частями; основной использующийся прием — стиль *concitato*), а третий — с пятым (остановка действия — оттягивание/подготовка кульминации либо реакция на нее). Четвертый, *Allegro appassionato*, является центральным и наиболее развернутым. К нему ведет развитие начальных эпизодов, и его по праву можно считать переломным моментом сочинения: двойственность начальных разделов, гротескно-театральная природа их образов, лишь намеченные ранее сферы страха, страданий и смерти выходят здесь на первый план. Немаловажны и обозначения последующих разделов («*Subito: Eco (solemne, funebre)*», «*Action dramatique*», курсив мой. — *H. K.*), прямо указывающие на драматический и трагический смысл происходящего.

Далее сквозное развитие ведет к новой кульминации, на сей раз — тихой, в буквальном смысле «беззвучной», происходящей как бы за гранью формы, постфактум (в партитуре последний такт, т. 115, — *Tacet 15-20''* — заключительное гробовое молчание).

Первый раздел «Приключений», *Agitato*, экспонирует сферу человеческого страха, граничащего с безумием, однако пока эта грань «субъективного» только заявлена. Стиль *concitato*, «отвечающий» в произведениях Лигети за данную сферу, появляется лишь на краткие мгновения (тт. 7–8, 17, 23, 25, 28) и воспринимается скорее в абсурдистском ключе, возможно — с гротеском, юмором; гнетущее, неуравновешенное состояние поначалу больше удивляет, чем пугает. Вздохи, возгласы и нервные смешки¹⁸⁴, свободно перемежающиеся на фоне тянущихся нот, кажется, существуют вне времени (многочисленные ремарки *senza tempo*, сочетающиеся с краткими, в один-два такта, эпизодами в разном темпе, большое количество генеральных пауз). Начальный раздел достаточно развернут по масштабу, по своему образному содержанию и по музыкальному

¹⁸⁴ Возможно, именно об этом разделе Лигети говорил в связи с «эротическим» началом в «Приключениях»: двойственность, заявленная в *Agitato*, вполне может включать в себя и данный смысловой пласт.

воплощению он отдаленно напоминает заключительный фрагмент Струнного квартета № 1 (тт. 1059–1205): и там, и там оборванные реплики на фоне статической музыки воссоздают мир абсурда.

Окончание первого раздела отмечено «роковой», нарочито искаженной, фальшивой фанфарой у флейты, челесты и низких струнных, играющих в неестественном для себя высоком регистре. Следующий, второй эпизод, имеющий авторский подзаголовок «Conversation» («Разговор»), — своеобразный микст стиля *conciato* (воплощенного в мелодике каждой партии) и *messiaico*-типе (сама фактура раздела). Тревожные полилоги с резкими, «безумными» скачками включаются в общее движение, в целом не определенное звуковысотно. Главным в развитии является ритм, судорожная, прерывистая пульсация. Короткие ритмические фрагменты пуантилистически «разбросаны» по трем вокальным партиям (второй раздел «Приключений» исполняется *a capella*). Этот эффект «сломанного» метра усугубляет ощущение хаоса (Пример 14).

Пример 14. Д. Лигети, «Приключения». «Conversation»

38 Lo stesso tempo ($\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 35$) Die Ausdruckscharaktere stets plötzlich wechseln. Je nach Vorschrift sich einander zuwenden. Die natürlich entstehende Gestik noch etwas steigern. Die stimmhaften stellen so leise ausführen, dass das gleichzeitige Flüstern nicht überhört wird.

(„Conversation“)

Soprano (S): *quasi lontano (ppp)*, *(mf)* niente (*pp*), *(sf)*, *(ppp)*, *(fff)*, *(fff)*

Alto (A): *quasi lontano (ppp)*, *pochiss. cresc.* (*pp*), *(ppp)* cresc. poco, *(fff)*, *(fff)*

Bass (B): *quasi lontano (ppp)*, *pochiss. cresc.* (*pp*), *(ppp)*, *(fff)*, *(fff)*, *poco (sf)*, *molto leggiero*

Phonetic notations: f p, tsfx, stvdz, kx, c j m n n (murmelnd), p h a, l r k e (plappernd)

Вторжение кластера у чембало и фортепиано на *ff* обозначает начало третьего раздела. Соло баритона, героического, иногда даже агрессивного

характера, можно уподобить речитативу оперы *seria* XVIII века (на ассоциации наводят и аккорды у клавесина, отмечающие условно сильные доли). Некоторую сложность представляет описание данного фрагмента с точки зрения определенных Лигети пяти эмоциональных сфер. С одной стороны, с музыкальной точки зрения сольное высказывание родственно уже звучавшим в предыдущем разделе ансамблевым «безумным» колоратурам, что приближает его к образам страха, «призрачного ужаса». С другой стороны, резкие выкрики баритона порой воспринимаются как нечто потустороннее, как воплощение рокового, внечеловеческого начала — особенно если сравнить данный раздел с репликами Некроцаря в опере. Показательна в этом плане ремарка «Широкий театральный жест» — именно такого рода ремарки характеризуют и Мертвиарха.

Не стоит, конечно, отождествлять данных персонажей: при всей схожести воплощения темы Страшного суда сами *сценарии* двух произведений, конечно, разные. Однако, по нашему мнению, и в том, и в другом случае следует говорить о двойственности как ведущем качестве характеристики: как Некроцарь в опере — фигура и комическая, и зловещая, так и монолог баритона в третьем разделе «Приключений» можно воспринимать одновременно как воплощение ужаса смерти — и как реакцию на него, безумные, неуравновешенные реплики, притом с изрядной долей гротеска.

Сольный эпизод буквально останавливает развитие, фокусирует внимание на высказывании (само высказывание, между тем, не несет никакого вербального смысла). Эта небольшая пауза подготавливает центральный эпизод формы — *Allegro appassionato*, с яркой, почти наглядной картиной Страшного суда.

Ансамблевый раздел продолжает соло баритона; в начале эпизода (тт. 49–57) экстаичные реплики солиста сопоставлены с «безумными» пассажами *tutti*. Возвращается здесь и оркестровая характеристика роковых сил, данная в заключении первого раздела. На этот раз звучание флейты, клавесина, фортепиано и низких струнных усилено валторнами и редкими ударами перкуссии (Пример 15).

49 **2** Allegro appassionato **2** [51] [52] [53]
 4 $\text{♩} = 56-58$ Senza tempo, 3-5" 4 $\text{♩} = 56-58$
 A tempo sempre non legato

Handwritten musical score for measures 49–53, featuring multiple staves (Soprano, Alto, Bass, Flute I, Clarinet, Percussion, Cymbal, Piano, Violin, Cello/Double Bass) and detailed performance instructions in German and Italian. The score is marked "Allegro appassionato" and "Senza tempo, 3-5".

После зловещего «А-ха!» у баритона начинается кульминация, по сути — предсмертная агония (тт. 99–102). Интересно, что в данном случае Лигети убирает все красочные, отстраняющие средства. Музыкальная ткань здесь — выдержанный на *ffff* (*sempre*) истошный крик всех солистов, поддержанный аккордом у флейты, валторны и струнных. Отказ от любых других средств *музыкального* выражения страдания, несомненно, имеет яркий выразительный

эффект, никак не прикрывая боль, делая ее осязаемой, обнажая истинный, трагический смысл. Лишь с этого момента можно с уверенностью говорить об ужасе смерти и страданиях, воплощенных в данном сочинении.

В ответ на предсмертный вопль о пощаде следует краткий эпизод, озаглавленный Лигети «Эхо» (ремарка «Торжественно, траурно»). На последнюю просьбу отвечает Ничто — так можно трактовать этот сухой, резкий кластер у клавесина, фортепиано и струнных, на *p*, с постепенным истаиванием.

Второе — уже метафорическое — проживание смерти, «сошествие в преисподнюю» находит воплощение в «Action dramatique». Как своеобразная главная идея звучат у разных голосов и в разных регистрах тоны хроматической нисходящей гаммы, напоминающие странный, «неправильный» *passus duriusculus* (Пример 16).

Пример 16. Д. Лигети, «Приключения». Тт. 108–109

108 **4** Heftig, aufgeregt
 („Action dramatique“) — s. die Anmerkung zu „Conversation“, p. 9.
 ♩ = 40

109

Soprano (ohne Fichte):
 n
 oh
 me!
 sei
 ci!
 ist xoh ge?

Alto:
 ja yr
 li?
 sei
 mei!

Tenor:
 je ce!
 mst xof rebine?

Bass:
 hr do 3gr dvm!
 hr do 3gr dvm!
 hr do 3gr dvm!

Flute (Fl):
 fff

Clarinet (Cor):
 fff

Percussion (Perc):
 sehr kontinuierlich (NB: Die einzelnen Geräusche sind für die Anzahl Inner der angegebenen Notendauern gleichmäßig zu erzeugen)
 stets ganz im Hintergrund bleibend (keine Interak.)

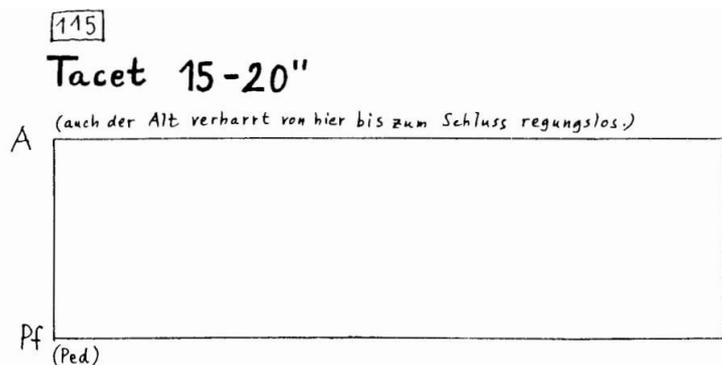
Piano (Pf):
 hart ff
 plus. Al-pont

Violin (Vc):
 fff

Cello (Cb):
 fff

Краткие, сдавленные реплики солиста, хрипы, сипы в заключительном монологе альта — не что иное, как еще один облик смерти. Вся вторая половина «Приключений» есть постоянное проживание момента конца, в его разных проявлениях. Преодоления страха смерти, о котором говорит Лигети в интервью пятнадцатью годами позже, здесь еще нет, все обрывается на самом страшном моменте, на финальной многозначительной паузе (т. 115; Пример 17).

Пример 17. Д. Лигети, «Приключения». Т. 115



«Новые приключения» (1965), в целом, не представляют самостоятельную, новую концепцию. Во многом они продолжают линию «Приключений», написанных тремя годами ранее, в них использованы сходные средства, заметно влияние современного Лигети искусства. Важным отличием становится бóльшая конкретность образов, их прочная связь с семантикой смерти, развитие темы ужаса смерти. Лигети не только продолжает разрабатывать собственный язык «бесстрастного экспрессионизма», но и вводит в текст сочинения традиционный жанр церковного искусства — хорал¹⁸⁵.

Отлична от первых «Приключений» и форма: «Новые приключения» состоят из двух неконтрастных и исполняющихся attacca частей. Деление на две части выполняет, скорее, организующую функцию: началом второй отмечена новая волна развития. По количеству разделов части равны (за исключением раздела с авторским обозначением «Coda» в конце), но события во второй разворачиваются стремительнее, а смена состояний происходит чаще (Таблица 3).

¹⁸⁵ Напомним, что введение хорала как типического средства воплощения божественного начала характерно для ряда музыкально-театральных сочинений 1960–1970-х годов. Вместе с тем, на наш взгляд, связь «Новых приключений» с христианской символикой может быть объяснена и условиями создания произведения: в 1965 году Лигети также работал над Реквиемом.

I часть:

Sostenuto	«Hoquetus» ¹⁸⁶	Piu mosso	«Commérages» ¹⁸⁷	«Communication» ¹⁸⁸
Тт. 1–27	Тт. 28–39	Тт. 40–56	Тт. 57–82	Тт. 83–91

II часть:

Agitato molto	Sostenuto misterioso	«Choral»	Agitato molto	«Les Horloges Démoniaques» ¹⁸⁹	«Coda»
Тт. 1–18	Тт. 14	Тт. 19–21	Тт. 22–30	Тт. 31–43	Тт. 44–57

Как и в «Приключениях», важным формообразующим фактором является комбинирование кратких, продолжительностью в несколько тактов, музыкальных/внемузыкальных структур (в разном темпе) и генеральных пауз. Однако сильнее, чем в сочинении 1962 года, видна преемственность разделов, а также важнейшая экспозиционная функция начального раздела.

Именно в *Sostenuto* заявлены все главные образы первой части — насилие, страдание, хаос и абсурдность бытия. Их музыкальное воплощение, с одной стороны, сходно с «Приключениями»: вскрики на фоне выдержанных нот у низких струнных, прием эха (крайние разделы), микст стиля *concitato* и *meccanico-type* (середина) использованы здесь в том же значении мук, одиночества, страха перед смертью и хаоса¹⁹⁰.

С другой стороны, новым по сравнению с «Приключениями» становится введение в партитуру элементов техники гокета. Это, несомненно, схоже с шестым разделом «Приключений», в котором звуки нисходящей хроматической гаммы распределены между всеми партиями. Однако в сочинении 1962 года звуки в разных голосах настолько протяжены по длительности, что сам эффект гокетирования «стирается». В «Новых приключений» именно заикающееся, нарочито пуантилистическое письмо как выражение хаоса, неразберихи — на первом плане. Внедрение данной техники может иметь и другое, традиционное семантическое значение, приписываемое гокету еще английским богословом XII

¹⁸⁶ «Гокет».

¹⁸⁷ «Сплетни».

¹⁸⁸ «Общение».

¹⁸⁹ «Демонические часы».

¹⁹⁰ В отличие от первых «Приключений», вторые композитор начинает как бы с середины повествования, без предыстории.

века Элредом Ривоским. В трактате «Зеркало милосердия» он писал о подобных сочинениях: «Иногда видишь человека с открытым ртом, будто издающего последний вздох; человек этот не поет, а как бы угрожающе молчит, нелепым образом прерывая мелодию, подражая то ли агонии умирающего, то ли обмороку больного» [78]. Несомненно, эта смысловая нагрузка есть и здесь: построение крайних частей *Sostenuto* в духе гокетной техники напрямую связывается с человеческими страданиями, каждый звук условной мелодической линии — это резкий вскрик на *sff*.

Четыре последующих раздела продолжают развитие заявленных образных сфер: второй, озаглавленный как «Гокет», доводит до абсурда линию хаотичного движения, неразберихи. Сочетание *meccanico*-type и стиля *concitato* в третьем разделе продолжает линию середины начального *Sostenuto*. В «Сплетнях» возвращаются вскрики боли из крайних частей первого раздела (тт. 63–64, 80; Пример 18) — на фоне бездушного, монотонного «бубнения», не имеющего никакого смысла. Это можно трактовать как продолжение темы одиночества: общество равнодушно к человеческим страданиям.

Пример 18. Д. Лигети, «Новые приключения». I часть, тт. 63–64

63 2,5"

64 ca. 5"
pp simile

S
katakape.... etc.

A
pp simile, leggiero
katakape.... etc.

B
sfff
zum publiku m:
Durch aus
den händen
gebildeten
Trichter
rufen
als wolle
man Schwer-
hörigen
Wesentliches
mitteilen

Ft
sfff possibile

zum BARITON:
vom oben herab, energisch,
verbittert -
zurückweisend fff

Hände
weg vom Mund
P
fal-
setto

vul
fo!

a!!! y!!!
ce?

Заключительный раздел первой части «Новых приключений» подготавливает кульминацию всего произведения, где хаос «сломанного времени» впервые напрямую связывается не со страхом (то есть с субъективным восприятием), а с демоническим, вне-человеческим началом.

Вторая часть «Новых приключений» начинается с взволнованного, испуганного речитатива, родственного первым разделам (например, тт. 47–50), однако звучащим еще более напряженно из-за появления в партии сопрано истерических вскриков (тт. 11–12, 15). Учащенная ритмическая пульсация на мгновение останавливается, когда альт и баритон а *cappella* исполняют подчеркнута отрешенную (*senza colore*), монотонную реплику, по общему звучанию (и авторской ремарке «*Sostenuto misterioso*», курсив мой. — *H. K.*) напоминающей молитву. Ассоциация усиливается, когда на смену *Agitato molto* приходит Хорал — ключевой эпизод «Новых приключений». Впервые для обозначения внеличного начала, облика смерти Лигети обращается к данному жанру. Хорал, так же как и эпизод *Sostenuto misterioso*, звучит очень спокойно, как бы отстраненно (ремарка *molto tranquillo*). Вместе с тем молитва не несет успокоения: сопровождающие аккорды у тех же инструментов (валторна, челеста, низкие струнные и пронзительный тембр флейты-пикколо), что незадолго до этого звучали в разделе, воплощающем сферу небытия, не позволяют «обманываться» об истинной природе Хорала как символа смерти¹⁹¹.

Реакцией на Хорал становится раздел «Демонические часы», который представляет из себя звуковысотно оформленный раздел «Общение» из первой части. Звучание его постоянно прерывается генеральными паузами и знаковым для воплощения в творчестве Лигети апокалиптической темы эпизодом *A tempo: prestissimo pianissimo e misterioso* (тт. 36–39). Здесь, подобно фрагментам из «Атмосфер», зловещие пассажи у флейты пикколо, клавесина, фортепиано,

¹⁹¹ В случаях, где Лигети хочет привнести душевную, лирическую ноту, чаще всего звучат лишь струнные инструменты либо оркестровых партий нет вовсе. Как пример можно привести тт. 65-88 *Allegro appassionato* из «Приключений», середину *Kyrie eleison* и фрагмент «*Qui Mariam absolvisti*» из Реквиема, а также страницы оперной партитуры композитора.

В пространстве «Приключений», где значение вербального ряда абсурдно, произнесенное *слово*, да еще и после генеральной паузы, всеми вокалистами, несет колоссальную смысловую нагрузку. И значение его, без труда связываемое с латинским «*Lux aeterna*», подтверждается в «Кода».

Семантически «Кода» «Новых приключений» является прямым продолжением седьмого раздела «Приключений»: и там, и здесь — натуралистическое изображение смерти. Отличие же состоит том, что здесь изображается не смерть отдельного человека. Кода — это мучительный и страшный конец бытия *человечества*. Стоны и вскрики попеременно появляются в разных голосах, а генеральная пауза (т. 57), на протяжении которой «*das ganze Ensemble verharzt gleichsam versteinert*» («весь ансамбль будто окаменел»), как и в «Приключениях», изображает абсолютное Ничто.

Реквием (1965) — наиболее близкое жанру оперы сочинение Лигети на эсхатологический сюжет.

В Реквиеме Лигети использует лишь часть канонических текстов: четыре номера включают в себя *Introitus*, *Kyrie eleison* и секвенцию *Dies irae*, разделенную на два номера (*Lacrimosa* выделена в самостоятельный раздел). Подобный выбор текстов, удельный вес повествования именно о Страшном суде показывает важность для композитора образов Апокалипсиса.

Две контрастные образные сферы составляют содержание Реквиема в крупном плане — это небытие (крайние части) и страх перед ужасами последних дней (*Kyrie*, *Dies irae*). При этом во второй и третьей части ощущается отстраненность, «бесстрастный экспрессионизм» пространства, в котором разворачивается действие. Эффект достигается в результате включения в музыкальную ткань длинных нот-педалей на *p* или *pp*, поочередно звучащих у разных инструментов. Их разрозненное «включение», похожее на таинственные блики-отсветы, создает впечатление космического континуума, в котором пространство, время, звук и свет — суть одно и то же. Яркий пример такого рода музыкального решения — оркестровое сопровождение *Kyrie*, которое «притушевыивает», объективизирует экспрессию хоровой партии.

Introitus, в соответствии с текстом, — это картина вечного покоя. Реквием буквально вырастает из тишины, начинается с тянущейся малой секунды у двух тромбонов и истаивает в излюбленном Лигети *morendo al niente* (генеральная пауза в тт. 82–83¹⁹⁵). Постепенно взору предстает необъятное пространство. Это достигается с помощью использования риторических фигур *anabasis* и *multiplicatio*, трактованных в широком смысле¹⁹⁶. Восходящая хоровая линия (от басов к сопрано) словно символизирует движение от мрака к свету. Выражается эта мысль и вербально: именно на словах «*Et lux perpetua*»¹⁹⁷ (т. 65), произнесенных в конце всей части¹⁹⁸, вступают все сопрано. «Завоевание» света дается трудно, с задержкой: тембр сопрано сначала использован как солирующий голос (в дуэте с меццо-сопрано, т. 51) и лишь потом — как хоровая краска.

В *Introitus* можно выделить три части, выделяющие основные идеи данного номера: *Requiem aeternam* (тт. 1–28), *Te decet* (тт. 29–64) и заключительная *Requiem aeternam* (тт. 50–83). Границы второй и третьей частей размыты: дуэт сопрано и меццо-сопрано вступает «внахлест» с окончанием предыдущего раздела, лишь темброво выделяясь на фоне затухающих созвучий у альтов, теноров и басов. Тематически же все три раздела родственны и скорее представляют собой единую линию, этапы постепенного «разрастания» звучащего пространства (каждый новый раздел начинается со вступления нового голоса: басов — теноров и альтов — сопрано и меццо-сопрано). Данная трактовка формы акцентирует внимание на сквозной логике развития материала, с постепенным «завоеванием» фактуры и ускорением развертывания материала (отсюда контрапунктическое наложение окончания второй части и начала третьей).

¹⁹⁵ Цитаты и буквенные обозначения и указания на такты приводятся по изданию партитуры: G. Ligeti. *Requiem [Score]* / György Ligeti. – Frankfurt, London, New York: Henry Litollfs Verlag, C. F. Peters, 1965. – 49 p.

¹⁹⁶ Использование риторических фигур заставляет вспомнить «Приключения».

¹⁹⁷ «И вечный свет» (дословно).

¹⁹⁸ В тексте *Introitus*, как известно, повторяются две начальные строки: «*Requiem aeternam dona eis, Domine: Et lux perpetua luceat eis*». Несмотря на репризность текста, музыкально первая часть Реквиема Лигети основана на сквозном развитии.

Однако возможно и иное видение формы — как строфической композиции. При этом границы строфы музыкальной и строки поэтической не всегда совпадают: первая, вторая и шестая (заключительная) музыкальные строфы равны первой, второй и заключительной строкам поэтического текста, третья — сразу трем поэтическим строкам (с третьей по пятую), четвертая — полутора (шестой и половине седьмой строки), а пятая — половине строки. Начало каждой музыкальной строфы маркировано самим композитором и отмечено каждый раз почти тождественным фактурным решением, а также родственным тематизмом.

Принципы трехчастности и строфической формы действуют в данной части одновременно. Постоянное повторение определенной фактурной модели и тематического материала (пусть даже вариантно измененного) по типу строфического развертывания сосуществует здесь с логикой трехступенчатого сквозного развития, с завоеванием новых тембров.

Тематизм первого номера Реквиема основан на технике микрополифонии. Разрозненность, «несовпадение» вступления голосов создают эффект масштаба, звучащей тишины и — тех же бликов в пространстве, что и отдельные выдержанные ноты в оркестре¹⁹⁹.

На смену образам небытия приходит молитва *Kyrie* — субъективное высказывание, отмеченное ремаркой «*Molto espressivo*»²⁰⁰. Она выступает как альтернатива «тому» миру, как сопоставление небытия и человеческих страданий.

Здесь, в противовес предыдущей части, микрополифоническая техника, введенная с самого начала в *quasi*-канонах альтов и теноров, рождает ощущение хаоса, растерянности, разобщенности. Огромное нарастание звучности, уже знакомое по *Introitus*, создает эффект расширения границ пространства, увеличивает напряженность, экспрессивность, придает звучанию массовость, как будто к молитве присоединяется все больше и больше людей, но все они словно

¹⁹⁹ На важность пространственных эффектов обращает внимание и сам Лигети в Предисловии к Реквиему, в котором точно указано местоположение хоров на сцене.

²⁰⁰ Звучащая фактура в данном номере неоднородна: общему указанию «*molto espressivo*» противоречит ремарка у теноров (а затем и у меццо-сопрано) «*non espressivo, im Hintergrund*» (на заднем плане), у остальных — «*espressivo*». Далее ремарка «*non espressivo ...*» появится в партиях альтов и басов.

не слышат друг друга. Этот эффект усугубляется за счет дублирования в голосах оркестра (начиная с буквы E партитуры) вокальных партий, разделенных по четыре, построенных микрополифонически. Так, например, в начале струнные *divisi* повторяют мелодические линии теноров, затем (буква G) кларнеты и контрабасы присоединяются к партиям меццо-сопрано.

Данная часть построена в духе баховской модели *Kyrie* из Высокой мессы *h-moll* — с разделами, отмечающими новую строку текста и отличающимися по характеру: три волны развития, из которых масштабные крайние контрастирует с более «личной» серединой. Границы частей, однако, стерты. Вступление женских голосов с новой темой на словах «*Christe eleison*» приходится на окончание распевов в мужских голосах, относящихся к первой части; «роковые» фанфары, связанные с появлением репризы, «врываються» в середину на несколько тактов раньше (тт. 75–77), а возвращение начальной темы накладывается на допевание меццо-сопрано и альтами мелодии средней части.

Первый раздел *Kyrie* начинается с почти фугированного проведения каждый раз вариантно изменяющейся темы во всех голосах. Барочная «основа», между тем, за счет микрополифонии, почти не слышна: слух отмечает появление новых голосов, однако не успевает «зацепиться» за проведение темы, тем более что тема постоянно видоизменяется. В результате, упорядоченность фугированного развития нивелируется, «тонет» в хаосе, разрастающемся с прибавлением новых голосов.

Общее *crescendo* доходит до кульминации (буква H), где очередное вариантное проведение темы у сопрано возвышается до пронзительного си-бемоль второй октавы, выдержанного на *ff* шесть тактов и поддержанного кластером у всего оркестра. Затем следует спад, переключение в «субъективную» сферу.

Лирическое «*Christe eleison*» отмечено, прежде всего темброво: Лигети использует здесь лишь женские голоса и струнные инструменты²⁰¹. Очень

²⁰¹ Протяженная педаль у флейты использована здесь только как уже упоминающийся «отсвет» и в рамках средней части *Kyrie* длится недолго (тт. 61–66).

краткий момент «затишья перед бурей», благодаря общности тематического (микрополифонического) развития воспринимается как некий отголосок пережитого страдания.

Новая волна развития обозначается возвращением первоначальной темы на сексту выше (на соль вместо си-бемоль, у сопрано, буква К). Еще большие взволнованные пассажи-распевы (аналогами демонических «вихрей» из «Новых приключений» и «Атмосфер», буквы М–N), роковые «зовы» у труб (буква О) дают эффект перенасыщения, чрезмерности происходящего, что отвечает задачам «бесстрастного экспрессионизма». Становится понятно, что *Kyrie* в трактовке Лигети — не просто молитва, но молитва *последняя* — «Господи, помилуй!», аналог «*Salva me*» из *Dies irae*.

После пережитого, — снова момент «переключения», погружение в Ничто. Эти краткие мгновения «растворения» в небытии в конце каждой части очень важны: они не только дают передышку между крайне экспрессивными, эмоциональными разделами, но и создают своеобразный ретроспективный эффект. Мы словно наблюдаем за картинами прошлого (или будущего?), раз за разом «выплывающими» из хаоса вселенной. Это также дает возможность отстраниться от изображаемых переживаний, взглянуть на них со стороны.

Dies irae, ключевая для Лигети часть, передающая картину Апокалипсиса, сразу начинается с аффекта страха, граничащего с безумием. Стиль *concitato*, мощное *tutti* на *fff*, роковые фанфары медных инструментов — все это продолжает традицию воплощения данной части Реквиема в музыке, однако выводит ее на новый, доведенный почти до абсурда уровень напряжения, накала страстей. Кратким, но емким зачином композитор «разрушает» хрупкую тишину, установившуюся после исступленной *Kyrie*.

В свободную композицию *Dies irae* Лигети включает семнадцать стихов секвенции и отмечает среди них семь ключевых, с которых начинаются разделы. При этом остальные строки и даже строфы текста могут «кочевать» из раздела в раздел, еще раз отмечая важные для композитора идеи. Так, например, строфа

«*Quaerens me*»²⁰², которая должна следовать вслед за «*Recordare*», помещена в середину раздела «*Iuste Judex*»²⁰³. В некоторых строфах («*Tuba mirum*», «*Mors stupebit*», «*Recordare*») Лигети отделяет последнюю строку. Намерения здесь, на наш взгляд, разные. В случае строк «*Judicanti responsura*» («Чтобы дать ответ судящему») и «*Ne me perdas illa die*» («Да не погубишь Ты меня в тот день»), подчеркнутых темброво (в первом примере соло меццо-сопрано приходит на смену хоровому скандированию, буква J; во втором — вновь соло, на этот раз сопрано, контрастирует с колоратурами хора, буква R) и большой паузой, обособление от основной строфы подчеркивает их смысловую значимость, определяют переход от массового к субъективному, личному. Иное в «*Coget omnes ante Thronum*» («Всех соберет к трону»), где мелодическая линия пуантилистически разбросана по партиям хора и почти неуловима на фоне мистического «*Mors stupebit*»²⁰⁴ (ц. F–H). Здесь вуалируется смысловая нагрузка, акцент перемещается на первые две строчки «*Tuba mirum*» и «*Mors stupebit*», связанные с образами смерти²⁰⁵ (Таблица 4).

Объединение эпизодов связано не только с содержанием и музыкальным воплощением, но и со структурой части. Разделы, «отвечающие» за сферу смерти, как уже было показано выше, «спаяны» между собой за счет последней строки «*Tuba mirum*», перенесенной в ткань следующего фрагмента. Похожим образом связаны и три раздела «сферы страха»: «*Rex tremendae*» начинается симультанно с последними словами предыдущей строфы, а последняя строчка «*Recordare*» контрапунктически соединена с «*Iuste Judex*».

²⁰² «Взыскуя меня, Ты сидел изнуренный».

²⁰³ «Правый судия возмездия».

²⁰⁴ «Смерть и рождение оцепенеет».

²⁰⁵ Композитор свободно обращается и с членением внутри отдельных строк, нередко разделяя их цезурами. Например, строка «*Supplicanti parce, Deus*» разделена Лигети таким образом, что последнее обращение к Богу дано спустя большую паузу и у других голосов (дуэт солистов «подхватывают» тенора и басы, буква T). Более радикальный вариант — в букве M: строка «*Nil inultum remanebit*» («Ничто не останется без возмездия») рвется буквально посередине слова *inultum*, что, вместе с взволнованным скачкообразным движением, передает еще больший страх.

Сфера страха ²⁰⁶	Сфера смерти		Сфера страха			Сфера МОЛИТВЫ
	3. Tuba mirum (без последней строки)	4. Mors stupebit; последняя строка Tuba mirum (Coget omnes...)	5. Liber scriptus; 6. Judex ergo; 7. Quim sum miser	8. Rex tremendae; 9. Recordare (без последней строки)	11. Juste Judex; последняя строка Recordare (Ne me perdas...) 12. Ingemisco tanquam; 13. Qui Mariam absolvisti; 14. Preces meae; 10. Quaerens me; 15. Inter oves; 16. Confutatis	
1. Dies irae, dies illa; 2. Quantis tremor						17. Oro supplex et acclinis
До буквы А	Буквы А– Е	F–J	К–О	О–Q	R–EE	FF

Сферы смерти и страха — почти наглядное воплощение основных, с точки зрения Лигети, образов Страшного суда. Значение имеет и взаимодействие данных сфер, и очевидный «перевес» в сторону потустороннего, объективно-отрешенного.

Начиная с раздела «Tuba mirum», дыхание смерти/небытия оказывается неотъемлемой частью пространства *Dies irae*. Очень статичная, выдержанная долгими нотами в разных регистрах (с небольшими легкими пассажами) мелодическая линия становится продолжением оркестровых отсветов в *Kyrie*: тот же эффект невесомости, парящих точек в пространстве рождается с первых нот солирующего сопрано, «подсвеченных» пассажами и длительными аккордами у хора и медных инструментов.

«Mors stupebit» вносит и другую, мистическую краску (начальное скандирование *sotto voce*), однако пуантилистическая линия, на которой строится мелодия последней строчки «Tuba mirum», вновь оставляет слушателей в пространстве небытия. Это подчеркивается и оркестровым решением: после возгласов хора звучание словно «проваливается» в бездну, в низком регистре

²⁰⁶ Названия сфер основаны на господстве в данных разделах определенных музыкальных характеристик.

длятся зловещие созвучия у басового кларнета, контрфагота, тромбонов, басового тромбона, клавесина, арфы и контрабасов *divisi*²⁰⁷.

С момента появления стиля *concitato*, знакомого по введению части, напоминает о себе тема страха смерти. Одновременно ощущается и присутствие «того» мира, его спокойной, но настойчивой линии (например, затаенное рычание тромбонов в букве Н — схожее с «Атмосферами» и оперой оркестровое решение), а пассажи у хора воспринимаются уже не только как страх перед *неизведанным*, но и как реакция на происходящее.

В разделе «*Liber scriptus*» две сферы словно бы сопоставлены друг другу: «всполохам» на *fff* у хора и оркестра *tutti* отвечает спокойное, а *carpell'*ное звучание «*Judex ergo*», поддержанное лишь тремоло струнных. «*Quim sum miser*», хотя и звучит несколько более динамично, с началом нового раздела — строгого скандирующего хора «*Rex tremendae*» — почти сразу же возвращается мягкое, «космическое» звучание (см. раздел «*Inter oves*»).

Эта трактовка солистов и хора достаточно необычна: более субъективные высказывания поручены хору, фрагменты соло, вместе с тем, передают объективное, надличное. Традиционно, как известно, распределение ролей между солистами и хором прямо противоположно: хор комментирует, обобщает сказанное, а сольные номера раскрывают эмоциональное состояние, личное отношение.

Соотношение меняется в разделе «*Quid sum miser tunc dicturus*»²⁰⁸. Мелодика вокальных соло резко меняется, становится более эмоциональной, взволнованной, приближается к «безумному» стилю *concitato*²⁰⁹.

В этом плане выделяется финальный раздел *Dies irae*, «*Oro supplex et acclinis*», в котором и происходит окончательное смирение с неизбежным, принятие смерти. Как бы издалека, на фоне угасающего созвучия у струнных,

²⁰⁷ Инструментовка, близкая «Приключениям».

²⁰⁸ «Что скажу тогда я, жалкий».

²⁰⁹ Вокальная партия сопрано, в частности, очень напоминает партию Гепопо из «*Le Grand Macabre*»: те же огромные скачки, виртуознейшие пассажи, резкие смены регистра с предельно высокого на очень низкий. Сходно и положение данных номеров в художественном целом: и в том, и в другом случае это — выражение безумного страха перед концом света.

звучит прощание с жизнью («Рассыпалось сердце в прах, яви заботу о моем конце»).

Финальная часть Реквиема, *Lacrimosa*, вызывает у исследователей ощущение неисчерпанности конфликта. В. Маркс пишет: «Здесь не пессимистическая сдача силам смерти и не обнадеживающее утешение о лучшей загробной жизни; выжившие музыканты (два солиста и поредевший оркестр в очень простой гомофонной фактуре) почти, кажется, изображают поле боя днем позже кровавого столкновения» [210, 77]. Схожие мнения высказывают и отечественные музыковеды — С. И. Савенко («Человеку — и роду человеческому — дано лишь поведать о страхе и отчаянии смерти, прежде чем исчезнуть в пустоте небытия. Панический ужас не может быть побежден или преодолен — он может лишь рассеяться в „сером утреннем свете *Lacrimosa*“ (О. Нордвал) бесслезного „конца мира“» [127, 49]), Ю. В. Крейнина («В музыкальной литературе нелегко найти столь же мрачное произведение на канонический текст — первые три части, *Introitus*, *Kyrie eleison* и *Dies irae*, развиваются от застылости и оцепенения к вселенской катастрофе, финальная *Lacrimosa* завершается бесплотным вознесением, растворением звуковой материи, но не приносит катарсиса» [75, 17]).

Значение *Lacrimosa* — не столько в обозначении своеобразного «многоточия» после гибели человечества. Несомненно, эффект пустоты, возникающий в финале Реквиема, дает ощущение некоего потустороннего мира — особенно во второй строфе, где дуэт сопрано и меццо-сопрано звучит на фоне тремоло у арфы и струнных и зловещих аккордов у клавирина. Но преодоление страха смерти уже произошло — в послесловии *Dies irae*. Для Лигети, размышляющего о Страшном суде в рамках концепции «бесстрастного экспрессионизма», момент преодоления не означает обязательной борьбы, столкновения жизни и смерти. Это процесс интеллектуальный, связанный больше с осмыслением и принятием. В этом плане Реквием видится нам продолжением линии «Приключений». Здесь — тот же философский, отстраненный, «бесстрастно-экспрессивный» подход к размышлению о смерти. Однако момент

осознания неизбежности уже не вынесен за рамки сочинения. На наш взгляд, *Lacrimosa* посвящена именно этому.

С такой точки зрения можно объяснить факт несомненного родства финальной части Реквиема и дуэта Амандо и Аманды из «*Le Grand Macabre*», до сих пор никак не отмеченный в музыковедческой литературе. Указанные фрагменты сходны по многим параметрам: строению (три строфы, начинающиеся с унисона), выбору голосов (сопрано и меццо-сопрано), ритмике, гармонии (консонантность), местоположению в форме (дуэт влюбленной пары также выполняет заключительную функцию в четвертой сцене оперы). На первый взгляд, образы *Lacrimosa* и дуэта радикально противоположные — небытие и жизнь. Но именно их сходство заставляет задуматься: а не является ли финал Реквиема своеобразной альтернативой смерти? Не в христианском, утешительном смысле — а в философском аспекте, подобно тому, как дуэт в опере также символизирует обратную сторону жизни — не смерть, но любовь...

«**Lux aeterna**» (1966) — последнее вокальное произведение Лигети до оперы, которое связано с эсхатологией. Как говорил сам композитор, это сочинение во многом продолжает концепцию Реквиема: «Сразу после Реквиема я написал *Lux aeterna*, в немного другом стиле, но это часть той же идеи Реквиема» [186, 48].

Несмотря на то, что, с точки зрения вербального текста, «*Lux aeterna*», действительно, можно считать продолжением Реквиема, по своему воплощению это произведение намного ближе инструментальным опусам начала 1960-х годов — кратким, с господством одной образной сферы Апокалипсиса.

Статическая композиция, с делением на четыре раздела (в соответствии со строками текста²¹⁰) представляет собой знакомую по другим сочинениям картину *инного* пространства, пребывающего в вечном покое (ремарка «как будто издалека»²¹¹). Как и в предыдущих произведениях, основным средством воплощения такого пространства становится микрополифония. Канонические и

²¹⁰ *Lux aeterna luceat eis, Domine, // Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. // Requiem aeternam dona eis, Domine, // Et lux perpetua luceat eis.*

²¹¹ «*Wie aus der Ferne*».

квазиканонические контрапункты наслаиваются друг на друга, благодаря сложному разнообразному ритмическому рисунку, чрезвычайно сжатому расстоянию вступления голосов.

Драматургически четыре строфы делятся на две части: в первых двух звуковое пространство как бы «собирается», рождается из Небытия, в третьей и четвертой строках — растворяется в тишине. Начало первой строки, «Lux aeterna luceat eis, Domine», поручено сопрано и альтам, поющим каноном с интервалом вступления ч. 1. Диапазон мелодии расширяется очень медленно, по полутонам и тонам от центра f^1 (Пример 20).

Пример 20. Д. Лигети, «Lux aeterna»

stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

1
2
3
4
Sopran

1
2
3
4
Alt

5

1
2
3
4
S1

1
2
3
4
Alt1

na lux ae-ter- na lux
ter- na lux ae- ter- na lux
ter- na lux ae- ter- na
ter- na lux ae-ter-
na lux ae-ter-
ae-ter- na lux ae-ter- na
ter- na lux ae-ter-
ae- ter- na lux ae-

С т. 24 подключаются тенора, тянущие c^1 , и лишь последнее слово первой строки («Domine») — у басов. Во второй строке логика развития схожа, однако ведущими теперь становятся исключительно мужские голоса, а расширение диапазона происходит не так интенсивно. С третьей строки драматургическое развитие движется в обратную сторону. Окончание второй и вся третья строка звучат симультанно, tutti, темп еще более замедляется, а тянущиеся ноты на словах «dona eis» растворяются в тишине. Заключительная строка, «Et lux perpetua luceat eis», — кульминация всего сочинения. Достигается максимально широкий диапазон ($D-h^2$), который подчеркивается длительно выдержанными крайними звуками (тт. 94–102, 102–114).

Обращение к Богу («Domine») в первой и третьей строках Лигети выделяет особенно. Вначале композитор использует прием эха, знакомый по «Приключениям». Безличностный характер «эха» передает эффект безмолвия, отрешенности окружающего мира (буква В, окончание первой строки). В конце третьей строки слово «Domine» повторяется дважды. Сначала оно полифонически проводится у всех голосов, при этом порядок их вступления (от баса к сопрано) напоминает риторическую фигуру anabasis. Затем «Domine» звучит только у басов, «эхом» (но, по сравнению с первой строкой, в ритмическом увеличении). Окончание «Lux Aeterna» отмечено еще одним излюбленным Лигети приемом: это «тихий» финал, в котором звук затухает до его полного угасания, обозначенный ремаркой «morendo... niente» и семью заключительными тактами тишины.

Интерес Лигети к теме Страшного суда прослеживается и в более поздних сочинениях. Неоднократно апокалиптическая идея возникала в набросках к различным оперным проектам — например, в заметке 1967 года, в которой конспективно описывается некий «остроумный Апокалипсис», с мясниками, хирургами, изрубленными людьми, наркотическим бредом и «анатомическим балетом» [245, 44]. Последний элемент был перенесен композитором и в сценарий оперы «Эдип». По словам Х. Циммерман, некоторые отрывки данного сценария

явно отсылали к «Триумфу смерти» П. Брейгеля-ст. [245, 46]. Таким образом, уже на данном этапе, до выбора собственно сюжета Гельдерода, концепция «Le Grand Macabre» начала выкристаллизовываться и принимать узнаваемые очертания.

В инструментальной музыке Лигети также можно найти своеобразные инструментальные аналоги вокальным «апокалиптическим» картинам. Среди них — Концерт для виолончели с оркестром (1966), где в первой и в начале второй частях изображено неподвижное пространство небытия и зловещее, демоническое начало, а кульминация второй части построена на чередовании разделов «Wild»²¹² (аналога стиля *concitato*) и «Mechanisch-Präzis»²¹³. Подобное встречаем в Двойном концерте для флейты, гобоя и оркестра (1972): то же соединение «статической» первой части и «динамической» второй в двухчастном цикле; кода, обозначенная как *Prestissimo meccanico*. Панорама образов Страшного суда представлена в Струнном квартете № 2 (1968), с демонстрацией «ужасных событий» последних дней человечества (I и II части²¹⁴), еще одним примером *meccanico-type* (III часть), образами страдания (IV часть) и возвращением к хаосу (V часть).

²¹² Безумный, дикий.

²¹³ Механически точный.

²¹⁴ Здесь, помимо содержательного и общего музыкального планов, сходны с Реквиемом и конкретные технические детали: например, как и в *Kyrie* (тт. 47–52), использован прием тянущейся ровно шесть тактов сверхвысокой ноты (тт. 39–44).

Глава 4. Поэтика оперы

§ 1. Первоисточник оперы и традиции смеховой культуры²¹⁵

Мишель де Гельдерод — особое явление в области европейского театра XX века. Оригинальный стиль бельгийского драматурга соединяет в себе резко сатирическую манеру изложения (остроумные замечания о жизни и смерти, любви, политике, религии составляют основу диалогов персонажей всех его пьес) и авангардистское ощущение пространства и времени (например, действие пьесы «Смерть доктора Фауста» одновременно показывает события XVI и XX веков, — сцена поделена на две части). Текст пьес Гельдерода наполнен многочисленными аллюзиями — на библейские сюжеты (пьесы «Варавва», «О дьяволе, который проповедовал чудеса», «Женщины у гроба» и другие), средневековые легенды (постоянные упоминания орудий пыток и других «примет времени» средневековой Испании в «Эскориале»; время и место действия пьесы «Сир Галевин» — «Средние века, зимняя равнина во Фландрии близ Германского моря»), современность (пьеса «Пантаглейз» стала своеобразной реакцией драматурга на протестное движение во Франции в 1920-х годах), живопись (упоминания Эль Греко в «Эскориале», Дж. Энсора в «Смерти доктора Фауста», пьеса «Сорока на виселице», вдохновленная полотном П. Брейгеля-ст.). Важной чертой стиля Гельдерода является и его необыкновенная *музыкальность*. Сам драматург упоминал об этой особенности своих пьес неоднократно: «Многие мои произведения сразу рождались со своей музыкальной темой», «я слышал, как они [персонажи] появлялись, и заодно начинал напевать их печальные песни, мелодии которых мне случалось сочинять самому» [34, 591, 592].

²¹⁵ Некоторые положения данного параграфа были опубликованы в статье Н. А. Карпун «Живопись и гравюра в опере Д. Лигети „Великий Мертвиарх“» (см. Список научных публикаций по теме диссертации, № 4).

Среди наиболее известных произведений Гельдерода — пьеса «Проделка Великого Мертвиарха» («La Balade du Grand Macabre») ²¹⁶, сочиненная в 1934 году и впервые опубликованная в Брюсселе год спустя. Это фантазмагорическая история о неудавшемся конце света в стране Брейгелландии, о ее жителях — пьянице Сизаносе, придворном философе и астрономе Пустоле, страдающем от своей деспотичной жены Слюнианы, принце и министрах, влюбленных, — и о Великом Мертвиархе, Некрозотаре, — олицетворении самой «смерти», нашедшей в итоге свой конец. «Проделка Великого Мертвиарха», как и перечисленные выше сочинения Гельдерода, представляет собой сложное художественное целое, в котором парадоксальным образом переплетены различные явления прошлого и настоящего, общеевропейское и специфически фламандское ²¹⁷.

Жанровое определение пьесы — «фарс для риториков» (таков подзаголовок «Проделки...» в первом издании ²¹⁸) — во многом определяет содержательную сторону сочинения. Согласно Литературной энциклопедии, «фарс — малый комический жанр средневекового театра», основными чертами которого являются массовость, житейская конкретность, сатира, буффонство, а также то, что «фарс был лишен морально-дидактической направленности» [18, *стлб.* 1127]. Однако намного важнее то, что «Проделка Великого Мертвиарха» — фарс для риториков. Эта деталь влечет за собой уточнение и расширение концепции пьесы. Здесь — и привязка к определенному культурно-временному периоду (риторические общества — камеры редерейкеров, состоящие преимущественно из выпускников университетов, появились во Фландрии в эпоху Возрождения), и специфика языка риториков (близость народным наречиям), и круг поднимаемых тем (религия, политика, злободневность).

Упоминание не просто жанра фарса, но его особой, фламандской разновидности для Гельдерода отнюдь не случайно. Драматург хорошо знал литературу, с детства был знаком со старинными рукописями и фолиантами: его

²¹⁶ В работе использован перевод пьесы с французского С. Володиной и Ю. Стефанова, опубликованный в сборнике пьес М. де Гельдерода «Театр» [35, 146–240].

²¹⁷ По происхождению Гельдерод был фламандцем.

²¹⁸ Жанровое определение сохранилось от первоначального замысла Гельдерода — «Фарса о Смерти, которая чуть не померла», написанного для театра марионеток (1924).

отец работал в «Главном архиве»²¹⁹, впоследствии там служил и сам автор «Проделки...». Среди документов, хранящихся в архиве, были и издания клухтов — разновидности нидерландского фарса, возникшей под влиянием масленичных действий и ярмарочного театра и укрепившейся в творчестве редерейкеров. Клухты исполнялись в начале и в перерывах между действием «серьезной», дидактической пьесы — моралите [105, 164].

Творчество Гельдерода во многом связано с жанром клухта, в котором явственно заметна карнавальная природа, близость фольклорному театру. Множество параллелей можно найти между «масками», встречающимися в наиболее распространенных сюжетах таких фарсов, и героями «Проделки Великого Мертвиарха». Например, В. В. Ошис упоминает о большой популярности сюжетов о дураках [105, 164]. В «Пьесе о герое (пьяном крестьянине), который из-за сна протрезвел»²²⁰ Г. Х. ван Брейгеля (1573–1635) герой время от времени спотыкается, падает, пьет и поет [209], — то есть ведет себя так же, как один из действующих лиц пьесы Гельдерода, Сизанос. Персонаж клухта К. Эверарта (1480–1556) «Дерзкие и бесстыжие»²²¹, неверная жена, в первой же сцене признается в постоянном желании изменять мужу — в «Проделке...» таким же характером обладает Слюниана. Другие герои также напоминают средневековые карнавальные маски: это философ, принц, пара влюбленных, два министра²²².

Центральное место в фарсе Гельдерода занимает пугающий и в то же время карикатурный образ Смерти, явно вдохновленный поэзией и драматургией риториков. В сочинениях средневековых авторов Смерть как персонаж играла важную роль в действии. Например, широко распространена была концепция Смерти как спасителя, дающая успокоение и избавляющая от грешного существования (такая трактовка смерти присутствует, в частности, в поэме-

²¹⁹ Такое название встречается в переводе «Остендских бесед» в сборнике «Театр» [34, 583]. Вероятно, имеется в виду Национальный (Государственный) архив Бельгии.

²²⁰ «Een tafelspel van een personagie (een droncken Boer), die door droomen Nuchteren wort».

²²¹ «Stout ende Onbescaemt».

²²² Последняя пара персонажей представляет собой злободневную (во все времена) пародию на коррумпированную чиновничью власть.

аллегии Я. ван Дале «Час смерти»²²³). В иных случаях, в соответствии с традициями ярмарочного театра, смерть представляла в сатирическом ключе, а ее традиционное персонифицированное изображение в виде скелета воспринималось двояко: и как нечто ужасающе-потустороннее, и как «пародия» человеческого существа. Об этом в работе «Сатира в голландском искусстве Средневековья» пишет П. Х. ван Меркеркен-мл.: «В линиях всего скелета есть чудесная сатирическая черта; мы чувствуем там нашу собственную человеческую фигуру, наши собственные конечности, наше отношение, имитируемое неподвижным существом, на бледном лице которого, кажется, застыла последняя отчаянная улыбка темного страдания в его нерушимой тишине...» [212].

Двойственное отношение к смерти обыгрывалось в клухтах с помощью сюжетов, связанных с переодеваниями героев в покойников, притворством, изображением мертвецов. Персонажи в них, с одной стороны, спокойно относятся к подобным мистификациям, с другой — до смерти боятся встретить настоящую смерть, потусторонние силы. Яркий пример подобного сюжета — клухт неизвестного автора начала XVI века «Три любовника»²²⁴, в котором одна женщина предлагает своим незадачливым ухажерам лечь в гроб, переодеться в дьявола и провести ночь на кладбище. В итоге все трое, выполняя задание возлюбленной, пугаются друг друга и убегают прочь. Разумеется, такие истории вызывали смех и, в конечном итоге, избавляли, насколько это возможно, от чрезмерного страха смерти.

Данный сюжет, как и упомянутые выше особенности клухтов (карнавальность, «масочность»), был распространен не только во Фландрии и перекликается с часто встречающейся в смеховой культуре Средневековья темой победы над смертью с помощью веселья, обжорства и пьянства, о которой пишет М. М. Бахтин в связи с концепцией гротескного реализма [14, 330]. Упомянем как примеры французские «Литургию пьяниц», фарс «Живые мертвецы», *антироман* Ш. Сореля «Сумасбродный пастух» (1627—1628; 2-я ред. — 1633). Таким

²²³ «Ure van der Doot».

²²⁴ «Drie Minners».

образом, в поэтике пьесы получил свое воплощение не только образный мир нидерландской народной культуры, но и — шире — «специфический тип образности, присущий народной смеховой культуре» средневековой Европы [14, 38].

Нарочитое использование «низкого» поэтического стиля, с большим количеством фамильярно-площадных выражений, ругательств и скабрёзностей, даже по отношению к стоящим выше по иерархии героям (уважительно-оскорбительные обращения Сизаноса к Мертвиарху — «Ваше Худейшество, Ваше Мерзейшество!» [35, 156]), также, несомненно, связано со средневековой культурой Фландрии и соседних государств²²⁵.

В то же время, речевые особенности характеристик некоторых персонажей отсылают к более «возвышенным» жанрам средневековой культуры: все диалоги пары влюбленных, Адриана и Жасмины, вероятно, являются стилизацией куртуазной французской литературы, а среди экспрессивно-грубых высказываний Пустоля и Слюнианы во второй картине резко выделяется высокопарная реплика последней:

«Если, играя предложенную мной тему, вы испытаете вдохновение, расточаемое Эросом, то, не теряя даром времени, воссоединитесь со мной в саду райских блаженств, где с этого мгновения я ожидаю вас» [35, 171].

Подобно риторикам, Гельдерод не ставит своей целью психологическую достоверность или целостность характеристик персонажей, его пьеса — карнавальный театр, театр представления. С помощью таких внезапных контрастов автор достигает комического эффекта (например, после приведенных выше слов Слюнианы звучит ее громкий храп, вызывая смех из-за несоответствия возвышенного слога и ситуации).

Между тем, «Проделка Великого Мертвиарха» не является реконструкцией средневекового жанра. Голос Гельдерода в пьесе слышен необычайно ясно. Даже жанровое обозначение — «фарс для риториков» — предполагает не воссоздание,

²²⁵ Например, куплеты Сизаноса из первой картины первого действия, продолжают, как пишет Е. В. Киричук, традиции скабрёзного куплета, берущие начало, в свою очередь, от французского средневекового жанра соти — «анекдотической сценки бытового характера» [63, 315].

а диалог с традицией. Та же тенденция прослеживается на всех уровнях драматургии сочинения.

Помимо усиления комизма, абсурдность описанных выше сцен выполняет функцию нарочитой объективизации, театральности происходящего, которая, пожалуй, воспринимается даже сильнее, нежели в средневековом театре, благодаря дополнительным средствам дистанцирования. К таковым относится, например, включение особого персонажа — «ревушей глотки толпы», некоего массового образа, реагирующего на происходящие события и даже взаимодействующего с героями (подобного нет в клухтах, обычно ограничивающихся небольшим набором действующих лиц), а также временное отдаление — авторское указание: «Место и время действия — во Фландрии, в княжестве Брейгелландия, в таком-то году от сотворения мира». Периодически, подобно ярмарочному театру, Гельдерод «ломает» четвертую стену, предписывая персонажам реплики, обращенные к зрителям (например, восклицания Сизаноса в первой картине [35, 157], объявление Пустоля: «Представление начинается!» в первой интермедии [35, 194], сравнение Некрозотара с «великолепным актером» в первой картине [35, 160]).

Тенденция синтеза особенностей средневекового и современного театра заметна и на уровне построения пьесы.

Композиция «Проделки...» состоит из трех действий и шести картин, симметрично разделенных посередине двумя интермедиями — краткими сценами, разыгрываемыми при закрытом занавесе. «Зеркальность» происходящих событий, арочный принцип и тематические связи играют в архитектонике пьесы важнейшую роль. В «Проделке...» сюжет разворачивается в трех сценических пространствах: в парке на окраине Брейгелландии²²⁶, в доме Пустоля и во дворце. При этом в первых трех картинах напряжение, динамика развития от одного места

²²⁶ В пьесе Брейгелландия называется то княжеством (как в ремарке ко всей пьесе [183, 30]), то городом (в ремарке к первой картине [183, 31]). В русскоязычном переводе этот парадокс постарались смягчить, в результате чего наряду с княжеством Брейгелландией появился город Брейгелланд [35, 149], однако соотношение двух географических объектов не было никак оговорено. Между тем, условность и противоречивость места действия пьесы Гельдерода, на наш взгляд, неслучайна и обусловлена фарсовой природой произведения.

действия к другому усиливается. Кульминацией здесь является сцена принца Обожрисса с народом Брейгелландии, в которой все восхваляют «край золота и лазури», пышную Брейгелландию [35, 192–193]. Этот призыв («Гаркнем клич погромче, чокнемся звончей»), с одной стороны, предвосхищает «пир во время чумы» в четвертой картине (то есть связывает на расстоянии две части композиции), с другой — подытоживает, обобщает, формулирует убеждения и образ мыслей героев, показанных в первых трех картинах.

Условная вторая часть пьесы, напротив, сразу начинается с кульминации. Напряжение еще более возрастает благодаря крайне экспрессивным интермедиям. В первой из них — тирады Пустоля (они «все время прерываются *хохотом* и выкриками его компаньонов, которые словно бы охвачены *приступом помешательства*» (курсив мой. — *Н. К.*) [35, 193]), во второй — мольба толпы («И если можно даровать жизнь хотя бы одному... если хотя бы один может спастись... Пусть это буду я» [35, 195]).

«Страшный суд», происходящий в четвертой картине и, таким образом, композиционно приходящийся на точку золотого сечения, является генеральной кульминацией всей пьесы. После него напряжение постепенно спадает, а места действия следуют в обратном порядке (дворец — дом Пустоля — парк).

Спаянность композиции также придают ясно считываемые функции первой и второй частей пьесы. В начальных трех картинах герои предстают в парах, данных всегда по контрасту (1-я картина — Сизанос и Некрозотар, Адриан и Жасмина²²⁷; 2-я картина — Слюниана и Пустоль; 3-я картина — Обожрисс и министры). В четвертой–шестой картинах, напротив, все внимание приковывает действенная сторона, происходящие события. Завершение каждой части ярко подчеркивается финальными «массовыми» сценами, объединенными одной и той

²²⁷ Пара влюбленных, Адриана и Жасмины, — единственная, которую можно назвать «контрастной» с большими оговорками: данные персонажи всегда выступают вместе, являя собой, скорее, неразрывное целое. Однако, по мнению М. Н. Лобановой, эти два героя являются аллегориями двух непохожих друг на друга областей Бельгии — нидерландской Фландрии и франкоговорящей Валлонии [208, 220]. В неразрывной связи двух возлюбленных исследователи видят призыв к объединению страны, актуальный с самого образования государства и до сих пор не потерявший свою значимость.

же ключевой мыслью — прославлением жизни. В третьей картине это уже упоминавшийся диалог принца Обожрисса и народа, в шестой — сцена со всеми выжившими «положительными» персонажами (принц Обожрисс, Сизанос, Пустоль, пара влюбленных, солдаты), также оканчивающаяся жизнеутверждающим призывом принца («Сейчас в Брейгелландии самое время пить. Да вознесутся к солнцу звуки наших труб») и ремаркой «Трое друзей обнимаются и целуются. Солдаты играют на рожках и прыгают от радости» [35, 240].

Целостность драматургии обеспечивает постоянное присутствие в тексте пьесы символов жизни и смерти — ключевой для поэтики «Проделки...» антиномии. В первую очередь, к подобным символам относятся две фразы, не раз повторяющиеся на протяжении действия. Первая из них — строка из гимна Брейгелландии «Край золота и лазури, цветущий и тучный край» (впервые звучит в финале третьей картины [35, 193]), напоминающая о радости бытия. Вторая — *Dies irae* (причем как в вербальном, так и в музыкальном варианте: впервые средневековую секвенцию Некрозотар играет на трубе в окончании первой картины [35, 162]), символ смерти.

После экспозиции в первой и третьей картинах обе фразы напоминают о себе в первой интермедии (тема *Dies irae* [35, 193]) и в самом начале второй части пьесы (гимн Брейгелландии, четвертая картина [35, 197]), как бы связывая предыдущие и последующие события. Их не прямое противопоставление продолжается в сцене пьянства во дворце, где зловещие рассказы Некрозотара о кончине известных исторических личностей оттеняются лирическим (насколько это возможно в рамках фарса) воспоминанием о жизни в Брейгелландии [35, 202–203].

Наиболее интенсивно данные фразы взаимодействуют в двух заключительных картинах пьесы. «Воскрешение» жителей Брейгелландии начинается с пения гимна пьяным Сизаносом [35, 221], в то время как очнувшийся Некрозотар все еще говорит о Страшном суде [35, 226]. Сразу после этого Обожрисс фактически озвучивает главную идею пьесы:

«Да здравствует Брейгелландия! Долой Dies illa, долой комету и мегеру!» [35, 227].

Как окончательное утверждение победы жизни над смертью звучит гимн Брейгелландии в сцене избиения Слюнианы и министров [35, 237], а также в трогательной сцене смерти Некрозотара. Несколько раньше Пустоль поет посланнику смерти колыбельную на мотив *Dies irae* [35, 233], которая утрачивает свое зловещее значение, становится символом успокоения, утешения. «Семантические метаморфозы» этой фразы продолжает и реплика умирающего Некрозотара, с измененным продолжением текста секвенции: «День возмездия, *день счастья*» (курсив мой. — *Н. К.*) [35, 238]. Окончательное «примирение» жизни и смерти, победа над небытием знаменуется пением Некрозотара гимна Брейгелландии, с которым он и умирает [35, 238].

К вербальным символам, связанным со сферой жизни, относится также образ вина и жажды, проходящий через всю пьесу и характеризующий прежде всего Сизаноса, а в кульминации фактически становящийся главным «оружием» против Апокалипсиса. В свою очередь, своеобразным *memento mori* становятся латинские фразы — названия молитв, иногда включаемые композиторами в структуру реквиема («*De profundis*» [35, 176, 207], «*In paradisum deducant te Angeli: in tuo adventu suscipiant te martyres et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem*»²²⁸ [35, 214] или немного измененное «*Aeternam vale*» [35, 209]) либо просто связанные с посмертной тематикой фразы («*In memoriam*» [35, 204], «*Hodie mihi, cras tibi*», «*Memento, homo*», «*Nic jacet!*» [35, 212], «*Requiescant in pace*» [35, 220]) или с католической мессой в целом («*Te Deum*» [35, 187], «*Mea culpa*» [35, 206], «*Confiteor, Deus misericors*» [35, 224]).

Наконец, важную роль играют невербальные знаки — в первую очередь, цветовая символика. Е. В. Киричук замечает, что «символика цвета определяет смысл и соотношение идеи и формы в каждом действии» [62, 64]. В пьесе важную роль играют зеленый, фиолетовый, белый цвета как символы Брейгелландии (также при характеристике княжества постоянно упоминаются «золото и лазурь»).

²²⁸ «Да отведут тебя ангелы и по приходе твоём да воспримут тебя мученики и да проводят в святой град Иерусалим».

Символика красного цвета (метафора смерти), напоминающая о близости катастрофы, вместе с динамичным развертыванием действия в течение одной ночи, от заката до рассвета, передает неумолимость приближения конца света²²⁹. Финал пьесы окрашен в розовые тона, которые, по мнению Киричук, олицетворяют преодоление смерти и возрождение жизни [62, 65].

Так, заложенные в средневековом жанре клухта аллегоричность, иносказательность, карнавальная собирательность образов поднимаются в пьесе Гельдерода на новый уровень: метафорические знаки играют важную роль в композиции и драматургии. Это позволяет Гельдероду осветить в рамках пьесы различные этические и эстетические проблемы, объединив их в одно художественное целое.

Основная тема «Проделки...», как уже говорилось выше, — воспевание жизни, победа над страхом смерти через привнесение комического, абсурдного начала, дистанцирование от событий.

Хотя тема смерти, равно как и воплощение ее в качестве персонажа, схожего со скелетом, была «подсказана» Гельдероду всей фламандской (и, шире, — европейской) традицией, особенности воплощения этой темы в пьесе выходят за рамки средневековых фарсов риториков. Свойственное для клухтов двойственное отношение к смерти обострено: комическим является не только несоответствие статуса персонажей и происходящих с ними событий (например, Смерть, которая сама умирает), — характеристиками, соединяющими в себе и ужасное/трагическое, и комическое, обладают и сами персонажи. Ярким примером такого свойства героев является развернутое высказывание «ревущей глотки толпы» во второй интермедии. После ужасающих первых реплик («О боль... О страдание... Кровь леденеет в жилах, волосы дыбом встают»), Гельдерод ставит ремарку «*Комично*» на слова «Мы не боимся умереть, мы боимся, что больше не будем жить» [35, 195]. Переосмыслению подвергаются распространенные в средневековом искусстве сюжеты — например, мотив Танца

²²⁹ Например, комета — символ конца Брейгелландии — светится именно красным цветом [35, 194], а народ называет Некрозотара красным человеком [35, 210], сравнивая его с персонажем старинных преданий, предвещающим страшные события.

Смерти. В пьесе этот демонический образ заметно снижен: смертельно пьяный Некрозотар «покрытый отбросами», «с китайской шляпой на голове», заикаясь, пляшет свой танец, называя его «танцем смерти» [35, 225–226].

Встречается в пьесе и другой характерный для жанра фарса мотив — высмеивание церковных канонов, обесценивание священных текстов и образов. Вместе с тем, антиклерикальность в «Проделке...» скорее лишь намечена — в упоминаниях «всуе» библейских персонажей (Адам и Ева, Ной, Содом и Гоморра), репликах Некрозотара (например, его слова: «Я такой же католик, как папа римский, и не стремлюсь его перещеголять» [35, 206]), куплетах и монологах Сизаноса. Неакцентирование внимания на критике церкви, на наш взгляд, также связано с жанром-первоисточником: Согласно предисловию к изданию клухтов Й. Й. Мака, данный мотив не был распространен во Фландрии и, скорее, встречался в виде аллюзий — например, в фарсе К. Эверарта «Игра о молодости и поводе»²³⁰ [179].

Вместе с тем, тема потерянного рая, нравственности все же находит свое отражение в пьесе, хотя и «в кривом зеркале». С ироничных, но оттого не менее ностальгических куплетов Сизаноса начинается действие пьесы:

«Смотрелась Ева в ручеек зеркальный
И привлекла Адама взгляд:
Он средь природы идеальной
Увидел голый женский зад...
Ах, где искать тот райский сад сегодня?» [35, 149].

Гельдерод говорил: «можно утверждать, что мораль, вывороченная наизнанку, остается моралью, только напялившей на себя маску, и что, изображая диковинные поступки своих героев на крохотной сцене мирового театра, я могу пробудить в зрителях тоску по добродетели, иными словами — чувство, противоположное тому, которое я изображаю» [74, 88]. Именно это становится важной частью концепции пьесы: тоска по добродетели («Ах, где искать тот

²³⁰ «Joncheyt ende Redene».

райский сад сегодня?»), очищение смехом²³¹, победа над смертью через осознание радости бытия.

Как пишет М. М. Бахтин, «гротескный канон нужно мерить его собственной мерой» [14, 37]. То же можно сказать и о морали жителей вымышленного княжества Брейгелландия: их идеалы противоречат понятиям добродетели, однако в рамках пьесы, в существующей там системе ценностей, воспринимаются как нечто само собой разумеющееся.

«Немудрено: у меня ужасное горе. Я был вдовцом, но вдовству моему пришел конец», — жалуется астроном Пустоль, припадая к пивной бочке [35, 228], и мы сочувствуем ему.

В «Проделке Великого Мертвиарха» есть и другие темы, никак не связанные с нарративным развитием сюжета. Данные темы воспринимаются как бы поверх фабульного «костяка», дополняя его содержание, и предполагают подготовленность зрителей воспринимать произведение, сложное по своему замыслу, несмотря на упрощенный тип высказывания. Отсюда — множество библейских, музыкальных и живописных символов и отсылок, расширяющих и дополняющих историю о противостоянии жизни и смерти.

Первая и, возможно, самая очевидная аллюзия на живопись заложена в самом названии княжества — Брейгелландия. Это название заставляет воспринимать героев пьесы в ином, метафорическом свете, искать сюжетные аналогии с картинами П. Брейгеля-ст.

И, действительно, в ходе развития сюжета перед нами предстают образы, словно сошедшие с полотен нидерландского мастера. Это, например, переосмысленная в ироническом ключе, вывернутая наизнанку аллегория Триумфа смерти. В отличие от одноименной картины Брейгеля, где главной идеей является идея неумолимого приближения конца для всех, независимо от социального статуса, возраста, пола, в пьесе Гельдерода все, наоборот, в состоянии спастись. Схожи даже отдельные сцены: Смерть, сидящая на коне,

²³¹ Об этом Гельдерод говорил в «Остендских беседах»: «Смеяться могут и животные, но подлинный, умный смех всегда сатиричен и на что-то нацелен. Мне знаком лишь сатирический, а оттого и моральный смех, осознанно это или нет» [34, 651].

соединяет две первые картины пьесы. Эта ситуация представлена здесь в пародийном плане, в духе фарсовой эстетики: Некрозотар ищет своего коня, и им становится Сизанос. Верхом на нем он триумфально уезжает со сцены в первой картине и в следующей въезжает в дом к философу Пустолю.

Другая сюжетная ситуация, вдохновленная полотном Брейгеля, — шут, который прячется под стол, надеясь укрыться от Смерти. У Гельдерода Сир Гулав в сцене во дворце (второй акт, четвертая картина) в ужасе прячется под стол от Некрозотара. В отличие от Брейгеля, драматург вносит 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 [73, 71], Р.-М. и Р. Хагены [147, 45]), 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. 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?»

Некрототар: Они умрут, но в экстазе им покажется, что они умирают от наслаждения. (Ухмыляется.) Я приберегу их на десерт» [35, 160].

Однако если на картине Брейгеля трагический исход влюбленных предрешен, в пьесе 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.

Образ Слюнианы созвучен главному персонажу картины Брейгеля «Безумная Грета» — мегеры, которая побеждает (оказывается страшнее) самого дьявола. Эта старуха сама 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 ее руках был крест, и оттого дракон изверг ее наружу целой и

невредимой. В народной традиции этот эпизод был пародийно переосмыслен. Котельникова отмечает, что Безумная (или Черная) Грета — это «персонификация злоюки, мегеры» [73, 69]. Она сама идет к дьяволу, чтобы победить его и насытить свою жадность.

По мнению Котельниковой, образ Безумной Греты созвучен фламандской поговорке «Она упряма, как сам черт» [73, 69]. Однако во фламандском фольклоре есть и другая пословица, также подходящая по смыслу этому образу: «Она привяжет самого черта к подушке» (в значении: «эта мегера не боится ни Бога, ни дьявола»). Эта пословица также нашла отражение в творчестве Брейгеля, в его картине «Нидерландские пословицы» (1559), известной также как «Синий плащ» и «Мир вверх тормашками».

В Безумной Грете сконцентрировано еще более дьявольское начало, нежели в самом дьяволе. Брейгель передал это в самом образе отталкивающей женщины, «демонической фурии, одержимой злыми силами» [73, 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» [35, 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!» [35, 165]).

Ностальгия по «былому великолепию» Брейгелландии, которой предается Некрозотар в четвертой картине второго действия, — это аллюзия сразу на две картины: на «Страну лентяев» П. Брейгеля-ст. и «Аллегория чревоугодия и любострастия» И. Босха. Герои второй из названных картин — двое любовников, пьющих вино в шатре (белое покрывало шатра и черная тень внутри него наводят на аналогии с белой гробницей, описанной Гельдеродом в ремарке к началу первого действия²³²).

²³² «Белое: слева полуразрушенный склеп в виде куба с фронтоном и черной дверью» [35, 149].

Тема живописи в пьесе очень разнообразна: Гельдерод упоминает персонажей картин (например, Короля Поста из «Битвы Поста и Масленницы» П. Брейгеля-ст.) или сюжетные ситуации («Падение мятежных ангелов» П. Брейгеля-ст.), описывает обстановку второй картины первого действия, отсылая к работам художников А. ван Остаде и Д. Тенирса-мл.²³³.

Важной темой фарса является современное искусство. Данная тема, по мнению С. В. Шкунаева, связана с образом селедки — аллюзией на картины современного Гельдероду художника Дж. Энсора («Скелеты, рвущие селедку», «Опасные повара»), где под изображением данной рыбы подразумевается творчество, «попавшее во власть нынешних и грядущих ценителей искусства»²³⁴ [161, 702]. В финале «Проделки Великого Мертвиарха», по мнению Шкунаева, Гельдерод дает надежду на изменение положения искусства в будущем: «Хотя проделка Мертвиарха окончилась по законам фарса, она все же очистила мир от нечисти и дала понять людям, что „братство — не пустой звук“, а восходящее солнце подает надежду на времена, когда „селедка станет светочем“» [161, 702].

Живописные аллюзии выполняют различную функцию в пьесе: это и расширение, углубление содержания, и обострение сатирического, пародийного начала, и своеобразная игра со зрителем, и визуализация образов главных героев: например, при упоминании Некрозотара о сидящем верхом на бочке Обожриссе-старшем [35, 203] представляется персонаж «Аллегии чревоугодия и любострастия» И. Босха — пузатый малый, с перевернутой воронкой на голове, винную бочку которого толкают вперед купальщики²³⁵.

²³³ «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 подозрительная труба, астролябия и глобус. Все покрыто паутиной. Направо — дверь в погреб» [35, 163].

²³⁴ С. В. Шкунаев приводит интересный аргумент в пользу такого истолкования данного символа: одинаковое произношение на французском слов «селедка» и «искусство Энсора»: «harens saur» и «Art Ensor» [161, 702].

²³⁵ Живописные аллюзии присутствуют и в опере Лигети, подробнее об этом — Глава 4 § 4.

В пьесе Гельдерода изначально заложена и музыкальная «составляющая». Актеры здесь поют, и в их пении заключены важные характеристические детали облика персонажей.

Таково, например, появление в пьесе Сизаноса:

«Тишина, вскоре нарушенная звуками страдающего одышкой аккордеона, а затем пением, которое эта музыка сопровождает не совсем в лад...» [35, 149].

Подобная музыкальная характеристика, вместе с определением голоса Сизаноса как «нечто вроде баритона» дает яркое представление о сущности данного персонажа. Хотя о пьянстве Сизаноса пока не было сказано ни слова, непопадание в такт, странный тембр и постоянная икота становятся штрихами, дающими представление о герое еще до его появления на сцене.

Также по ходу пьесы Гельдерода должны звучать серенада на барабане (во второй картине), хор народа (во второй интермедии), заключительные пение и пляски. Для музыкальных номеров «Проделки Великого Мертвиарха» в настоящее время иногда пишется оригинальная музыка (например, музыка М. Кайзера в спектакле театра «Baladins du Miroir», 1998; В. Соколова в постановке Иркутского академического драматического театра, 2003).

«Проделка Великого Мертвиарха» Гельдерода не только поднимает вечные темы жизни и смерти через призму средневековой эстетики, но и соприкасается с концепциями нового театра, где сюжет как таковой — лишь часть общей, гораздо более сложной системы содержания.

§ 2. Концепция. Жанр

Проблема жанра «Le Grand Macabre» ставится в ряде музыковедческих исследованиях. При этом выводы, к которым приходят авторы, порой прямо противоположны. Существует три жанровых определения единственного музыкально-театрального произведения Лигети: опера, антиопера и анти-антиопера.

Опера «Le Grand Macabre» — наиболее распространенное определение сочинения²³⁶, встречающееся в большинстве работ о творчестве Лигети. «Опера в четырех сценах» (авторское обозначение в партитуре), действительно, основана на литературном первоисточнике и отличается стройной «оперной» композицией. Вместе с тем, в интервью с К. Сэмюэлем Лигети дал более точную жанровую характеристику своему сочинению: «Хотя „Le Grand Macabre“ более традиционна, чем *Aventures* и *Nouvelles Aventures*, я думаю, что это все еще часть продолжения эволюции экспериментальной музыки <...> Это не литературная опера, она также тесно связана с театральными концепциями Жарри, Арто и Ионеско» [186, 111].

О своем критическом отношении к традиционной опере Лигети говорил не раз: «Я особенно хотел избежать создания литературной оперы. Работа носит подзаголовок „Опера“, но это не обычная опера, не в духе девятнадцатого века» [187]; «Я не могу, не буду сочинять традиционную „оперу“, для меня существующий жанр не имеет значения сегодня, он принадлежит историческому периоду, совершенно отличному от настоящей композиторской ситуации» [Цит. по: 180, 26].

Отталкиваясь от этих слов композитора, а также от самого исторического контекста эпохи 1960–1970-х годов, некоторые исследователи называют сочинение *антиоперой*²³⁷. Однако данное определение сложно соотносится с «Le Grand Macabre»: оно не только противоречит хронологии развития антиоперного направления (во второй половине 1970-х годов восторженное отношение к антиоперной эстетике постепенно сходило на нет), но и, что более важно, идет вразрез со словами самого Лигети: «Я хотел отдалиться в равной степени от оперного идеала XIX века и от антиоперы недавнего прошлого» [204, 569]. В процитированном выше интервью с К. Сэмюэлем, Лигети формулирует эту новую

²³⁶ В частности, С. И. Савенко так аргументирует данное жанровое определение: композитор «опирается на очень крепкую традиционную почву, при этом весьма широкого стилистического и хронологического диапазона. Связи эти отдаляют Лигети от оперного новаторства XX века (за исключением разве что „Похождений повесы“, тоже „традиционного“ сочинения), приближая зато к родовому, архетипическому варианту оперного жанра» [127, 53].

²³⁷ Эверетт [180, 26, 27, 55], Р. Туп [238, 163].

эстетическую концепцию: *анти-антиопера* [186, 111]. Таким образом, одной из основных идей оперы становится отрицание отрицания традиционного музыкального театра.

При анализе драматургии «Le Grand Macabre» прежде всего необходимо ответить на самый главный и первый вопрос: «о чем это произведение?». Рассмотрим вначале его *сюжетный нарратив*.

Согласно титульному листу партитуры, опера Лигети представляет собой «вольную интерпретацию»²³⁸ пьесы Гельдерода. Речь здесь идет, конечно, не столько о собственно тексте (изменения закономерны в связи с его перенесением из драматического театра в оперный), сколько о собственно концепции и драматургии оперы в целом.

Общность двух авторов как нельзя лучше сформулировал Заббе в интервью с Лигети. Он связывает двух художников сходством эстетических воззрений. И Гельдерода, и Лигети волновали проблемы времени и смерти, победа над непреодолимой силой этих явлений с помощью смеха и чувственности. Также Заббе выделяет как сходные черты своеобразие чудесного и фарса, определенное демоническое начало в традициях «Романтической агонии»²³⁹, чувство избытка, абсурдность действия, квази-карикатурные жесты, смесь лиризма, иронии и галлюцинаций [187].

Не все перечисленное, на наш взгляд, следует относить в равной степени к обоим авторам. Так, романтическое демоническое начало больше присуще персонажам оперы Лигети, нежели пьесы Гельдерода. Однако в целом, действительно, в концепциях двух версий истории о Великом Мертвиархе прослеживается сходство мировоззрений Гельдерода и Лигети.

²³⁸ В оригинале — «freely adapted from Michel de Ghelderode's play „La Balade du Grand Macabre“» (англ.), «frei nach Michel de Ghelderodes Schauspiel „La Balade du Grand Macabre“» (нем.).

²³⁹ «Романтическая агония» — книга М. Праца (1930), в которой исследуется феномен «темного романтизма», то есть увлечение романтиков иррациональным, демоническим, гротескным.

На первый взгляд, отличий «вольной интерпретации» Лигети от первоисточника не так много. Сразу бросаются в глаза изменение имен персонажей. Как объясняет Лигети, это понадобилось для лучшего понимания сути персонажей публикой разных стран: говорящие имена, которые носят персонажи пьесы Гельдерода, не всегда понятны носителям другого языка.

В таблице (Приложение 2) приведены оригинальные имена в пьесе Гельдерода (на французском — в дословном переводе и в художественном переводе С. Володиной) и их версии в опере Лигети (на английском и на русском в нашем переводе). Каждый персонаж получил новое имя: в этом продолжается намеченная в пьесе авторская игра слов, но уже самим Лигети. Композитор «подхватывает» ее от Гельдерода, тем самым актуализируя значения имен. Так, например, вульгарная жена астронома Слюниана (в оригинале *Salivaine*) получила имя Мескалина — нечто среднее от названия наркотика и имени жены римского императора Клавдия, распутницы Мессалины.

Помимо этого, в опере введены два новых персонажа: богиня Венера и шеф тайной полиции Гепопо (в пьесе его роль вестника приближения Мертвиарха выполняла птица-почтальон). Венера, с одной стороны, является своеобразным *alter ego* Мескалины, а с другой, обращает нас к оперной традиции аллегорических персонажей (появляется она в эпизоде сна из второй сцены — в пьесе есть лишь обращение Слюнианы к богине).

Сюжет «Проделки Великого Мертвиарха», по утверждению Лигети, остался неизменным [187]. Действительно, последовательность и место действия в целом остались прежними (за исключением четвертой сцены оперы, которая целиком проходит недалеко от гробницы Некроцаря, хотя событийно охватывает и 5-ю картину пьесы, где события разворачивались в доме Пустоля). Однако композиция существенно преобразована: три действия и шесть картин, на которые делится фарс Гельдерода, Лигети переработал в четыре сцены, разбив первое действие на две сцены (соответственно, 1-я и 2-я картины первого действия в пьесе). Второе и третье действия соответствуют двум последним сценам оперы. Две интермедии, разделяющие 3-ю и 4-ю картины, превращены в

оркестровые Прелюдии (перед первой и третьей сценами) и Интермеццо (перед второй и четвертой сценами; Таблица 5).

Таб. 5. Композиции фарса М. де Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха» и оперы Д. Лигети «Le Grand Macabre»

«Проделка Великого Мертвиарха»	«Le Grand Macabre»
1-е действие, 1-я картина. Около полуразрушенного склепа	Сцена 1. Сельская местность в Брейгелландии
2-я картина. Интерьер как у Остаде и Терниса... [Дом Пустоля]	Сцена 2. В доме придворного астронома
2-е действие; 3-я и 4-я картины (между ними — две интермедии). Зал во дворце	Сцена 3. [Зал во дворце — не указано в партитуре, действие начинается впереди занавеса]
3-е действие; 5-я и 6-я картины. Дом Пустоля; Тот же уголок парка, что и в начале	Сцена 4. В прекрасной стране Брейгелландии

Так, идеально симметричную композицию пьесы Гельдерода Лигети преобразовал в оперную структуру, со сценами и оркестровыми вступительными номерами к каждой из них. Вследствие этого, изменяются и драматургические функции каждого из разделов произведения. В опере принцип единовременного сочетания разных драматургических моделей не только сохранен, но и еще более развит²⁴⁰.

Помимо изменений в композиции и драматургии, значительные преобразования претерпела и концепция оперы.

Лигети так говорил об этом: «Я сказал Мешке: „Сконцентрируйтесь на том, что есть в пьесе от стиля „Короля Убю“ Жарри“. Гельдерод был очень похож на Жарри. Но в нем также было много раблезианского, что неправильно для будущей музыки» [187].

Сложно с точностью определить, что имел в виду Лигети под «раблезианским»: многое из специфических особенностей стиля Рабле на самом деле было *сохранено* в опере. Прежде всего, речь о фарсовости, карнавально-гротескной природе сюжета, обилии скабресных и двусмысленных

²⁴⁰ См. об этом ниже.

высказываний²⁴¹. Сохранилась (правда, обрела, помимо гротескного, еще и «серьезное», устрашающее значение) и склонность к гиперболизации. К тому, что действительно было убрано из текста Гельдерода, можно отнести явную связь с народными жанрами, словесную избыточность²⁴², ярко выраженный фламандский колорит. Первые две особенности, действительно, можно отнести к «раблезианскому», в то время как последнее — специфическая черта творчества Гельдерода.

Несмотря на существенную переработку текста, Лигети сохранил не только общую сюжетную канву, но и то самое сюрреалистическое ощущение бытия, привлекавшее его в пьесе и напомнившее о творчестве ключевого предшественника абсурдизма, Альфреда Жарри. Эту связь Лигети отмечал не однажды: «Уже в пьесе Гельдерода прослеживается связь с „Королем Убю“ Жарри; непосредственно „щипцы жеста Жарри“²⁴³ я пытался реализовать в музыке» [204, 569–570], «особый сюрреализм А. Жарри лежит в основе „Le Grand Macabre“» [186, 57]²⁴⁴. С трагифарсом 1896 года о разлагающем действии власти на человека «Le Grand Macabre» роднит намеренная *телесность* высказывания, сниженность, непристойность слога, а также пародийность как прием, неоднократно встречающийся в произведении. Все перечисленное, впрочем, характерно и для Рабле, Гельдерода, жанра фарса в целом. Главная же общая отличительная черта Жарри и Лигети — это тот самый сюрреализм, заключающийся, по мысли Лигети, в том, чтобы «взять нечто существующее в необычном контексте, исказить его;

²⁴¹ То, что сохранение «раблезианского мира, полного непристойностей», было осознанным решением, подтверждает и сам Лигети в интервью с Сэмюэлом [186, 117].

²⁴² Данную черту стиля Рабле формулирует, например, один из первых исследователей его творчества Г. Шнееганс, имея в виду под избыточностью безмерно длинные перечисления, нагромождение синонимов [14, 340]. В пьесе Гельдерода, действительно, реплики героев также отличаются многословностью и витиеватостью. В опере они были значительно сокращены.

²⁴³ По всей видимости, под данной метафорой Лигети имел в виду специфику стиля Жарри, основанного не только на вербальных, но и на внеязыковых элементах театра (то есть на элементах пространственного языка — звуках, свете, цвете, пластике тела и так далее). Речь, также понимаемая как жест (в духе А. Арто), в творчестве Жарри неразрывно сопряжена с телесностью и легко считывается семантически, чем захватывает читателей.

²⁴⁴ Эстетика пьесы Жарри привлекала не только Лигети. В частности, соавтор либретто, Мешке, работал также с Пендерецким над спектаклем «Король Убю» в 1964 году (позднее Пендерецкий написал одноименную оперу-буффа), а в 1966 году Циммерман создал балет «Музыка для ужинов короля Убю».

необязательно делая смешным, но интерпретируя его через искажение, как в сюрреалистической живописи» [186, 66].

Однако означает ли это, что Лигети полностью отказывается от жанровых особенностей риторического фарса, создавая нечто принципиально иное?

Несомненно, богатая история нидерландского клухта была второстепенна для Лигети. Изменение имен персонажей, сокращение их витиеватых монологов, отсылающих к тому времени, привели к утрате специфического фламандского духа. Впрочем, это компенсировалось в опере стремлением к универсализму языка, к замене символов, семантически связанных с культурой Фландрии, другими, понятными представителям разных национальностей и всеми воспринимаемыми. Отсюда — и переводы либретто на различные языки.

Вместе с тем, можно сказать, что идея фарса как комического жанра, связанного с общеевропейской культурой, а также фарса, каким тот предстает именно в творчестве Гельдерода, стала для Лигети отправной точкой для музыкальной характеристики персонажей и ситуаций оперы. Так, например, откровенной буффонадой окрашена музыка сцены во дворце Принца Го-го («Галиматъя»), нарочитое «снижение» образов передано выписанными в партитуре натуралистическими звуками, издаваемыми пьяницей Питом.

Следуя за Гельдеродом, Лигети усиливает контраст между устрашающим и комическим и, одновременно, соединяет их в рамках характеристики отдельных персонажей (самый яркий пример этому — образ главного героя, Некроцаря), а также — шире — на протяжении драматургического развития всей истории. Лигети усиливает и углубляет неоднозначность, возможность двойственной трактовки каждого события, которая есть в пьесе Гельдерода. В результате, в ходе повествования возникают все новые и новые вопросы: действительно ли Некроцарь — это сама Смерть, или же он просто шарлатан? Какую роль играет хор духов, который неоднократно провозглашает страшные пророчества за сценой и который никто из героев не слышит, — свита ли это Некроцаря, либо отдельная, самостоятельная сила? Как воспринимать финал оперы, где

«побеждают» герои-пьяницы, развратники и обжоры? Наказаны ли в конце концов отрицательные персонажи и, если да, то кем?

Савенко замечает, что «философическая двусмысленность <...> замечательно присутствует в сюжете» [127, 52]. Эта двусмысленность оценки происходящего очень важна: наряду с объективностью тона, *остранением* посредством пародии, нарочитой аморальностью, абсурдизацией, в опере поднимаются и проблемы нравственности, добродетели, традиционная тема торжества добра над злом. Композитор приглашает зрителей к интеллектуальной игре, в процессе которой дается возможность заново осмыслить те или иные жизненные процессы, поставить ранее заданные вопросы и прийти к выводу, что на некоторые из них нет однозначного ответа и что эта их антиномичность и есть ответ.

В «Le Grand Macabre» Лигети гротеск и мистика соединились вместе, создали неразрывное целое. Сам композитор считал: «*Buffa* и *seria*, комедия и страх — не просто сочетания, но две стороны одной монеты: серьезное всегда комично, а комичное устрашающе» (эту цитату приводят, в частности, В. Маркс [210, 77] и М. Н. Лобанова [208, 222]). Й. У. Эверетт также пишет о размытии у Лигети границы между смехотворным и устрашающим [180, 33].

Двойственность присуща не только сюжетной основе оперы. Одной из уникальных особенностей «Le Grand Macabre» является музыкальное воплощение *антиномии* гротеска и трагедии. Именно на этом строится характеристика одной из ведущих идей оперы, темы конца времени. В подобном внимании к экзистенциальной проблеме бытия — и связь с первоисточником, и с музыкальным театром 1960–1970-х годов, и с собственным творчеством композитора.

Данная драматургическая линия — *темы конца времени, Страшного суда, преодоления страха смерти* — связана во многом с сюжетом, а потому, несмотря на свою неоднозначность, развивается вполне нарративно. При этом стилистически Лигети опирается как на романтические традиции воплощения данного сюжета, так и на примеры авангардной музыки, а также использует

внемusикальные средства — например, аллюзии на живопись, световую символику²⁴⁵.

Другая тема — условно обозначим ее как «музыкально-критическая» — никак не связана с фарсом Гельдерода и повествованием о Брейгелландии. Это — полемика с самим жанром оперы и, шире, с музыкальным искусством прошлого в целом. Автономность от пьесы отмеченной драматургической линии подчеркивается самим композитором, отказавшимся от внушительного музыкального потенциала, заключенного в пьесе. Так, вместо предложенного Гельдеродом Сизаноса-баритона — Пит-тенор, отсутствуют его куплеты и серенада, исключен также хор народа из Второй интермедии. Композитор ищет свои, оригинальные пути: вводит женский хор в эпизод сна Мескалины (тем самым усиливая аллюзию со сценой в гроте Венеры из «Тангейзера» Р. Вагнера), дает яркую характеристику свите Некроцаря в третьей сцене (с искаженными цитатами различных музыкальных произведений), использует большое количество цитат и аллюзий на широкий пласт музыки, от григорианики до композиторов XX века.

Признание музыкально-критической темы как ведущей драматургической линии чаще всего аргументируется значимостью пародии в опере²⁴⁶. Лигети, действительно, рассуждал о значимости оперных аллюзий в своем сочинении, например, в статье журнала «Österreichische Musik Zeitschrift» [204, 570]. Ироничные параллели с «классическими» операми, несомненно, являются важной драматургической линией, углубляющей содержание целого. Вместе с тем, диалог с искусством прошлого не всегда носит только лишь пародийный характер. Например, аллюзии на барочные арии в монологе Некроцаря из первой сцены или на лирический дуэт Фэнтонна и Нанетты из «Фальстафа» в характеристиках

²⁴⁵ Подробнее об этом — Глава 4, § 4.

²⁴⁶ Так, например, Й. У. Эверетт объясняет неожиданный «счастливый» финал желанием раскритиковать оперные традиции, сравнивая внезапное спасение жителей Брейгелландии с приемом *deux ex machine* и воспринимая концовку как некий фарсовый комментарий [180, 53].

Амандо и Аманды далеко не только пародийны, они несут в себе мощный устрашающий либо лирический посыл.

Музыкально-критическая тема заявляет о себе с первых же тактов оперы (Прелюдия к первой сцене является отсылкой к «фанфарам» монтевердиевского «Орфея») и развивается до последнего номера («Пассакалия» — одновременно и аллюзия на финальные моралите опер XVIII века, и воссоздание полифонической формы). Как и в случае с линией Страшного суда, каждое проявление данной темы неоднозначно, большинство музыкальных «диалогов» корреспондирует сразу с несколькими историческими явлениями: например, грандиозный «Коллаж» соединяет множество музыкальных цитат с техникой наложенной изоритмии.

Диалогичность высказывания Лигети в «Le Grand Macabre» позволяет связывать оперу с эстетикой постмодерна и, в частности, с конкретным ее направлением — поп-артом. Под таким углом опера рассматривается в работах М. Сёрби [227], Й. У. Эверетт [180]. В то же время, Й. П. Хикель справедливо отмечает сходство критического высказывания Лигети с идеями негативной диалектики Т. Адорно — философа, с которым композитор был знаком лично и основные положения которого поддерживал в 1960-е годы²⁴⁷.

Две обозначенные ведущие линии драматургии взаимодействуют между собой, дополняя и углубляя смысл звучащего целого, на различных уровнях, от всей оперы и характеристик отдельных персонажей до конкретных музыкальных номеров. Вычленение одной из них искусственно; подобно гротеску и ужасу в изображении Страшного суда они слиты воедино. Время от времени заявляют о себе и другие темы (в частности, Ю. В. Крейнина, помимо раскрытия притчи о «миссии» главного героя, выделяет еще две ведущие линии — обличение страны, куда попал Мертвиарх [74, 80-81] и выражение протеста против всяческой

²⁴⁷ В частности, речь идет о тезисе Адорно о необходимости создания языка новой музыки, независимого от традиционных канонов и норм. Подробнее об этом: [245, 18–31].

диктатуры [74, 82]). На наш взгляд, в музыкальной драматургии они не получают последовательного развития, однако еще больше углубляют содержание оперы.

Неудивительно поэтому, что столь сложное драматургическое развитие приводит к неоднозначному финалу — «Пассакалии». Сам Лигети описал его очень лаконично: «Последние слова (Пассакалия) — это не только серьезно, но и еще и очень грустно. Мы живы, лови момент, давай сделаем лучше выделенное нам время; в этом нет ничего гедонистического» [186, 70], и далее — «это триумф Эроса: мы живем, мы пьем, мы занимаемся любовью, но все это беспорядочно, как и в реальной жизни. Это довольно грязный Эрос, не совсем красивый. Мы живы, но жизнь не такая прекрасная. Поэтому конец очень близок к идее Гельдерода. Это не акт истинного гедонизма, это не акт счастья. Скорее, это печально, очень печально» [187]. Здесь — призыв воспринимать жизни во всей ее полноте, антиномичности, осознание необходимости принятия всех, даже самых неприглядных, ее сторон — а значит, и смерти, понимание смерти как части жизни, ее безусловной неотвратимости, но, в то же время, ее ничтожного веса в сравнении с другими гранями бытия. В этом — та самая, по мысли Лигети, главная мысль сочинения — «победа над смертью»: «Мы знаем, что умираем, но надеемся, что смерть никогда не придет. Таким образом, с Гельдеродом я сделал попытку побороть эту одержимость: этот конец света не является истинным концом света» [187].

Концепция «Le Grand Macabre» — итог размышлений Лигети в 1960–1970-е годы, альтернатива экзистенциальной тревоге сочинений того времени других композиторов, диалог с традицией — музыкальной, живописной, культурной.

Композиционные и драматургические модели. Вопрос соотношения музыкальной драматургии и композиции оперы затронули в своих работах Й. У. Эверетт и А. Дж. Севелл. Оба исследователя по-разному трактуют драматургические функции каждой из четырех сцен оперы. Так, Эверетт объединила первые три сцены как драматургически подобные: эмоциональная окраска происходящего везде колеблется между ужасным и смешным. По ее мнению, данные сцены построены сходным образом: каждая из них движется к

катастрофической кульминации. Последняя же, четвертая сцена, является их обобщением, итогом, отличается по строению [180, 46–51].

Севелл отказывает четвертой сцене в обобщающе-синтезирующей функции, воспринимая ее как послесловие. В данной драматургической концепции также есть своя логика: история с Апокалипсисом заканчивается именно в третьей сцене, четвертая же — некое, на первый взгляд, «посмертие», которое затем переворачивает смысл произошедшего с ног на голову, как в детективе или триллере [230, 2].

Несмотря на то, что обе интерпретации имеют логическое обоснование, нельзя не признать бóльшую убедительность трактовки Эверетт. Весомым аргументом в ее пользу является сравнение самим композитором трех первых сцен оперы с тремя вариантами Танца смерти. Таким образом, подтверждается тезис исследователя об их подобии.

Разные трактовки драматургической функции сцен говорят о сложности анализа драматургии в целом.

По нашему мнению, в «Le Grand Macabre» взаимодействуют законы нескольких «моделей» драматургии. Это связано с тем, что в опере развиваются несколько драматургических линий, каждая из которых, в свою очередь, может быть неоднозначно трактована. Оттого так сложно точно сказать, где в опере экспозиция, завязка, кульминация и финал конфликта. Каждая из этих моделей имеет свою логику и свое обоснование в композиции.

Две драматургические модели связаны с раскрытием сюжетной линии, нарративной логикой повествования. Единство обеспечивает сквозное развитие (с исполнением всех сцен *attacca*), а также подобие некоторых эпизодов из разных сцен. Так, например, своей нарочитой полифоничностью финальная «Пассакалия» напоминает, по мнению Севелл, «Коллаж» из третьей сцены (который, в свою очередь, схож с Квинтетом из второй сцены) [230, 38].

1-я модель. Первые три сцены оперы подобны друг другу и объединены сквозным развитием темы Апокалипсиса. В каждой из них главный персонаж (Некроцарь) появляется не сразу, а его прибытие всегда означает окончание

экспозиции новых персонажей и начало развития действия. Ключевое значение на протяжении всех сцен имеют образы Страшного суда, с которыми связаны особые интонационные комплексы и апокалиптическое звучание оркестра.

Четвертая — итог предшествующих сцен. Ее финальность выражается и в максимальном количестве действующих лиц на сцене, и в окончании историй различных персонажей: Некроцарь исчезает, Принц Го-Го становится «идеальным» правителем Брейгелландии и наказывает персонажей-«тиранов» — распутную Мескалину (которая издевалась над своим мужем, придворным философом и астрономом Астрадаморсом) и двух министров (запугавших Принца Го-Го), завершается любовная линия Амандо и Аманды. Данная модель соотносится с этапами драматургии, отмеченными Эверетт.

2-я модель. Сцены делятся на пары: крайние обрамляют непосредственное действие, в двух центральных основной конфликт развивается и приходит к своему завершению.

Первая и четвертая сцены подобны друг другу: это и общее место действия, и включение любовного дуэта Амандо и Аманды. Возникает и прямая смысловая арка: возмущению Пита в первой сцене пренебрежительным отношением Некроцаря к «вечным ценностям» брейгелландцев («Что ты сказал? Охвачен жаждой? Нет! Ты говорил о смерти, а не о наказании! Эй, друг! Ты зашел слишком далеко!») отвечает в четвертой сцене главный девиз жителей Брейгелландии: «Не бойтесь умереть, весь честный люд! Никто не знает, когда его час придет! Но когда это произойдет, так тому и быть... Прощай! но до тех пор выпьем за здоровье!»

Вторая и третья сцены также пронизаны сюжетными и музыкальными параллелями. Сходство можно заметить и на композиционном уровне: обе сцены начинаются с экспозиции пары «Тиран — жертва» (Мескалина — Астрадаморс; Два министра — Принц Го-Го). Затем, не без помощи Некроцаря, тираны оказываются побежденными, а сам Некроцарь с приближенными (с Питом во второй сцене, Астрадаморсом, Питом и свитой в третьей) торжественно выходит на сцену — это кульминационный момент обеих сцен. Сходство в строении двух

сцен прослеживается и далее: это приветственные диалоги героя-«жертвы» и слуги Некроцаря (Пит и Астрадаморс во второй сцене, Принц Го-Го и Астрадаморс в третьей сцене), появление эпизодического персонажа (Венера в сцене сна Мескалины и шеф тайной полиции Гепопо во дворце Принца Го-Го), сходное строение финалов.

Помимо двух драматургических моделей, относящихся к сюжету о Страшном суде, существует и иная логика, связанная с развитием музыкально-критической линии. Данная тема не ограничена нарративом, а появление в тексте оперы тех или иных цитат зачастую подчинено лишь логике построения конкретного эпизода композиции. Иногда подобные аллюзии практически «выстроены» в хронологическом порядке (например, от Токкаты из «Орфея» Монтеверди и секвенции *Dies irae* до романтических «демонических» вихрей и аллюзии на «Фальстафа» Верди в первой сцене), иногда даются в хаотическом «беспорядке» (во второй сцене — «разброс» между барочной стилистикой монолога Мескалины, «Галопом» Оффенбаха и вагнеровской сценой с Венерой).

Несмотря на отсутствие нарратива, возможно определить кульминационные точки развития данной линии. Они связаны с концентрацией наибольшего количества цитат и аллюзий внутри одного номера. «Мешанина» цитат разных стилей и эпох символизирует хаос и тем самым перекликается семантически с темой Страшного суда. Таким образом, кульминацией линии развития музыкально-критической темы, на наш взгляд, следует считать «Бурре» и «Галиматью» из второй и третьей сцен (соединяются темы бурре, менуэта, «Курицы» Рамо, «Grätzer Galopp» Шуберта), а также «Коллаж» из третьей сцены (в одновременности звучат регтайм «The Enterteiner» С. Джоплина, самба, мелодия пасхального тропаря «Hristos a înviat»²⁴⁸ и др.).

Еще два номера, озаглавленные Лигети, — «Зеркальный канон» (сцена исчезновения Некроцаря) и «Пассакалия» в четвертой сцене — играют роль развязки. От хаотичных наложений многочисленных цитат мы приходим к

²⁴⁸ «Христос Воскресе из мертвых». Считается, что данный тропарь возник в Греции, однако в опере используется его румынский вариант.

кристально выверенным полифоническим формам, «высветленных» к тому же прозрачной фактурой и гармонией: «Зеркальный канон» исполняют одни струнные инструменты, а в «Пассакалии» нет ни одного диссонирующего созвучия. Эта «стилизация» воспринимается очень неожиданно, и оттого — гротескно.

Особняком при анализе композиции оперы стоит авторская трактовка формы целой оперы как свободной (в стиле Вагнера) интерпретации структуры малой строфической бар-формы со строением ААВ (Stollen-Stollen-Abgesang). Подобно Вагнеру в «Нюрнбергских мастерзингерах», Лигети, как он сам признается в интервью, переносит основной принцип бар-формы на всю структуру «Le Grand Macabre» [187]. На наш взгляд, конкретное соответствие сцен разделам бар-формы не являлось задачей Лигети: свободная интерпретация в данном случае означает лишь своеобразный импульс к построению целого, «собирающегося» из отдельных фрагментов, а также — очередную возможность диалога с формами предыдущих эпох, их кардинальное преобразование.

Наличие нескольких постоянно и одновременно существующих драматургических моделей в одном произведении — прецедент, требующий к себе особенного внимания, как слушательского, так и исследовательского. Развитию двух важнейших драматургических линий в опере в рамках характеристик отдельных персонажей будет посвящен следующий параграф.

§ 3. Характеристики персонажей

В опере Лигети персонажей сравнительно немного, и в их характеристике прослеживаются определенные закономерности, сопряженные с обеими названными драматургическими линиями.

Некроцарь — главный герой оперы — явно музыкально контрастирует с остальными персонажами, жителями Брейгелландии. Его характеристика наиболее развернута.

Следующие же группы героев таковы:

– «Сумасшедшие» пророки. Эту группу составляют Пит Пивная кружка и шеф тайной полиции Гепопо. Оба персонажа предсказывают последующие события: явно (как Гепопо) либо метафорически (как Пит в начале первой сцены). Их музыкальная характеристика также схожа: неустойчивые интонации, похожие на мелодику арий безумия. Пророческой фигурой в некоторых драматургических ситуациях предстает также Некроцарь;

– Тираны. В эту группу входят Мескалина и два министра. Их схожие черты — грубость, вульгарность — переданы Лигети через маршевость и тембр военных барабанов. Важным здесь является сравнение тиранов с «сержантом-майором», солдафоном;

– Жертвы — Астрадаморс и Принц Го-Го. Данные персонажи неразрывно связаны с персонажами-тиранами, их взаимодействие является символическим обобщением отношений сильных и слабых мира сего (и последующим восстановлением справедливости в четвертой сцене, где тираны наказываются);

– Аллегии Любви — Венера, Амандо и Аманда. Главной особенностью персонажей является их метафоричность. Все трое — символы Любви в опере, правда, своеобразно преломленные. Они нарочито «отстранены» от основного действия.

Отдельно следует упомянуть трех стражников, появляющихся в четвертой сцене — Руффиака, Шобиака, Шабернака. Как пишет Лигети в пояснении к списку героев в партитуре, данных персонажей могут исполнять артисты хора. Возможно, это объясняется тем, что троица играет лишь служебную функцию: у них нет яркой характеристики, они выступают как статисты, приводя и уводя героев (Некроцаря, Мескалину, двух министров). В финальной «Пассакалии», которая объединяет всех жителей Брейгелландии, стражники не участвуют, загадочно исчезнув со страниц партитуры до начала последнего номера.

Финальная «Пассакалия» подводит итог развитию всех линий музыкальной драматургии, в частности, с той, что связана с темой преодоления страха смерти. Несмотря на яркость характеристик всех персонажей, данных в первых трех сценах оперы, в финальном ансамбле, следуя классицистской традиции

финальной морали, все герои лишены яркой индивидуальности, а на первом плане — декларируемая главная идея оперы, победа жизни над смертью.

Помимо символического «сверх-образа» жизни, в опере есть еще и некий образ «высшей воли», охарактеризованный оркестровыми средствами. Эверетт в связи с данным образом пишет о мотиве «Небесного тромбона»²⁴⁹ — мелодии, которая звучит «как бы издалека» у отдельной группы медных инструментов (две трубы и два тромбона), находящейся в отдельном пространстве с видом на сцену [180, 43] (Пример 21).

Пример 21. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». «Небесный тромбон»

The "Heavenly Trombones"
(as though from a long way away, but clearly audible)

The musical score consists of two staves: Trp. (Trumpet) and Ten. (Trombone). Both staves are in 6/8 time and marked with a piano (*p*) and dolce (*dolce*) dynamic. The Trp. staff begins with a series of eighth notes, followed by a melodic line with a slur. The Ten. staff mirrors the Trp. staff with a similar melodic line. Annotations at the bottom right of the score indicate '3: 12th overtone' and '4: 8th overtone'.

Упоминает Эверетт и особую лейтинтонацию оперы, связанную, по мнению исследователя, с темой *Dies irae* [180, 54]. Эту группу музыкальных характеристик можно объединить во второй «сверх-образ» оперы, связанный с темой Страшного суда²⁵⁰.

Некроцарь. Из всех героев оперы идея двойственности и неоднозначности воплощена, прежде всего, в фигуре Некроцаря. «Смерть или шарлатан»? — сам Лигети ставит этот вопрос дважды, в развернутой ремарке ц. 38 и устами Астрадаморса, Пита и Принца Го-Го в ц. 670, и нигде не отвечает прямо. Напротив, композитор с каждым появлением на сцене главного героя как бы путается в показаниях, дает взаимоисключающие характеристики. Две образные константы оперы, комизм и зловещая таинственность, переплетены в образе

²⁴⁹ Так обозначена данная тема в ц. 488 партитуры оперы.

²⁵⁰ Музыкальное воплощение тем Страшного суда и преодоления страха смерти подробно будет рассмотрено в § 4 данной главы.

Некроцаря настолько, что, в конце концов, становятся в нем единым целым, во всей своей абсурдистской двойственности.

Неоднозначность главного персонажа — новое качество, привнесенное композитором в фарс о Великом Мертвиархе Гельдерода. У драматурга отношение к Некрозотару вполне однозначное, ироническое. От начала и до конца невозможно поверить в реальную опасность этого «всадника Апокалипсиса», в то время как в опере сомнения — смерть или шарлатан? — с каждой сценой становятся все сильнее и до конца не оставляют слушателей даже в эпизоде его исчезновения²⁵¹.

Сравним для примера несколько фрагментов пьесы и оперы.

В пьесе Великим Мертвиархом называет Некрозотара Сизанос — причем явно издеваясь:

«Великий государь, Великий Мертвиарх, великий судья, великий жнец, великий долговяз, я припадаю к вашим стопам и прошу вас не губить ни славных брейгелландских мужиков, ни их женушек, ни их отпрысков» [35, 161].

Затем это обращение подхватывает сам Некрозотар (оно ему, видимо, понравилось) [35, 162] и остальные персонажи (Сизанос [35, 173, 201, 205, 207]; хор из Второй интермедии [35, 195], Обожрисс [35, 197], Пустоль [35, 200, 209]). Ироничность пронизывает это прозвище до самого конца, где Некрозотар жалуется Обожриссу: «У Мертвиарха болит грудь» (комическое несоответствие налицо: у Смерти болит сердце) [35, 233].

Лигети находит свой эквивалент этим эпизодам. Аналогом обращения «Великий Мертвиарх» становится обращение «Лорд Макабр»²⁵²; — оно появляется в первой сцене, в словах Пита (с эпитетом «ужасающий» — «gruesome», ц. 86). Однако в музыке гротеск исчезает: инфернальная тема «скачки» в оркестре, грозное пророчество Некроцаря в данной сцене «перевешивают» даже утрированно-романтические, «роковые» интонации в партии Пита (ср., например, мелодику его фразы «Oh, gruesome Lord Macabre!» с

²⁵¹ Об этом говорит и сам Лигети: «Но в пьесе Гельдерода Некрозотар действительно шарлатан, в то время как в моей опере я оставил элемент сомнения, который стал возможен благодаря музыке» [186, 115].

²⁵² Так же в третьей сцене появляется обращение «рыцарь/всадник макабр» («macabre knight») — ц. 500.

темой «роковой страсти» Кармен). Вроде бы гротесковый элемент как бы «тонет» в общей музыкальной стихии, и с каждой новой фразой Пита аллюзии на романтический язык исчезают, интонации становятся все изломаннее. И, когда Некроцарь (в кульминации первой сцены, ц. 98) повторяет это обращение за Питом, уже используя эпитет «Великий» («Great») — «Дорогу Великому Мертвиарху!» (текст взят из пьесы Гельдерода), — оно звучит как зловещее и логичное продолжение всего предшествующего²⁵³. В третьей сцене обыгрывается имя «Некроцарь»: «П-позвольте представить... Ц-царь Некро... Царь Гого...» (реплика Астрадаморса, ц. 560). Правда, здесь ирония больше направлена не на персонажа как такового, а на ситуацию (пьяное знакомство двух «царей») и саму игру слов.

Комичность Некрозотара Гельдерода и неоднозначность персонажа Лигети акцентированы с самого начала, в сцене появления вестника конца света. И в том, и в другом произведении мы видим героя не сразу, сначала слышится его голос. Мы не понимаем, откуда он доносится:

«Тотчас же неизвестно откуда, возможно, из облаков раздается замогильный хохот» [35, 150].

Однако если в пьесе выясняется, что Некрозотар беседует с Сизаносом, сидя на дереве, швыряется камнями и пинает пьяницу, то в опере голос Некроцаря доносится «из погребальной камеры отдаленно, словно из загробного мира» (ц. 18).

Разительно отличается и его «материальное» появление на сцене. У Гельдерода Некрозотар падает с дерева, когда Сизанос изо всех сил тянет его вниз [35, 155]. В дальнейшем в образе Некрозотара также нет ничего

²⁵³ У Гельдерода данный монолог Некрозотара, взятый отдельно от предшествующего контекста, также выглядит очень зловеще: «А ну, скотина, горячись, изрыгай пену, фыркай! Дорогу, дорогу Великому Мертвиарху! Бейте в набат, готовьте катафалки, зажигайте свечи, смачивайте кропила, скрежещите зубами, плачьте кровавыми слезами, глотайте пепел, пожирайте один другого, бросайтесь друг другу в объятия, бегите налево, бегите направо, бегите вверх, бегите вниз, жгите ладан, выпускайте ваши зловонные души; я несу вам радостную весть: грядет конец света!..» [35, 162]. Однако предыдущее развитие действия заставляет воспринимать данные угрозы не так серьезно. У Лигети же все музыкальное развитие направлено на усиление мистического колорита финала первой сцены.

сверхестественного: даже пару влюбленных он запирает в гробнице на ключ [35, 159]. У Лигети Некроцарь «внезапно появляется из гробницы» (ц. 38).

Описание внешности Некроцаря в ремарках при первом появлении, при всей своей схожести, обличает суть различий в характеристиках персонажей пьесы и оперы. У Гельдерода первую характеристику Некрозотару дает Сизанос, пока вестник конца света лежит без сознания после падения с дерева (ремарка: «С дерева прямо на Сизаноса сваливается *человек*»; курсив мой. — *Н. К.*):

«Странное зрелище! Голый череп и сапоги! Разоритель гнезд? Вроде бы нет, у него колокольчики на поясе <...> А это что? Из твоих карманов высыпались камушки? Стало быть, ты и есть всевышний? <...> Старина всевышний почил в бозе, ай-яй-яй!» [35, 155].

После подобной иронической тирады ремарка Гельдерода «Ржанье. Мнимый мертвец одним прыжком оказывается на ногах. Колокольчики громко звенят. Неизвестный огромного роста и так худ, что на него страшно смотреть — одна кожа да кости. Вместо глаз у него темные провалы. Он угрожающе надвигается на перепуганного Сизаноса» [35, 156], не ощущается столь же пугающе, как у Лигети, который описывает внешность Некроцаря в первый раз именно в ремарке: «Он очень высокий и худой и создает впечатление более древнего существа, чем сама жизнь: смерть ли он или просто шарлатан?» (ц. 38). К «мистической» характеристике следует отнести также описание Некроцаря, данное Лигети в статье из «*Österreichische Musik Zeitschrift*»: «Зловещая, потрепанная, демоническая фигура с непоколебимым чувством долга (миссии)» [204, 569].

Дополнительным элементом, усиливающим гротескно-зловещую характеристику образа Некроцаря, становится свита (отсутствующая в пьесе). Хор духов появляется в первом же монологе героя. В то же время, согласно ремарке ц. 64, ни сам Некроцарь, ни Пит не слышат духов. Это заставляет слушателей гадать: может быть, голоса — лишь красочное воплощение фантазий Некроцаря? Или же это потусторонний отклик на настоящее пророчество о конце света?

Второе, уже материальное появление свиты происходит в третьей сцене, в «Коллаже». Здесь дана ее оркестровая характеристика, явно «снижающая» мистическое значение: свита вышагивает под музыку Регтайма (музыканты

сопровождает процессию от входа в зрительный зал до сцены), который к тому же ритмически не совпадает с заданным остигнутым ритмом квази-бетховенской темы²⁵⁴ (ц. 452). Этот явно комический эффект сочетается с загадочным исчезновением всей свиты после ц. 472.

Важной деталью является отсутствие в эпизоде Полуночи каких-либо реплик «собутельников» после объявления конца света Некроцарем. Этот кульминационный момент всего действия и в пьесе, в опере окрашен в мистические, апокалиптические тона. Однако в пьесе после монолога Некрозотара:

«Да разверзнутся небеса и прольют на вас кипящую смолу, серу, вар! Да взорвется комета! Да столкнутся созвездия! Да обрушатся скалы! Да ополчатся на вас, пылая мстью, стаи гидр и эскадроны ангелов в боевых доспехах! Да пробьет страшная полночь! Губи, убивай, красная смерть; режь и жги, как сказано в Писании! Зверь вырвался на волю! Время остановилось! От имени создателя я разрушаю...»

Гельдерод вводит реплику пьяного Пустоля («Свер... (икает) шилось!»), которая значительно снижает напряжение от всего предыдущего эпизода, и даже этот, казалось бы, ярко зловещий монолог, не прибавляет облику Некрозотара пугающих черт [35, 211]. Напротив, Лигети сохраняет мрачный колорит финала третьей сцены. В полнейшей темноте, после объявления Некроцаря: «Все кончено!..» (ц. 598–599) — лаконичная фраза женского хора *за сценой*, как эхо на латыни повторяющего «Consummatum est» («Кончено») — на мотив, напоминающий средневековое песнопение. А после — «Интермеццо: Ужасающий воображаемый Страшный суд» (ц. 603). Так, вплоть до середины четвертой сцены нет точной уверенности в том, живы ли главные герои или нет.

Наконец, последнее из ключевых различий в характеристике заглавного персонажа пьесы и оперы — эпизод его исчезновения. У Гельдерода этому предшествует «разоблачение» Некрозотара. Обожрисс, Пустоль и Сизанос расспрашивают его о прошлой жизни и узнают, что несчастный сошел с ума. Чего, например, стоит пассаж о странствовании верхом на селедке:

²⁵⁴ Лигети использует здесь лишь метроритмическую структуру и общий мелодический рисунок темы марша из финала «Героической» симфонии Бетховена. Мелодическая линия представляет собой додекафонный ряд.

«Некрототар: ...Из глубины моей скорби страшный глас однажды возопил: „Иди и да обрящешь селедку!“ Я пошел и встретил эту рыбешку, и она унесла меня быстрее быстрого скакуна к горизонту, и к тому горизонту, что за этим горизонтом, и так я носился семь лет, и еще семь лет, и еще, не осмеливаясь оглянуться. Я несся верхом на скелете селедки, которую я мало-помалу обгрыз, и сам постепенно превратился в бродячий скелет, при виде которого псы заливались лаем и шарахались в сторону беременные женщины» [35, 234].

Обожрисс заключает:

«Плачь, старик! Твои слезы доказывают, что ты всего лишь — человек, и как человек ты унижен и несчастен» [35, 234].

Слюниана, внезапно появившись «в мире живых», подтверждает рассказ Некрототара:

«Пощадите! Я вспоминаю. Он был женат на прелестнейшей из женщин, и она не получала от него любви. Однажды вечером несчастная послала своего мрачного мужа купить селедку. Муж пошел, купил ее, съел и больше не вернулся» [35, 235]²⁵⁵.

Если принять всю историю за истину, можно предположить, что Некрототар был мужем Слюнианы, который сошел с ума от ее постоянных побоев. Его печальный конец в пьесе не имеет ничего общего с таинственным, потусторонним: он «падает на землю и больше не двигается» [35, 238].

В опере возникают новые детали. Хотя Лигети и вставляет реплику Мескалины о том, что Некроцарь — ее первый муж (ц. 649), исчезновение Некроцаря очень странное. Он «стоит некоторое время неподвижно, а затем начинает сморщиваться, разваливаться, становиться меньше и меньше, превращаясь в своего рода сферу, съеживается дальше и наконец исчезает, сравниваясь с землей» (ц. 666). Такое исчезновение, оставляющее после себя недоумение и вопрос, напоминает финал «Золотого петушка» Римского-Корсакова, где все реально-фантастические персонажи «пропали, будто вовсе не бывали».

Зловещая угроза, исходящая от Некроцаря в опере, задумывалась Лигети неслучайно: композитор признавался, что прототипом посланника смерти явился, помимо прочего, Гитлер [245, 59]. В то же время, усиливая в облике Некроцаря ужасное инфернальное начало, Лигети сохраняет и комические, гротескные черты.

²⁵⁵ Эти слова перекликаются с откровениями Слюнианы в сцене сна о «самой несчастной из женщин» [35, 175].

Театральность происходящего, из-за которой сложно поверить в действительную угрозу конца света, а ситуация его предсказания становится неким фарсом, намечена у Гельдерода прямыми упоминаниями о театральных подмостках. Это — фрагмент диалога Некрозотара и Сизаноса:

«Некротатар: Этот жест, этот жест?.. Последний жест, конечный жест, совершенная законченность, самый высший жест, потому что после него летят на землю скипетры. Кто я такой? Кому дано свершить этот жест? Кто свершает его неумолимо, всюду и везде? Кто?

Сизанос: Великолепный актер, но мне хотелось бы видеть его только в театре!

Некротатар: Что я собой являю на вечных подмостках мира?

Сизанос (*теряя голову*): Э-э... коса? Э... труба? Э... колокольчики? И это костлявое лицо? И пустые орбиты? И челюсть? Я догадываюсь. Вы весьма значительная персона, которой придают весьма мало значения...» [35, 160].

Лигети упоминает о театре несколько ранее. В пьесе Некрозотар приказывает Пустолою: «Принеси оттуда все, что нужно для предстоящих мне свершений», называет косу, трубу, часы «моими пожитками» [35, 158].

У Лигети небрежность обращения с предметами-символами конца света, некая театральность ситуации еще сильнее подчеркнута. Некроцарь произносит: «Эй! Принеси мне мой реквизит, раб!» (ц. 78). На театральность поведения Мертвиарха указывает также и ремарка к любовному дуэту с Мескалиной из второй сцены: «Некроцарь *изображает* жестокую, но стилизованную любовную сцену с Мескалиной» (ц. 229, курсив мой. — Н. К.)

Особого внимания заслуживают колокольчики на поясе/вокруг плеч, которые являются атрибутом главного героя и в том, и в другом произведении. Эти колокольчики, хоть нигде нет их подробного описания, между тем, очень напоминают шутовское украшение костюма — то есть подчеркивают комическое начало облика героя. Отличие же пьесы от оперы состоит в том, что в первом случае это украшение изначально надето на Некрозотара; именно их звон, доносящийся с дерева, привлекает внимание Сизаноса [35, 154]. В опере Пит Пивная Кружка сам протягивает Некроцарю найденный в гробнице вместе с другим «реквизитом» плащ с расшитыми вокруг плеч колокольчиками (ц. 79). В той же ремарке Лигети указывает, что по желанию режиссера среди вещей Некроцаря может находиться гротескная кожаная шляпа. Эта шляпа наводит на мысль не только о шуте, но и о другом карнавальном персонаже, носящем такую

шляпу, — Докторе Чумы, фактически тоже вестнике Смерти, зловещий образ которого, как и образ Некроцаря в опере, значительно снижался в карнавальной культуре.

Еще одна деталь, почерпнутая Лигети из ремарок к пьесе, — это пророческие позы Некроцаря, которые тот принимает в особо важные моменты своей «миссии». В первоисточнике подобная ремарка встречается лишь раз, перед объявлением конца света Сизаносу [35, 158]. Также после смерти Некрозотара Пустоль заключает:

«Это был наш человек. В его безумии горело пророческое пламя» [35, 239].

У Лигети ремарки, соотносящиеся с образом пророка, постепенно меняют свое значение: их первоначально мрачный колорит, характеризующий истинного пророка Апокалипсиса, становится открыто комическим. Сравним ремарки о пророческих позах Некроцаря в первой и третьей сценах. В начале первой это следующие характеристики: «мрачно, очень мерно, в позе провидца» (ц. 59), «в позе пророка-провидца» (ц. 85). Однако уже в ц. 102 его «триумфальная поза» превращается в «полностью буффонную». А в третьей сцене, словно корреспондируя с ремаркой из ц. 59, Лигети пишет: «в стельку пьяный, в позе провидца» (ц. 588).

Некроцарь — единственный в опере персонаж, чья характеристика в опере не статична²⁵⁶. Однако и сквозной ее назвать нельзя: скорее, ее можно уподобить маятнику, раскачивающемуся от максимально комической фигуры шута до демонического героя, с каждой сценой все сильнее (кульминационной «амплитудой» можно считать третью сцену), а в четвертой сцене внезапно остановившемуся ровно посередине.

Как уже было отмечено, Некроцарь появляется в опере не сразу, сначала слышится его голос. В ц. 19 он внезапно включается в кульминацию дуэта Амандо и Аманды. И его мелодическая линия, и содержание текста противопоставлены дуэту. В этом можно увидеть символический конфликт

²⁵⁶ За исключением героев-«жертв» (Астрадаморса и Принца Го-Го), однако они, освободившись от мучавших их тиранов, просто стали самими собой.

Таким образом, включение данного героя в действие рельефно оттенено, сразу показано в конфликте, однако очень сжато, скупыми фразами²⁵⁷. Его никто не замечает в начале, несмотря на «слегка угрожающий тон». Все это вносит дополнительный мистический колорит в сцену: голос Некроцаря воспринимается как голос с небес, которому легкомысленные жители Брейгелландии не хотят внимать.

Появление Некроцаря перед Питом и их *сцена-дуэт* — развернутая характеристика Некроцаря, с несколькими кульминациями. Это центральный раздел всей первой сцены, который разделен на две части дуэтом влюбленных.

Первая часть сцены-дуэта состоит из трех разделов, в центре — монолог Некроцаря (Таблица 6).

Таб. 6. Д. Лигети, «Le Grand Macabre».
Сц. 1. Композиция первой части сцены-дуэта Некроцаря и Пита

Встреча Некроцаря и Пита	Монолог Некроцаря «Here tonight, as midnight strikes»	Речитативно-разговорный диалог Некроцаря и Пита, приказ Некроцаря принести ему вещи из гробницы
Акцент на образе Пита, первая характеристика Некроцаря как символа смерти	Первая кульминация сцены-дуэта	Завершение части сцены-дуэта, арка с первым разделом, также речитативно-разговорным

В сцене-дуэте Некроцаря и Пита заданный Лигети вопрос «смерть он или шарлатан?» обостряется, но все же (музыкально) перевешивает в пользу первого. Образ Некроцаря как символа смерти впервые вырисовывается в монологе «Здесь, сегодня, лишь пробьет полночь...», а затем получает развитие в финале сцены-дуэта, однако всегда — в большей или меньшей степени — со свойственной данному персонажу гротескной подоплекой.

Великий Мертвиарх возникает на сцене внезапно, сопровождаемый своей лейтхарактеристикой²⁵⁸, которая похожа на лейтхарактеристику Пита: тот же стремительный взлет шестнадцатыми, громкая динамика (*ff* у Пита, *ffff* у

²⁵⁷ У Гельдерода голос Некрозотара произносит целые монологи, еще до появления героя на сцене [35, 150].

²⁵⁸ Именно как лейтхарактеристики определял Лигети сопровождающий героев музыкальный материал. Он говорил: «В моей музыке нет лейтмотивов, но есть то, что я назову лейтхарактеристиками» [186, 120].

Некроцаря), однако вместо трех фаготов звучит вся группа деревянных духовых, тромбоны, фортепиано в низком регистре и контрабасы, что придает музыке бóльшую агрессивность, мощь (ц. 38).

Музыкальная драматургия сцены встречи Некроцаря и Пита сосредоточена в основном на образе Пита, страх которого перед внезапным пришельцем сменяется позерством.

Сам же Некроцарь, напугав Пита своим появлением, громогласно произносит несколько гневных оскорблений, построенных на фанфарных интонациях и декламируемых на *fff*, с унисонным сопровождением струнных (ц. 38–40). Все три произнесенные здесь реплики построены на одном интонационном ядре — фразе на словах «Away, you swagpot!»: решительный скачок на тритон вверх и нисходящее фанфарное движение вниз. Вторая фраза является секвенционным повтором первой (с некоторыми вариантными изменениями), третья — свободно варьированным повтором на еще большей высоте (Пример 23).

Пример 23. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1

The musical score for Nekrotzar is written in bass clef, 3/4 time, and 2 flats. It begins with a rest followed by a series of notes. The first phrase is marked 'tutta la forza fff'. The second phrase is marked 'wild' and '3', indicating a triplet. The third phrase is marked 'hissing'. The lyrics 'A - way, you swag - pot!' are written below the notes.

После Великий Мертвиарх не говорит ни слова, вплоть до ц. 51. Однако и там музыкальный материал Некроцаря — это реакция, карикатура на «безумный» монолог Пита (ц. 50: «совершенно сошел с ума»), построенная на тех же интонациях.

На протяжении всего сольного эпизода Пита Некроцарь стоит неподвижно (ц. 41). Развернутая же его характеристика начинается с ц. 52. Сразу очерчивается интонационный комплекс, определяющий вокальную партию героя в первой сцене оперы и (во многом) в дальнейшем — когда персонаж будет выступать как зловещая фигура, предвестник конца света. Это декламация на одной ноте²⁵⁹, широкие (тритоновые, а также октавные, септимовые, секстовые) скачки, общий

²⁵⁹ Лигети определял музыкальный стиль, характеризующий Некроцаря как «очень псалмодический» [186, 120]

нисходящий рисунок мелодии (все реплики оканчиваются в низком регистре, даже те, которые начинались экспрессивно, в первой октаве), сползающие хроматические ходы, являющиеся, по-видимому, аллюзией на риторическую фигуру *passus duriusculus* (например, в ц. 57). Все перечисленное в традиционной опере характеризует амплу героя-пророка, героя-вождя.

Первой кульминацией сцены-дуэта является монолог Некроцаря. «Сухие», мерные повторы аккордов, постепенно «разрастающееся» количество голосов в оркестре, использование тембров клавесина и арфы напоминают барочные трагические арии (например, знаменитую арию «Кровь застыла в жилах»²⁶⁰ Вивальди). Два раздела монолога схожи с традиционными для опер XVIII–XIX вв. речитативом (*Moderato maestoso*, ц. 57) и арией (*sub. a tempo, andante misurato e misterioso*, ц. 59), завершаемой хором (хор духов, ц. 63).

Общий характер монолога Некроцаря — безусловно зловещий. Напряженно, сумрачно звучит пророчество Великого Мертвиарха, сопровождаемое мерной тяжелой поступью диссонансов в низком регистре в оркестре. Начавшись на *p* и *pp*, голос Некроцаря звучит все громче и громче, до *ffff*, словно подчеркивая приближение конца света, постепенное нарастание страха и ужаса. Однако мистическое здесь доведено практически до абсолюта, граничащего с абсурдом. Так, вся «ария» — это не просто декламация, но декламация на *одном* звуке *c¹*. В этом — сходство с еще одним знаменитым монологом, Фальстафа: начало его сольного высказывания в сцене в лесу (третий акт) начинается так же. Символический стук метронома, появившийся еще в речитативе Некроцаря, сначала работает на «устрашение», нагнетание напряжения. Однако в «арии» этот стук не совпадает ни с мерным, «шагающим» аккомпанементом оркестра, ни с вокальной мелодией, что производит двойственное впечатление. С одной стороны, это полифоническое вступление партий солиста, метронома и оркестра рождает зловещий стереофонический эффект. С другой стороны, такую разноголосицу можно трактовать как

²⁶⁰ «Gelido in ogni Vena, scorrer mi sento il sangue».

свойственный для стиля Лигети прием «сумасшедших часов»²⁶¹ — то есть прием одновременно и устрашающий, и гротесковый.

Вторая часть сцены-дуэта отличается постоянным ростом напряжения, нагнетания ситуации, выражающийся в непрерывном, без обособления какого-либо эпизода, музыкальном развитии к концу сцены — второй и генеральной кульминации (Таблица 7).

Таб. 7. Д. Лигети, «Le Grand Macabre».
Сц. 1. Композиция второй части сцены-дуэта Некроцаря и Пита

Разговорно-речитативный раздел «с реквизитом»	Дуэт «Воля Всемогущего, чьим исполнителем я являюсь...» / «О, ужасный Лорд Макабре!..»	Монолог Некроцаря с хором духов «Дорогу Великому Мертвиарху!»
Связь с первой частью дуэта-сцены, новый этап характеристики Некроцаря и развития действия	Постепенное нарастание напряжения, предвосхищение в оркестре последующего эпизода «скачки», усиление демонического начала в характеристике образа Некроцаря	Кульминация сцены-дуэта и всей первой сцены оперы; перевес в характеристике Некроцаря в сферу ужасного, демонического (на данном этапе развития)

Все эпизоды спаяны между собой стремительным, затаенным вихревым хроматическим движением, появившимся еще в первой части сцены-дуэта (в первом ее разделе, ц. 43, см. пример 24).

Хроматические фигурации появляются на протяжении всей первой сцены: то становятся тематическим рельефом (в сцене, где Пит дает Некроцарю вещи из гробницы, в ц. 79–81; в сцене-«скачке» в ц. 98–109), то незаметно вплетаются в оркестровую ткань, напоминая о себе предельно тихими, на *ppp*, шипяще-свистящими пассажами *sul ponticello* у струнных (ц. 92). Общая же логика развития сцены — уход от двойственного, гротескно-зловещего к сфере чистой мистики, демонического.

В сцене «с реквизитом» мрачный смех Некроцаря (ц. 77) и «вихревая» тема из начала сцены-дуэта уравновешены гротескным страхом Пита в его ответах Некроцарю (ц. 82–83). Интонационный декламационный комплекс, связанный с

²⁶¹ Как, например, во II части Концерта для виолончели с оркестром, разделе «Les Horloges Démoniaques» «Новых приключений».

характеристикой Некроцаря как пророка, вестника Апокалипсиса, здесь сохраняется.

Однако уже в следующем разделе — дуэте — образ Некроцаря демонизируется. Великий Мертвиарх словно увлекается своей миссией, и в этом фанатичном состоянии становится действительно страшен. Пунктирный ритм «скачки» у духовых на *fff* передает его предвкушение скорой смерти всей Брейгелландии. Лейтхарактеристика Некроцаря звучит все чаще и чаще, превращаясь в своеобразный присвист. Таким образом, музыкальная драматургия здесь опережает сценическое действие, оркестровыми средствами как бы предвосхищается финал первой сцены — Некроцарь верхом на Пите; уже здесь Мертвиарх мечтает об этом — испытать свой триумф, сеять смерть в лучах славы, на коне. Пока Некроцарь возвещает о своей беспощадности и к хорошим, и к плохим, интенсивное развитие пунктирного ритма и лейтхарактеристики Некроцаря приводят к настоящему демоническому звучанию: в оркестре не только имитируется присвист (флейты и флейта-пикколо, глиссандо у тромбонов), но и звучит таковой с помощью эолифона (Пример 24).

Кульминация всей начальной характеристики Некроцаря, промежуточный ответ на вопрос, смерть он или шарлатан, дается в заключительном разделе сцены-дуэта. Здесь, к использовавшимся ранее теме «вихря», лейтхарактеристике-присвисту Некроцаря прибавляется еще и хор духов (наводящий на параллели с *Dies irae* из финала Фантастической симфонии). Таким образом, Некроцарь здесь — не просто вестник смерти, но и сама смерть, вознамерившаяся уничтожить весь человеческий род.

Во второй сцене логика выстраивания характеристики Некроцаря напоминает новый виток спирали: герой появляется не на пике своего могущества, каким мы его видели в финале предыдущей сцены, а, скорее, как оттенение, фон для Мескалины. На его приход никто ровным счетом не реагирует; только Астрадаморс непочтительно просит быть потише: его жена только что уснула. Это возвращение на исходные позиции тонко подчеркнуты Лигети: Некроцарь в начале бросает одну фразу («Стоп!», ц. 208), а затем надолго

замолкает, произнося лишь междометия вместе с остальными мужскими персонажами на протяжении всего диалога Венеры и Мескалины. Как и в первой сцене, только ремарки указывают на изменение состояния героя. В сцене в доме Астрадаморса данные ремарки посвящены отношению Некроцаря к Мескалине: удивлению в начале (ц. 212) и все возрастающему восхищению к ц. 223. Первая же музыкальная фраза Некроцаря практически в точности повторяет первую его фразу из сцены-дуэта с Питом (ср.: ц. 38 и ц. 225; Примеры 23 и 25).

Пример 24. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, ц. 43

1
Cl.
mp

2
Cl.
mp

Cl. basso
mp

1
Flg.
pp

2
Cfг.
pp

1
pos. ord.
pp

2
pos. ord.
pp

3
Cor.
pp

4
pos. ord.
pp

Tba
con. sord.
pp

Piet.
ten.
p drink

Arpa
non. p arpegg. softly

Пример 25. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 2, ц. 225

The image shows a musical score for the character 'Nekrotzar' in the second act, page 225 of 'Le Grand Macabre' by György Ligeti. The score is written for a bass instrument, likely a tuba, in a key with one flat (B-flat major or D minor). It begins with a dynamic marking of *fff* (fortissimo) and a tempo marking of *tutta la forza*. The melody consists of a series of descending chromatic notes, starting on a G2 and moving down to a B1. There are several accents and a triplet of notes. The lyrics are 'A - wa - - - - ke, wo - man!'. The score ends with a double bar line.

Все последующее развитие данного образа также напоминает уже увиденное: та же модуляция от нестрашного к демоническому, от пения к речи. Ключевой момент данного перехода — Квинтет всех действующих во второй сцене лиц (Некроцарь, Мескалина, Венера, Пит и Астрадаморс), обозначенный Лигети как «*Bouffée regretuelle*». Начавшись совсем незловеще, в карикатурно-галантном тоне, партия Некроцаря в Квинтете быстро модулирует в уже знакомую по первой сцене сферу демонического. С появлением ремарки «угрожающе» (на словах «В глубокую яму бросаю тебя вниз», ц. 231) возвращается и интонационный комплекс «зловещей» характеристики Некроцаря: хроматические нисходящие ходы, долгие длительности, декламационность, постепенное нарастание звучности до *ffff* в кульминации (ц. 234 — «Слишком поздно, мегера! Ты отравлена!»). Из-за такой динамики партия Некроцаря срывается на крик — то есть вновь переходит с интонируемой мелодии на речевую декламацию в ключевом для сюжета моменте.

Лейтхарактеристика Некроцаря звучит во второй сцене уже не так часто: в видоизмененном варианте в момент первой реплики персонажа в ц. 225 (только у тромбонов, как реминисценция и тематическая связка с первой сценой), а также в Финале сцены, перерастая в развернутый пассаж у деревянных духовых (ц. 272).

Теперь появление Некроцаря предваряет новая тема. Это призыв трубы, впервые доносящийся словно издалека, в эпизоде обращения Мескалины к Венере, как бы в ответ на просьбу: большетерцовый мотив из ее партии повторяется у четвертой трубы и басовой трубы за сценой, затем перерастая в квартовый (ц. 195; Пример 26). А в момент выхода Некроцаря этот трубный глас становится тритоновым — то есть связанным с «зловещей» характеристикой Мертвиарха (ц. 206; Пример 27).

suddenly shouting loudly
fff
 Mescalina
 Ve - nus. Ve - nus.
 (sempre con sord.)
 Mescalina dances drunkenly
 Tr. 4
 like an emergency siren (fire-engine)
 ♩ = 108
 3 3 3 3 3 3

♩ = 108
 (as before, but a little louder)
 Tr. 4
 off-stage, somewhat closer than before
 (senza sord.)
f
 3 3 3 3 3 3

Во второй сцене у Некроцаря отсутствуют сольные номера, косвенная характеристика героя дается в ансамблях, где закладываются тематические линии, которые будут играть важную роль в третьей сцене.

Первый такой ансамбль — Квинтет («Бурре») — уже был упомянут выше. Лирико-гротесковый характер партии Некроцаря в данном ансамбле, с его странной угловатой псевдо-любовной мелодией *senza partamento*, неуклюжим попаданием «не в такт» к партии Мескалины (ц. 230), можно объяснить двояко. С одной стороны, это действительно грань гротескной характеристики Некроцаря, его неспособность выразить искренние чувства (что доказывают ремарки о его восхищении Мескалиной). С другой стороны, «влюбленность» главного героя воспринимается как притворство, учитывая сохранение даже в лирическом разделе Квинтета «зловещих» тритоновых ходов и быстроту переключения из состояния влюбленности — обратно в образ посланника Смерти.

Комическое присутствует и в финальной стретте второй сцены. Впервые в партии Некроцаря появляется быстрый темп и скороговорка. Пока что эта буффонада относится ко всем трем действующим лицам финала — Некроцарю, Питу и Астрадаморсу. Однако в третьей сцене намеченная здесь комическая, гротескная сторона облика Некроцаря будет воплощена уже в сольном номере.

Присутствует в Финале и тематическая связка с дальнейшим действием: в ц. 256, у трубы, а затем в ц. 264 у валторны звучит фанфарный мотив, характеризующий торжество Некроцаря. Похожий мотив будет играть важную роль в первой половине третьей сцены.

Третья сцена становится кульминационной в развитии обеих граней облика Некроцаря, гротесковой и демонической. Двойственность образа показана в постоянном резком, контрастном сопоставлении двух сфер, обостряющимся к концу сцены.

Некроцарь появляется в третьей сцене в лучах своей славы, в сопровождении свиты (оркестровый эпизод «Коллаж»). Однако Регтайм как характеристика свиты, исполненный к тому же на специально неправильно настроенных струнных, безусловно, привносит в эту сцену гротеск.

Вместе с тем, кульминационная часть «Коллажа» не может не произвести двойственного впечатления: помимо гротеска, в хаосе и какофонии оркестровых голосов слышится также что-то демоническое, даже апокалиптическое. «Коллаж», особенно тема Регтайма в сочетании с неизменным, как будто все более приближающимся басом («неправильной» цитатой «Героической») и роковой темой «Небесного тромбона» (лейттемой всей последующей части третьей сцены) — словно символ праздника на краю смерти, пира во время чумы. Данную грань образа Некроцаря Лигети прописывает особо тщательно, например, оставляя ремарку в ц. 473 (окончание «Коллажа»): «Некроцарь прибыл — вместе со своей свитой. Он останавливается здесь, в середине тронного зала, неподвижный, словно в трансе, и дует в свою трубу. Все исполнители остаются неподвижными, как если бы остановили фильм. *Время как будто тоже остановилось, только труба ревет, несмотря ни на что*» (курсив мой. — Н. К.).

Эта же сфера господствует в очередном (третьем по счету) объявлении Некроцаря о намерении уничтожить человечество. Оно близко монологу-пророчеству из первой сцены (использованы тот же интонационный комплекс, хор как средство усиления «демонического» начала), однако превосходит его по силе своего воздействия. Монолог Некроцаря с хором здесь — особая

контрапунктическая композиция, включающая две самостоятельные линии: молящие о пощаде и взывающие о помощи жители Брейгелландии и Некроцарь совсем не слышат друг друга²⁶². Постоянно звучащая также тема «Небесного тромбона», как символ непреклонности рока, общий тон высказывания вновь «поднимают» Некроцаря на котурны, нивелируют гротескные черты. Здесь же (ц. 496) звучит лейтхарактеристика героя, как еще одно напоминание о первой сцене.

Следующий резкий «поворот» из одной сферы в другую — «Галиматья», «пьяный» монолог Некроцаря. Вся сцена основана на постоянном повторе (с метрическими и тембровыми изменениями) оркестровой темы из «любовного» дуэта-«Бурре». Реминисценцию на материал из предыдущей сцены оперы можно объяснить с разных точек зрения. Это и удачная тематическая арка при сходных ситуациях: Некроцарь в необычном для него положении, не как пророк, но как любовник (в первом случае) и пьяница (в втором). Это и возможный намек на искренность его чувств к Мескалине («опьянение» ею).

Как и во второй сцене, здесь меняется музыкальный язык персонажа, его интонационный комплекс. У Некроцаря буквально «развязывается язык»: в «Галиматье» он говорит больше, чем за все предыдущие сцены. Нехарактерная для Мертвиарха разговорчивость выражена и в манере подачи: не размеренная, с осознанием собственного достоинства, как обычно, а торопливая (по общему темпу произнесения и длительностям — иногда мелодия изложена даже шестнадцатыми), с легкомысленными распевами, «пьяными» глиссандо. Этот сольный эпизод, равно как и терцет-«стретта» («Все ведьмы, драконы, сфинксы...»), *subito: vivace giacoso*, ц. 555) — развитие и кульминация заявленной во второй сцене комической стороны образа Некроцаря и, вместе с тем, подготовка наиболее резкого контраста между гротеском и демоническим началом.

²⁶² О том, что Некроцарь действительно не замечает мольбы людей, свидетельствует ремарка Лигети в ц. 496.

Финальный перепад от смешного к ужасному обозначен очень ярко и его границу можно точно указать: это ц. 581 (такт, где в качестве голоса кукушки из часов использовано кряканье утки) и ц. 582 (генеральная пауза — *silenzio assoluto*, начало боя часов и собственно сцены Полуночи).

Весь комплекс оркестровых средств в данной сцене направлен на максимальное усиление апокалиптического колорита звучания²⁶³. Застылость, оцепенение внешнего мира служат фоном для кульминационной, триумфальной речи Некроцаря. Как и все кульминационные разделы в опере, этот — целиком разговорный²⁶⁴, что, безусловно, накладывает большую ответственность на исполнителя и требует от него большой актерской работы.

В заключительной, четвертой сцене появление Некроцаря явно корреспондирует с первой сценой: он также возникает внезапно (ц. 634), из-под корзины с награбленным. В финале оперы к Великому Мертвиарху сложно испытывать что-то, кроме жалости. «Он очень взъерошенный, и у него похмелье. Его поведение с этого момента и далее — смесь былой гордости и постоянно растущей немощи. Он движется на шатающихся ногах и узнает Принца Го-Го как если бы в полусне» (ц. 634).

Вокальная речь Некроцаря лишена того «пророческого» интонационного комплекса, который был ему свойственен на протяжении всей оперы. В этой сцене у него всего несколько реплик: сначала — тщетное требование своего «реквизита», затем — перепалка с Мескалиной и, наконец, последняя — разговорная «Так... вы живы...» (ц. 665).

Оркестровый эпизод исчезновения Некроцаря интонационно схож с «любовным» признанием из второй сцены, «Галиматьей»: те же квартовые ходы в начале темы, тот же тембр струнных, полифоническая разработка (сложно организованный канон — бесконечный, по сути — два звучащих в одновременности канона в обращении, причем пропосты каждого из них являются обращением одна другой).

²⁶³ Подробнее об этом см. в § 4 данной главы.

²⁶⁴ Исключение — финальная фраза: «Все кончено!...» (ц. 598–599).

После грандиозной кульминации третьей сцены такой конец героя кажется странным, почти сюрреалистичным. Подсказанная было Мескалиной «разгадка» личности Мертвиарха лишь добавила «несостыковок». Загадочное исчезновение Некроцаря не только оставило вопрос о подлинности вестника апокалипсиса открытым, но и декларировало его неразрешимость как единственно верное понимание этого персонажа.

«Сумасшедшие» пророки. *Пит Пивная Кружка* — «дегустатор винограда и хмеля» Брейгелландии, невольный слуга Некроцаря. Этот персонаж является вторым по смысловой значимости в драматургии оперы. Постоянный спутник Мертвиарха, Пит представляет собой своеобразную альтернативу своему хозяину: его философия — воспевание жизни и ее даров (в первую очередь, вина). В вокальной партии и в оркестре переданы нетвердая походка, сбивчивая манера речи (вплоть до икоты, выписанной в партитуре), свойственные нетрезвым людям резкие перепады настроения, от напускной бравады до истерики.

О сходстве Пита и амплуа *Дзанни* из *commedia dell'arte* пишет Севелл: «Пит Пивная кружка — буффонный приятель-слуга, заимствованный из *commedia dell'arte*» [230, 2]. Согласно исследователю истории итальянского театра М. М. Молодцовой, Дзанни — это маска «умного „дурня“», а сам персонаж «вобрал реалистические черты бергамасского крестьянина, горца с альпийских лугов, подрабатывающего в городе чернорабочего „факкино“» [98, 53]. Главным его качеством был постоянный оптимизм, его нередко характеризовали как «веселого» (иногда — «дьявольски» веселого).

То же можно сказать и о Пите. Это, несомненно, персонаж со своей «жизненной философией». Чего только стоят его «глубокомысленные» размышления о жизни в начале первой сцены: «О Господи! Все эти повороты фортуны и изменения! Какие изгибы!» (ц. 22). Все это выглядит достаточно комично, однако Пит — единственный персонаж (кроме Некроцаря), который вообще философствует в опере. Даже Астрадаморс — придворный философ и астроном — с такой стороны не показан: его главная линия связана с Мескалиной, страданиями под ее тиранством и последующим освобождением. В первом же

монологе (когда уснула Мескалина) Астрадаморс размышляет: «О, мои тоскливые ночи, тьма и горечь! Я мог бы придушить ее! Мог бы придушить ее, мог бы зарезать ее, мог бы раздавить ее или расплющить, мог бы размозжить ей голову, или утопить, или заколоть <...> Я мог бы проклясть всю вселенную, если бы это помогло избавиться от нее» (ц. 195–205). Здесь — никаких философствований (пусть даже намеренно сниженных, несерьезных) о судьбах страны и жизненных сюрпризах, только желание избавиться от ненавистной жены и осознание своего положения «жертвы». Другое у Пита. Его философствования — о вечном и вселенском (о жизни, смерти, прошедшем «золотом» времени, превратностях судьбы и прочем). При этом Лигети снимает заявленное Гельдеродом богохульное начало в облике Пита — например, отказываясь от начальных скабрёзных куплетов пьяницы.

Возможная причина этому — переосмысление облика персонажа, определение Пита как символа беззлобного веселья. Философия Пита у Лигети — оптимистическая, даже ирония (по отношению к влюбленной паре, например) — не более чем добродушная усмешка «все повидавшего» человека. Куплеты же, сочиненные Гельдеродом, придавали пьянице характер скорее сардонически-пессимистичный.

Пит постоянно ищет положительные стороны в сложившейся ситуации, живет одним моментом («Долог путь на небеса, но скоро эта дорога останется позади. Так устройте нам, пока есть время, праздник в этом чудесном королевском ресторане!», — говорит он в третьей сцене). Пит везде сопровождает Некроцаря, вплоть до момента его исчезновения. И именно от его слов («Но, прежде чем мы начнем ужинать, я рекомендовал бы каплю вина») берет начало пьяная «Галиматья» в финале третьей сцены, которая так плачевно кончится для Некроцаря.

Этот образ «верного слуги», по словам Лигети, похож на Санчо Пансу, «который одновременно и Росинант» (очевидно, имеется в виду «обязанность» Пита быть Некроцарю конем) [186, 69]. Однако сюжетная ситуация, когда слуга своими действиями доводит господина до гибели, напоминает также и отношения

Дон-Жуана и Лепорелло из оперы Моцарта. Сходство и в том, что Лигети, подобно Моцарту, интонационно сближает эти две партии: по сути, лейтхарактеристика Пита — это «уменьшенная» версия лейтхарактеристики Некроцаря, «кривое зеркало» темы Мертвиарха²⁶⁵.

Впервые лейтхарактеристика Пита дана в самом начале оперы, после вступления. Неуровновешенные, постоянно изменяющиеся (и по высотному положению, и по протяженности, и по ритму) мотивы (квази-ломанные арпеджио), вместе с тем, звучащие очень напористо и громко (на *fff*), характеризуют пьяницу, склонного к бравате и нетвердо держащегося на ногах. Лейтхарактеристика Пита — отнюдь не устойчивая формула. Она «собирается» очень постепенно и даже в своем окончательном варианте способна изменяться. За «инвариант» можно взять проведение лейтхарактеристики в ц. 27 или ц. 46: именно в таком виде она будет звучать и далее, во второй (сцена прибытия Некроцаря в дома Астрадаморса, ц. 207, на *tutti fff*) и четвертой сценах: восходящие ломанные арпеджио, постепенно «разгоняющиеся» (за счет уменьшения длительностей) к концу, у трех фаготов или валторн.

Сходство с Лепорелло прослеживается и в ином. Сфера Пита в опере — бравата и буффонада, что ярко подчеркивается не только обликом персонажа (недалекий пьяница, которого никто не воспринимает всерьез), но и музыкальными средствами: напористо-утрированным звучанием лейтхарактеристики, скороговоркой (финал второй сцены), труднейшими, пародирующими «арии безумия» фрагментами сцены с Некроцарем из первой сцены (ц. 49–50). Например, комично выглядит пьяница в начале второй части сцены-дуэта с Некроцарем: ответы на вопрос «Кто я есть» звучат гротескно, с преувеличенными, буффонными акцентами (которые подчеркнуты резкими ударами клави, деревянной коробочки, гуиро и литавр). Помимо серьезной вокальной подготовки, исполнителю важно обладать большими актерскими способностями, чтобы воплотить на сцене все подробные ремарки композитора.

²⁶⁵ Напомним также, что опера Лигети, как и опера Моцарта, открывается монологом слуги заглавного персонажа.

Несмотря на то, что буффонное в облике Пита преобладает, в его речи иногда звучат и другие, более напевные интонации, близкие лирическим героям. Например, мольба Пита за Брейгелландию из сцены-дуэта с Некроцарем очень экспрессивна по мелодике (ц. 92–93), лишена комического, скорее, примыкает к сфере ужаса перед неизбежностью конца света. Мольба тонет в дьявольском, inferнальном звучании оркестра, сливается с окончанием зловещего пророчества об Апокалипсисе.

Ассоциации с «Дон-Жуаном» вызывает также и главный конфликт оперы — противопоставление Жизни и Смерти. В опере Лигети именно Пит становится символом неугасающей жизненной силы. Алкоголь для Пита — то же, что любовь для Дон-Жуана: необходимый атрибут, дающий силы существовать и бороться. Это важное значение алкоголя заявлено в самом начале, в сцене встречи Некроцаря и Пита из первой сцены оперы. Пит безропотно слушал все мрачные предсказания Некроцаря, отвечая «умоляюще, заискивающе» (ц. 41), пока тот не заявил: «Твое горло пересохнет от жажды!», ц. 54–55). Только после этого Пит возмущенно восклицает: «Что ты сказал? Охвачен жаждой? Нет! Ты говорил о смерти, а не о наказании! Эй, друг! Ты зашел слишком далеко!» и даже становится в боксерскую позу (ремарка, ц. 56).

В целом, однако, в отличие от Дон-Жуана Пит не противостоит Смерти открыто. Он — не сторонник насилия, предпочитает (внешне) подчиниться, но остаться при своих убеждениях. Это видно и в упомянутой встрече с Некроцарем, и в сцене с Амандо, когда тот бросается на него с кинжалом (ц. 74) — в обоих случаях Пит только защищается, жалуется, надевает маску слабого, «маленького» человека.

Другая важная функция персонажа — пророческая. Как отмечает Эверетт, именно в партии Пита звучит ключевая для развития музыкального материала лейтхарактеристика *Dies irae* [180, 37]. «Пророческое» подчеркивается не только в музыкальном плане, но и в вербальном: Пит в своем «выходном» монологе предрекает скорый Страшный Суд в Брейгелландии и счастливый конец («*Dies*

irae, dies illa, Solvet saeculum in... o, golden Breughelland, that never knows a care, fill all your children with delight!»; Пример 28)²⁶⁶.

Пример 28. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, «выходной» монолог Пита

Di- - - - - es i - rae, di - es il - la__ sol- vet sae - clum
 in... o, gol - den Breughel - land.

Пророческий смысл этой фразы в дальнейшем доказывает не только изменение лейтхарактеристики *Dies irae*. Фактически, начальное высказывание (об этом Эверетт не упоминает), его отдельные мотивы служат материалом для музыкального развития партии Пита на протяжении всех сцен оперы.

Ключевыми для последующей разработки становятся мотивы на словах «О, давно потерянный рай» (Пример 29) и «Наполни радостью своих детей» (Пример 32). Обе фразы смыслово восходят к пьесе. Первая отсылает к гимну Брейгелландии, а также к одной из ведущих тем фарса — воспеванию радости жизни. Вторая — перефразированная цитата из начальных куплетов Сизаноса («Ах, где искать тот райский сад сегодня?»). Оба мотива далее получают свое развитие.

В финальной стретте во второй сцене при общей слитности партий Пита, Некроцаря и Астрадаморса интонационно партия Пита все же иногда «отделяется» от буффонной скороговорки остальных. Три героя постоянно скандируют слова вместе, однако в ц. 254 Пит спрашивает: «Ах, если бы я где-то спрятался?..» (Пример 30). Сразу появляются распевные, почти ариозные интонации. Мелодически это — почти ракоходное движение (по-другому ритмизованное и иногда с изменением направления движения) конца фразы «О,

²⁶⁶ «Тот день, день гнева, повергнет мир в... О, золотая Брейгелландия, никогда не знавшая забот, наполни радостью своих детей!»

давно потерянный рай!» из «выходного» монолога (здесь последовательность *f-es-as-c*, в Финале второй сцены – *c-as-es-f*). Возможно, Лигети и не имел в виду конкретного сходства данных двух фрагментов, однако и в одном, и в другом случае эти фразы выбиваются из общей мелодической линии, запоминаются. Поэтому, даже если не настаивать на наличии здесь своеобразной реминисценции, все же можно говорить о едином интонационном комплексе в партии Пита.

В четвертой сцене, в «посмертном дуэте» Пита и Астрадаморса фраза «Видишь? Мы плывем в рай» также имеет сходную интонацию с фразой «О, давно потерянный рай!» (ц. 616–617; Пример 31).

Пример 29. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, «выходной» монолог Пита (ц. 5)

5
meno mosso
♩ = 104
pp *p* *cantabile*
O, long - lost par - a - dise,

Пример 30. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 2, финальная стретта (ц. 254)

mp *espr.*
an, had I some - where to hide?

Пример 31. Д. Лигети, «Le Grand Macabre».

Сц. 4, «посмертный дуэт» Пита и Астрадаморса (ц. 616–617)

Piet
See? We're float - ing to Pa - ra - dise:

Ярче слышны аллюзии на мотив «Наполни радостью своих детей» в дуэте с Астрадаморсом из третьей сцены, где два друга «иронизируют над Некроцарем». На словах «Оно прибавит силу к твоей спине! И ты не будешь чувствовать себя такой свиньей» звучит почти точное повторение мотива из «выходного» монолога: восходящее движение с малотерцовой интонацией в конце (см. ц. 508;

Пример 33). Затем интонации этого мотива (восходящее движение) проникают в лейтхарактеристику Пита (ц. 520), которая на *fff* и *ffff* звучит у четырех валторн в кульминационный для образа Пита момент — сцене пьянствования. Данная сцена является переломным моментом в борьбе жизни и смерти, она влияет на последующие события и, возможно, на развязку. Неудивительно поэтому, что в этой ключевой для сюжета ситуации (прямо перед словами «Он пьет! Ура!») звучит именно такой вариант лейтхарактеристики Пита, одновременно характеризующий пьяницу, отсылающий к пророческому смыслу «выходного» монолога и напоминающий о радости как средстве избавления от смерти (Пример 34).

Пример 32. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, «выходной» монолог Пита (ц. 4)

subito poco piu mosso
♩ = 132 sudden outburst

sub. *fff* *mp* *fff*

fill all your chil - dren with de - light!

Пример 33. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 3, дуэт Пита и Астрадаморса (ц. 508)

Piet is already a little tipsy.

cresc. molto *fff*

It will put some strength in your spine!

Пример 34. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 3, сцена пьянствования (ц. 520)

senza sord., bell raised
coarsely, strident

1 *fff* *crescendo possible* *fff*

senza sord., bell raised
coarsely, strident

2 *fff* *crescendo possible* *fff*

Cor.

Natural harmonic series (as before)
senza sord., bell raised
coarsely, strident

3 *fff* *crescendo possible* *fff*

senza sord., bell raised
coarsely, strident

4 *fff* *crescendo possible* *fff*

«Выходной» монолог-пророчество Пита, а также начало сцены-дуэта с Некроцарем из первой сцены — не только проекция на все последующие события, но и ядро характеристики персонажа, единственные сольные высказывания в его партии. Далее (а отчасти уже в монологе из сцены с Некроцарем в первой сцене) Пит всегда является частью общего действия, его реплики — реакции на события, участие в диалоге.

Лигети описывает Пита как «корпулентного, постоянно нетрезвого жителя Брейгелландии», который «входит с бутылкой в руках. Пока поет, танцует, пошатываясь. В течение каждого перерыва в партии делает глоток из своей бутылки» (ц. 2). Персонаж поет *senza tempo* — длина такта определяется самим исполнителем. В интонационном плане Лигети также сразу дает исчерпывающую характеристику героя: скользящая, хроматизированная мелодия словно не может задержаться на одной высоте долго. Даже секвенция *Dies irae* дана в изломанном, «фальшивом» виде. Вместе с тем, уже в начальных фразах есть скачки на широкие интервалы, которые вынуждают певца исполнять их разным тембровым звуком (диапазон в пределах одной короткой фразы в конце монолога достигает почти двух октав: от до малой октавы до ля первой: см., например, распев на слове «Where» в ц. 8). Складывается ироничный, психологически точный портрет нетрезвого человека: резкие, «бравурные» эпизоды, непрекращающаяся икота сочетаются с внезапными лирическими, ностальгическими, с ремарками *cantabile*, *pp*, «немного вальсируя».

Встреча с Некроцарем посвящена не только завязке конфликта, но и дополнению, углублению характеристики Пита. Начало его сольного высказывания — чрезвычайно выразительная жалобная фраза «Have mercy, Your Skinniness!» (ц. 41) полна хроматических сдвигов, интонационно близка предыдущим высказываниям Пита. Ирония, которая была слышна и в «выходном» монологе, и здесь — на самом деле и самоирония, что становится понятно именно в этом сольном высказывании: иронизируя над «Его худейшеством», Пит подтрунивает и над собой («Я просто слишком много выпил, у меня постоянно галлюцинации, я слышу ужасную музыку...» — ц. 41–45).

В следующих сценах Пит выступает исключительно в ансамблях, у него нет развернутых сольных высказываний. Во второй сцене на первом плане — характеристика пары Мескалина / Астрадаморс, поэтому в партии Пита — в большинстве своем лишь междометия в групповом ансамбле мужчин (сцена сна Мескалина, с ц. 220) либо комментирующие происходящее короткие фразы в дуэте с Астрадаморсом (ц. 229). В этой же сцене впервые в партии Пита появляются тритоновые интонации, характерные для партии Некроцаря — во фразе о смерти: «Безжалостная последняя ласка» (ц. 232).

Дуализм мистического и гротескного, таким образом, не замыкается в одной лишь характеристике Некроцаря. В более крупном плане этот дуализм репрезентирует отношения Пита и Великого Мертвиарха, что возвышает образ пьяницы до ключевого в драматургии оперы.

Второй «сумасшедший» пророк в опере — это *Гепопо*, шеф тайной полиции. Он присутствует в третьей сцене. Так же, как и Пит, Гепопо возвещает о грядущих событиях, но не в переносной, метафорической форме, как в «выходном» монологе пьяницы, а вполне определенно, предупреждая Принца Го-Го о грядущей опасности. Кроме того, если Пит является ключевым персонажем сюжета, участвует во всех важнейших событиях, то Гепопо — герой эпизодический, но, вместе с тем, яркий характеристичный образ. Закономерно поэтому, что характеристика Пита включает в себя показ героя в различных эмоциональных состояниях. Шеф полиции, напротив, предстает постоянно в одном настроении: это — крайняя степень истерики.

Несмотря на все различия, Пита и Гепопо объединяет принадлежность к сфере гротеска. В партии шефа полиции данная сфера раскрывается, прежде всего, через абсурдность происходящего, множественность аллюзий (и их чрезмерное утрирование), крайнюю виртуозность партии колоратурного сопрано.

Гепопо возникает на сцене сразу в эпатажном виде: он «замаскирован под зловещую хищную птицу», на роликах (ц. 339). Лигети иронично называет этот выход «тайнственным».

Образ «охранника-птицы» вдохновлен пьесой Гельдерода: об этом Лигети говорил в интервью с Заббе [187]. В пьесе такого персонажа в списке действующих лиц нет, однако во втором действии (3-я картина) есть ремарка:

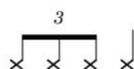
«С потолка спускается пестрокрылая птица, держащая в клюве послание. Она летает по кругу и пронзительно свистит» [35, 189].

Эта характеристика, действительно, имеет много общего с музыкальным решением арий Гепопо в опере.

Образ Гепопо раскрывается в трех ариях, которые постоянно перебиваются репликами Принца Го-Го и двух министров. В конце концов зловещие предупреждения шефа тайной полиции о приближающемся Мертвиархе («Masabre») пугают настолько, что министры в спешке сбегают из дворца. Таким образом, драматургическое развитие действия в третьей сцене тесно связано с образом Гепопо, изменением интонационного облика его «посланий».

Каждая ария — новая стадия истерического припадка персонажа. Оттого все три сольных высказывания мыслятся как единое целое²⁶⁸.

Первую арию начинает смешанный хор, который выполняет звукоизобразительную, тембровую функцию. В его тихом скандировании «Tsk, tsk!», а также в оркестровом сопровождении (беззвучное нажатие клавиш у флейт, фаготов, валторн, тромбонов и тубы) дается «каркас» ритма, который будет сопровождать всю первую арию:



В дальнейшем этот ритм встретится и в иных вариантах:



²⁶⁸ Позже Лигети объединил три арии Гепопо в единый концертный номер «Mysteries of the Masabre», убрав сцены между ариями (ц. 368–387 и 404–417) и немного изменив сопровождение: так, реплики Принца Го-Го и хора тайной полиции поручены инструменталистам или (ad libitum) одному музыканту или дирижеру; вся вторая ария сопровождается многократным произнесением шёпотом в быстром темпе бессмысленных слогов («Chu Chu Chi Chi»). Это взаимодействие исполнителя и инструменталистов, включение последних в действие приближает «Mysteries of the Masabre» к жанру инструментального театра. Возможно также исполнение данного номера не колоратурным сопрано, а трубой in C соло.



Последняя ритмическая последовательность (три коротких — три длинных длительности) напоминает сигнал SOS, что очень характерно для шефа тайной полиции²⁶⁹. Как доказательство данного подтекста можно привести звучание лейтхарактеристики в ц. 559, когда на сцене уже нет Гепопо, а вот Принц Го-Го находится в «смертельной» опасности: его обнаружил Некроцарь. Похожий шипящий звук, только в партии Гепопо, звучит и в конце первой арии (с ц. 359). Тем самым создается арка, более-менее замкнутая композиция. Завершением же данной арии служит виртуознейшая каденция тромбона — первая кульминация, — которую следует исполнять «так быстро, как это возможно» (ц. 369).

Уже внутри этой арии чувствуется постепенное нарастание истерики. Это наглядно, графически воплощено в партитуре: постепенно включается все больше и больше инструментов, захватывается все больший диапазон, пока, наконец, в условной «динамической репризе» (со слов «Pst, pst», ц. 359) не достигается самая высокая нота — c^5 (ц. 360). В сопровождении, кроме ритмического остинато, можно отметить также хроматические пассажи триолями (ц. 343 и далее на протяжении всей первой арии).

Вторая ария психологически и музыкально продолжает линию развития первой арии Гепопо: начинается с долгой высокой ноты, перерастающей в трель (похожим было окончание первой арии, в ц. 355), затем, с ц. 395, звучит учащенный пульс у ударных. Эта ария очень сжата и плавно переходит в следующую сцену, где ключевым моментом является фраза Гепопо: «Он идет!» После этого предупреждения министры сбегают, а Гепопо начинает третью, заключительную арию. Ее ключевое значение — не только в кульминации развития образа Гепопо (фактически, с ц. 428 по ц. 434 — изнеможение, истощение после наивысшего напряжения). Именно в последней арии Гепопо

²⁶⁹ Возможно, из-за синкопированного характера данного лейтритма Крейнина в статье «Горький смех...» говорит о «смеси бразильской самбы и андалусийского фламенко в партии Гепопо» [74, 86].

наконец произносит имя того, кто идет во дворец Принца Го-Го: Мертвиарх («Macabre»).

При сквозном развитии на протяжении трех арий главные особенности интонационного облика Гепопо остаются неизменными. К таковым отнесем: резкие, неожиданные скачки на очень широкие интервалы, глиссандо, которое охватывает огромный диапазон, долгие остановки на высоких нотах (иногда с трелями, напоминающими сирену — как, например, во второй арии).

Гротескность характеристики Гепопо подчеркивается его схожестью со многими персонажами «традиционной» оперы, но передачей знакомых черт и особенностей в предельно утрированном виде.

В частности, в связи с явным «сумасшествием» Гепопо Эверетт упоминает сцену безумия Лючии ди Ламмермур, поскольку в обеих сценах задействован очень высокий регистр, есть подражание звукам, издаваемым животными [180, 38–39]. Эта аллюзия, на наш взгляд, достаточно спорная. Сценические ситуации опер Доницетти и Лигети разительно отличаются друг от друга, как и общий характер арий: у Лючии — лирико-драматический, у Гепопо — гротеск, утрированная истерика.

Эверетт также замечает забавную смесь в имени «Гепопо»: Гестапо + Папагено, объясняя тем самым «птичий нрав» Гепопо. В связи с этим может возникнуть еще одна аллюзия — на «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Особенно сильно сходство в начале третьей арии шефа полиции, где распевается: «Ке-ке-ри-ке-ке! Ко-ко-ри-ко-ко!» Конечно, интонационно предупреждения Золотого петушка и Гепопо очень отличаются, однако ситуативно параллель заметна.

Впоследствии Гепопо не появляется. Даже в финале четвертой сцены, где встречаются остальные жители Брейгелландии, о его отсутствии никто не вспоминает. Возможно, так происходит потому, что сам по себе этот персонаж, с одной стороны, не несет в себе жизнеутверждающего (пусть даже аморального) посыла, как Пит, Астрадаморс, Принц Го-Го, пара влюбленных, с другой — не является также явно негативным персонажем, которого требуется обличить и

наказать (как Мескалину и двух министров), а истеричный тон его высказываний в финале показался бы лишним. Другое объяснение, на наш взгляд, состоит в том, что Гепопо — полуфантастический, полуреальный образ²⁷⁰ и, как и Некроцарю, ему не место в «Пассакалии», полной утверждения земного, настоящего, живого начала. Наконец, необходимо помнить, что фигура шефа полиции второстепенна для истории, в то время как остальные персонажи связаны между собой дружбой, любовью, враждой, интригами.

Тираны... Первый и главный «негативный» персонаж оперы — жена придворного астронома Астрадаморса *Мескалина*.

Как уже было отмечено в § 1 данной главы, это имя — комбинация слов «Мескалин» и «Мессалина». Действительно, поведение героини, с одной стороны, напоминает действия человека, находящегося под действием наркотика — мескалина²⁷¹. Так, среди последствий его употребления часто упоминаются галлюцинации, неспособность регулировать эмоции, их быстрая сменяемость. Резкие контрасты в поведении Мескалины, эмоционально-возбужденное состояние при общении с мужем, а также позднее с Некроцарем, видение Венеры («сон») вполне подходят под симптоматику наркотика.

С другой стороны, многое в истории персонажа указывает на сходство с известной женой римского императора Клавдия, распутницей Мессалиной. Параллели между двумя женщинами можно провести не только из-за чрезмерной любви обеих к мужчинам (в беседе с Венерой мы узнаем, что героиня оперы изменяла обоим своим мужьям). Так же, как и ее прототип, Мескалина стремится к власти: в первую очередь, над мужем (с первых же тактов второй сцены экспонируется пара Мескалина/Астрадаморс, и главенствующее положение жены в доме очевидно). Влияние Мескалины распространяется и вне дома: четвертая сцена раскрывает интриги супруги Астрадаморса и двух министров: оказывается, что Мескалина властвовала над всем княжеством, через своих любовников (ц. 653–657).

²⁷⁰ Двойственность природы персонажа Гепопо вновь наводит на мысль о его сходстве с Золотым петушком, который так же исчезает перед финалом.

²⁷¹ Этот наркотик был запрещен незадолго до создания оперы, в 1970 году.

В целом, характер героини, а также ее историю Лигети взял из первоисточника Гельдерода. Однако, в отличие от пьесы, Лигети не «наказывает» Мескалину в финале действия. Если в «Проделке...» «Оба министра и Слюниана повержены на землю: так они и останутся лежать до конца, не переставая стонать» [35, 238], то в опере главные тираны Брейгелландии — участники заключительной прославляющей жизнь «Пассакалии». Данные изменения Лигети объяснял так: «я не женоненавистник, я люблю женщин» [187]. Однако можно найти и другие объяснения. Первое из них — это желание более оптимистического финала, ничем не омраченное (даже Некроцарь, по сути, не умирает, а *исчезает*). Еще одна версия связана с переосмыслением характера героини, наделием ее большей, нежели у Гельдерода, инфернальностью, странной, мистической «живучестью». Эта «темная» сторона Мескалины всячески подчеркивается Лигети до четвертой сцены, наряду с такими ключевыми чертами ее облика, как вульгарность, солдафонность, страстность и резкость.

Мескалина — главное действующее лицо второй сцены. Все ее ключевые черты характера проявляются в сценах с мужем, Астрадаморсом, а затем — в ансамблях с Венерой и Некроцарем.

Большое количество ремарок, посвященных Мескалине, описывает ее внешность и манеру поведения. Она появляется на сцене с кнутом, полностью одетая в кожу, толстая и вульгарная (ремарки начала второй сцены, а также ц. 120). Она постоянно пьет (ц. 184, 187), говорит развязно и громко (ц. 187–188). Ее резкость подчеркнута также сравнением с сержантом-майором²⁷² (ц. 125). Это грубое, солдафонское дополнено забавным фактом: Мескалина знакома с приемами каратэ (ц. 150–151).

В музыкальной характеристике вульгарность и сравнение с сержантом-майором усилены с помощью сопровождающих реплики героини маршевых ритмов (ц. 143). Кроме того, в начале второй сцены, вплоть до ц. 148, Мескалина не поет, а говорит, вернее, кричит на мужа.

²⁷² В оригинале — «like a sergeant major». Сержант-майор — воинское звание в США.

С самого начала и далее своеобразным остигато звучит лейтхарактеристика Мескалины: широкие скачки в массивном, туттийном оркестровом изложении сближают ее образ с характеристиками «сумасшедших» пророков, однако, вместе с вокальной партией, общее впечатление все же иное. Дело в том, что партия Мескалины, несмотря на обилие ходов на широкие интервалы (часто больше октавы), выдержана долгими длительностями — часто четвертями, половинными. Все это рисует характер хоть и крайне эмоциональный, но не сумасшедший, истеричный, а довольно сильный (Пример 36).

Пример 36. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Лейтхарактеристика Мескалины
with extreme aggressiveness and malevolence

Up-holst - cred, what? What, up - holst - cred?

Интонации, сходные с ее лейтхарактеристикой, — и в призыве Мескалиной паука (ц. 158). Они же проникают и в партию Астрадаморса (ц. 161), являясь как бы символом безраздельной власти Мескалины над мужем.

Наряду с некоторой неотесанностью, Мескалина одновременно — персонаж страстный и чувственный. Сразу, как только Мескалина начинает петь (с ц. 148), ее вокальная партия напоминает сильно утрированные высказывания лирических героев: виртуозные, вдохновенные распевы, фразы, охватывающие широкий диапазон, которые надлежит исполнять «с жаром», показывают страсть Мескалины.

Эта грань характера героини наиболее полно раскрывается в двух ключевых номерах второй сцены — в монологе «О, боль!» и сцене сна (сцена с Венерой). Оба эпизода выделяются своей явной обособленностью по музыкальному языку, непохожестью на окружающее их звуковое пространство.

Монолог Мескалины, в котором она нарочито скорбит по поводу «смерти» мужа, является одним из лирических центров оперы (Пример 37).

Пример 37. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 2, монолог Мескалины «О, боль!»

152 153

simile,
colla parte
infinitely loathsome,
spoken freely simile, ca. 6" **molto sostenuto, dolente** ♩ = 40
sotto voce, dolente

Mescalina
Dead? He has
the nerve
to die? Oh, pain! Oh, pain! Oh, pain! Oh, pain!

simile,
colla parte IV simile, ca. 6" **molto sostenuto, dolente** ♩ = 40
arco V III IV V
p sempre *ppp* *pp* *ppp*

Vn. 1., 2., 3. unis.

Vla. 1., 2. unis. *pp*

1. *p sempre*

2. *p sempre*

3. *p sempre*

4. *p sempre*

Vc. 5. *p sempre*

6. *p sempre*

Cb. tutti unis. *p*

У Гельдерода аналогичный фрагмент пьесы совсем не вызывает жалости к героине, ведь переживания Слюнианы о гибели мужа — это:

«Справедливая кара! Фанфарон умер! Осмелился испустить дух! <...> Несмотря на радость оттого, что я овдовела, я все же расстроена, — вы видите это, сударь» [35, 164].

Однако у Лигети «О, боль!» — действительно оплакивание, правда, в той мере и форме, в которой может это делать такая личность как Мескалина. Высказывание героини имеет трехчастное строение (реприза сильно сокращена), оно предельно лаконично, сразу же переходит в действие. Несмотря на гротеск, этот эпизод производит впечатление действительной печали — правда, весьма мимолетной. Особенно симптоматичны крайние части: малосекундовые интонации с сопровождением выдержанных, скорбных аккордов у струнных передают искренний, хоть и несколько преувеличенный трагизм. Середина же — причитания Мескалины («Кто будет мыть посуду? Кто будет убираться? Готовить?») на фоне органного звучания — гротескна.

Сцена с Венерой — еще один фрагмент, в котором ярко представлена страстность Мескалины. Данная сцена разделена на две части: обращение Мескалины к Венере (ц. 187) и сон Мескалины (ц. 211).

Обращение к Венере, начинающееся как бы в барочном духе, с прелюдийными пассажами у арфы и чембало, отмечено ремарками композитора «экстатично» (ц. 191) и «страстно» (ц. 192). Призыву Мескалины вторит гобой д'амур: его экспрессивная мелодическая линия перекликается с репликами героини (ц. 191–193), передает ее любовное томление. Сама же партия Мескалины остается неизменной: та же вызывающая самоуверенность, широкие скачки, резкие переходы на разговор, крик («You venereal creature!...» — такт до ц. 188).

Сон Мескалины, продолжающий ее обращение к Венере, решен как ее диалог с богиней любви. Он завершает музыкальную характеристику образа Мескалины. В целом, используется тот же прием контраста, что и в предыдущих номерах: выразительные мелодические фразы резко переходят в вульгарные разговорные реплики и глиссандо. Однако прибавляется еще и контраст внешний: Мескалине отвечает голос идеального существа, богини, который звучит в верхнем регистре, нарочито бесстрастно. Из-за этого фразы Мескалины, хотя и кажутся более грубыми, все же производят впечатление живой речи, сильной,

темпераментной натуры. Поэтому последующее увлечение-«опьянение» Некроцаря не вызывает вопросов.

Не менее ярко подчеркнута в опере еще одна грань характера Мескалины — инфернальное начало. В ремарках о Мескалине читаем: «смеется как сатана» (ц. 130), «смеется довольно страшно» (ц. 188), «выскочила из могилы, как фурия» (ц. 641)²⁷³. Здесь же возникает вопрос: а кто ее, собственно, в могилу положил? В описании сценографии Лигети уточняет: декорации должны быть сделаны таким образом, чтобы дверь подвала в доме Мескалины одновременно были дверью в гробницу, откуда впервые появляется Некроцарь. Однако это лишь театральная условность: сюжетно же Мескалина никак не могла там оказаться. К тому же в тот момент гробница была «занята» парой влюбленных. На наш взгляд, абсурдистская логика нужна здесь не только ради самого абсурда или гротеска (которого, в общем-то, в данной ситуации нет). Внезапное появление прямиком из могилы еще больше подчеркивает «ведьминское» начало Мескалины, ее принадлежность к темным силам.

Инфернальность ненавязчиво, но неоднократно прослеживается и в музыкальной характеристике героини. Самый яркий пример — танец Мескалины и Астрадаморса (с ц. 169). Несмотря на свою краткость, этот гротескно-зловещий танец, с кульминацией-канканом, напоминает «шабаш ведьм».

Танцу предшествует яркий оркестровый «эпиграф» у духовых, схожий с лейтхарактеристикой Некроцаря (ср.: ц. 38 и ц. 168). Далее же звучание танца сродни воплощению демонического начала в других сочинениях Лигети: гротескно-зловещее звучание всего оркестра, порой заглушающее вокалистов, с подчеркиванием рваного ритма и все большей путаницей метров к концу (ремарка *Imbroglia (piu mosso)* в ц. 169), дьявольские присвисты у высоких деревянных духовых (ц. 170). В кульминации Лигети вводит цитату: инфернальный галоп (канкан) из «Орфея в аду» Ж. Оффенбаха, который в таком контексте действительно звучит как нечто дьявольское.

²⁷³ Фурией Мескалину также называет Принц Го-Го (ц. 645).

Не менее важна и следующая, «тихая» кульминация — ц. 176–178, «Апофеоз», предвосхищающий сцену падения кометы: те же длинные тянущиеся у деревянных духовых инструментов ноты в высоком регистре, постепенное, хроматическое нисхождение. Если же учесть, что с момента, когда об этом космическом явлении спросит Некроцарь (ц. 239), комета станет символом предстоящего Апокалипсиса в опере, появление подобного материала, тем более, в момент триумфа власти Мескалины (поцелуй Астрадаморса), не может не намекать на связь героини с inferнальным началом²⁷⁴. Вполне в духе традиций воплощений «шабаша ведьм» и заключение: после сжатой «стретты», в ходе которой Мескалина выкрикивает в манере *Sprechgesang* комплименты и попутно раздевает своего мужа, звучит звонок будильника (аналог крика петуха) — и все прерывается.

Нечто ведьминское слышится и в дуэте Венеры и Мескалины. Реплики последней в оркестре сопровождаются присвистом лotosовых флейт, флексатона и свирелей (ц. 216, 220).

«Смерть» Мескалины после ее любовного дуэта с Некроцарем — эпизод гротескного характера. Все происходит очень быстро, и в мешанине, нагромождении самостоятельных вокальных и оркестровых партий крик Мескалины не становится поворотной точкой, не прекращает общего движения, что является необычным драматургическим ходом: кажется, что смерть героини — дело обычное и не стоящее внимания. Общий же колорит меняется лишь после того, как Мескалину выбрасывают в подвал (с ц. 236). Эта «повседневность» убийства еще больше подчеркивает, с одной стороны, смертельную опасность, исходящую от Некроцаря, с другой, — фантазмагоричность данной сцены, ее нереальность: даже Мескалина только «*кажется умирающей*» (ц. 234, ремарка, курсив мой. — *Н. К.*).

Отсутствие интереса к смерти персонажа «оправдывается» в четвертой сцене, где Мескалина вновь появляется, живая и невредимая. И, хотя в

²⁷⁴ Сама же сцена падения кометы (ц. 184) также разбавлена комментариями Мескалины о Венере.

музыкальном отношении ничего нового не привносится (выскакивание из могилы сопровождается ее лейтхарактеристикой, далее в партии — все те же интонации), драматургически данная сцена завершает линию развития персонажа. Мескалина получает свое наказание за тиранию от Принца Го-Го, добавляя к тому же новые поводы к сомнениям по поводу сущности Некроцаря (фраза «Он! Он! Мой первый муж», ц. 649). Последняя же перепалка Мескалины с министрами не только разъясняет их отношения, но и создает арку к началу второй сцены (данная перепалка снова лишь разговорная, на повышенных тонах).

Черный Министр и Белый Министр — персонажи, во многом родственные Мескалине и, в то же время, являющиеся как бы ее кривым зеркалом. Все они — эгоистичные властолюбцы, однако там, где Мескалина бросится в объятия самой Смерти, министры «исчезнут, как крысы» (ц. 412).

Характеристика данных персонажей в опере выдержана по большей части в традициях оперы *buffa*. Здесь есть ситуативный юмор: выходной дуэт — шквал оскорблений в адрес друг друга, постоянные ссоры и борьба за внимание Принца Го-Го, трусость и побег из дворца. Музыкальное решение также напоминает комические оперы: ведущая роль речитатива-скороговорки, «омузыкаленный» смех (ц. 301–305), большая роль миманса, особенно после прибытия Гепопо.

С Мескалиной образы министров роднит не только любовь к власти и стремление запугать, подчинить себе окружающих. Схожи они и по грубости, резкости высказываний, нередко переходящих в крик. Министров, как и Мескалину, Лигети неоднократно сравнивает с сержантом-майором: например, в ремарках к ц. 309, 315. Музыкально эта параллель поддержана дробью военных барабанов (ц. 294, ремарка: «Белый Министр и Черный Министр бросились на Принца Го-Го и быстро приволокли его к лошади-качалке»).

Продолжительность характеристики данных персонажей на сцене и яркость самой характеристики, возможно, уступает другим, драматургически более весомым персонажам. Министры участвуют в действии в начале третьей сцены и (весьма мало) в четвертой.

Дуэт двух министров открывает третью сцену оперы. Подобной первой характеристики министров нет в пьесе Гельдерода: в пьесе они сразу даны в противопоставлении с Принцем, демонстрируя второй вариант пары героев «тиран и жертва». Несмотря на постоянные ссоры между собой, министры являются персонажами-«двойней» (термин С. Д. Кржижановского), то есть парой персонажей²⁷⁵, наделенных внутренним подобием и одинаковой функцией в тексте. Среди самых известных примеров «двойни» в литературе и театре — Розенкранц и Гильденстерн из «Гамлета» У. Шекспира, Бобчинский и Добчинский из «Ревизора» Н. В. Гоголя, Ален и Жоржетта из «Школы жен» Ж.-Б. Мольера. В оперном жанре также можно встретить таких героев: братья-царевичи из «Золотого Петушка» Н. А. Римского-Корсакова, сыновья короля Болеслаус и Ладислаус²⁷⁶ из «Короля Убю» К. Пендерецкого. Как и положено подобным персонажам, министры в «Le Grand Macabre» всегда выступают единым фронтом против всех (Принца, Мескалины). Музыкальная характеристика у них тоже всегда одна на двоих.

Взаимные оскорбления в дуэте начала третьей сцены решены в виде единой мелодической линии, распределенной между партиями двух персонажей. Их гротескная глупость передана в высказываниях: снова и снова повторяющаяся музыкальная фраза, почти полностью состоящая из постепенно уменьшающихся интервалов (повтор последовательности м.7–б.6–м.6–ч.5–ум.5–ув.4 с небольшими вариациями в конце) и неизменного, тупого повторения нижнего звука (Пример 38).

Пример 38. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 3, дуэт министров

The two Ministers perform a grotesque choreography,
raging, always over-clearly enunciated

W. M. *ff sfz sfz sfz sfz*
Arse lick-er, arse craw-ler! Char-la-lan, clod-hop-per!

raging, always over-clearly enunciated *ff sfz sfz*

B. M. Black-mai-ler, blood-suck-er!

²⁷⁵ В некоторых случаях персонажей может быть больше.

²⁷⁶ В русском переводе Н. Мавлевич Болеслав и Владислав [50, 46].

Появляющиеся в процессе развития распевы только усиливают комический эффект, изображая запал министров. Комичны и разговорные вставки: «Я не могу придумать слово на I... Я не могу придумать слово на J» — ц. 279, и хлесткие удары, которыми министры награждают друг друга (подчеркнуты в оркестре резкими диссонирующими аккордами тутти на *fff*).

В последующем диалоге с Принцем Го-Го обнаруживается, что министры не так просты, как кажутся: они напрямую командуют монархом, заставляя его делать то, что они желают. Интересны также интонационные связи между начальным дуэтом и репликами министров в сцене с Го-Го: например, в ц. 292–293, 321. Зловеще звучит и смех персонажей, окончательно выводя их за рамки сугубо комических героев (ц. 301–305).

В четвертой сцене министрам уделено очень мало места: в их партии — единственная музыкальная фраза (как и прежде, одна на двоих) и разговорная перебранка с Мескалиной. Как и Мескалина, они оказываются наказанными тем, кого все это время угнетали. Это не только завершение их истории, но и арка к первой характеристике: герои абсолютно не изменились, все заканчивается тем же, чем и начиналось, — взаимными оскорблениями и обвинениями.

... и их жертвы. Один из ключевых персонажей оперы — придворный астроном и философ *Астрадаморс*. Несмотря на значимость, у героя нет лейтхарактеристики. В сценах со своей женой, Мескалиной, в монологе около уснувшей супруги, в сцене радостного приветствия старого друга Пита Астрадаморс представляет разные грани характера, которые не увязать одной интонационной формулой.

Астроном — герой-жертва, терпящий унижения от Мескалины. Таким он предстает перед нами в начале второй сцены. Его партия, безусловно, виртуозна: вокальная мелодия охватывает огромный диапазон, от *C* до *b¹* (тембр голоса Астрадаморса — бас).

Астрадаморс одет как женщина, на голове — кружевной капот. Он полностью подчиняется жене, хоть и пытается свести ущерб к минимуму (например, в сцене с уколом, где Астрадаморс подставил под иглу железный таз).

Он так же, как и Мескалина, в начале сцены лишь кричит, а первая распевная фраза (ц. 128) построена на манер любовных высказываний Мескалины, с широкими выразительными ходами. Однако фразы постоянно прерываются паузами, Астрадаморс заикается, задыхается — все это изображает крайне запуганного, забитого человека. В то же время, в комичной сцене с уколом обнаруживается привычка Астрадаморса, как ученого мужа, цитировать латинские выражения. Здесь и далее астроном прибегает к латыни как к средству сыронизировать над происходящим. «Prophylacticum est. Amen», — произносит Астрадаморс (ц. 147), и даже музыкальная фраза иронична и пародийна, близка церковной монодии.

Облик жертвы, доведенной до крайности, полное подчинение Мескалине изображены в сцене с пауком (ремарка Лигети: «Как барочная ария безумия», ц. 161) и далее, в Танце Мескалины и Астрадаморса. Если продолжить аналогию с шабашем ведьм, то Астрадаморс представляет собой человека, случайно попавшего на этот шабаш. Он медленно испускает дух: в партии — неестественно высокий регистр (до b^1 в ц. 177; эти звуки, как пишет Лигети, следует больше выговаривать, чем петь), в основе мелодики — медленно нисходящая хроматическая гамма. Окончание Танца, после звонка будильника, почти трагично. Трижды, на одной высоте Астрадаморс повторяет, салютуя: «Ау, ау, madam!» (ц. 181), соглашаясь с безраздельной властью жены. Эти слова произносятся словно в звенящей тишине, в оркестре — лишь долгие, «пустые» квинты у фаготов и контрфагота, звучащие очень безразлично, передавая обреченность Астрадаморса.

После такой экспозиции закономерно и, в то же время, неожиданно, слышать от Астрадаморса слова: «Я мог бы придушить ее! Мог бы придушить ее, мог бы зарезать ее, мог бы раздавить ее или расплющить...» (ц. 196–205). С одной стороны, естественно слышать от вечно униженного человека мечты о смерти угнетателя. С другой, показанный до этого монолог портрет Астрадаморса изображал его как человека слабого, неспособного на жестокость. Здесь же его гнев доходит до желания продать душу дьяволу: «Я мог бы проклясть весь мир,

если бы так можно было от нее избавиться». В пьесе Гельдерода в соответствующем монологе философа почти нет угроз и гнева, герой остается в том же амплуа «маленького человека» и во время сна жены:

«Аллах, взгляни на своего слугу!.. Что остается ему, униженному и избитому, как не надежда на конец света, а вместе с тем и на окончание его бесконечных, как вселенная, мучений?» [35, 171].

Лишь одна фраза звучит здесь угрожающе («О! Я придумаю тысячу пыток!» [35, 171]), но и она переходит в подавленное: «И если в одно прекрасное утро ты увидишь, что я повесился на подзорной трубе...» [35, 172]. Ненависть Пустоля к Слюниане нашла исчерпывающее воплощение только в шестой картине пьесы, где он собственноручно избивает жену до полусмерти [35, 231].

Интонационно монолог Астрадаморса близок характеристике Мескалины, что вызвано содержанием отчаянного высказывания. С другой стороны, сближение в этот момент партии Астрадаморса с партией его жены можно трактовать и по-иному: герой готов проклясть весь мир ради убийства своей жены, а значит, он как бы переходит на сторону темных сил, оказывается в их власти. В данном контексте следующее за монологом прибытие Некроцаря воспринимается как ответ демонических сил на просьбу Астрадаморса.

С момента прибытия Некроцаря Астрадаморс уже не во власти жены. Он поет вместе с Питом, тоже становится приспешником Некроцаря (сбывается его желание проклясть вселенную, чтобы избавиться от супруги). В любовном дуэте Некроцаря и Мескалины он не проявляет никаких эмоций, вместе с Питом комментирует происходящее «цинично, как если бы это было спортивное событие» (ц. 230). Такую безучастность персонажа можно воспринимать и как подчеркивание абсурдности происходящего и как дополнительную характеристику персонажа. В момент гибели Мескалины в речи Астрадаморса вновь звучит латынь, на сей раз — иронично, почти с сарказмом: астроном комментирует свое неожиданное освобождение и выбрасывание тела жены в подвал: «Liberatus, liberata, liberatum sum. Esse, fui!.. Ex profundo in profundis! And punctum!» (ц. 235–237). Здесь еще раз обозначается главный мотив всех поступков Астрадаморса: быть свободным. Именно об избавлении от тирании жены он

радостно объявляет в последних тактах второй сцены: «По крайней мере, я хозяин в собственном доме!» (ц. 276).

С этой же мысли начинается для Астрадаморса и третья сцена. Его дуэт с Принцем Го-Го сразу обозначает родственность персонажей: они — единственные, кто рад приближающемуся концу света (Пример 39). Их радость от освобождения резко контрастирует врывающимися в дуэт хоровыми возгласами: народ взывает к своему правителю, ищет у него спасения. Резкие переходы от легких куплетов к страшной, полной отчаяния хоровой мольбе, создают атмосферу пира во время чумы, готовя к финалу третьей сцены — «Галиматье» и «Полуночи».

Пример 39. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 3, встреча Принца Го-Го и Астрадаморса

Instead of the expected disaster, Astradamors suddenly storms onto the stage. He is elated and has - as at the end of the first scene - the shroud wrapped round him

infected by Astradamors's high spirits

Go - Go

Hur - ray, hur-ray! My two mi-nis-ters have fled!

Astradamors

f with graceful dance-steps

Hur - ray, hur-ray! My wife is dead, hur-ray!

Все последующее действие Астрадаморс и Пит выполняют одинаковые функции: сопровождения Некроцаря и одновременного контрдействия. Их дуэт «Здесь нечего бояться» (ц. 500) начинается Астрадаморс, в своей псалмодической манере, ее же подхватывает и Пит, однако быстро модулирует в привычную для него шутовскую-буффонную, песенную интонационность, которую дальше поддерживает, в свою очередь, Астрадаморс. В этой же, «питовской», манере звучат небольшие фразы друзей в «Галиматье» и в финале третьей сцены, а также во всей четвертой сцене, однако основное внимание направлено на главное действующее лицо.

Благородный правитель Брейгелландии *Принц Го-Го* представляет собой пародию на многочисленных героев традиционной оперы, в первую очередь, — оперы seria. Параллель навеивает, прежде всего, тембр голоса персонажа:

контртенор (или сопрано), а также его первая музыкальная характеристика, напоминающая речитатив *secco* (о важности данной оперной формы в изображении Принца Го-Го говорил сам Лигети [186, 120]²⁷⁷). Значимой чертой его музыкальной характеристики является также тембр струнных: на фоне долгих, нежных аккордов у струнных звучат фразы «Простите меня» (ц. 307), «Я голоден» (ц. 326), изображая изнеженность Принца, его аристократическую хрупкость.

Как писал сам Лигети, Принц Го-Го — толстый, запуганный мальчик (см. ремарку ц. 290), ребячливый [204, 569] и наивный. В начале третьей сцены (с момента своего первого появления) он находится под контролем своих жестоких, коррумпированных министров. Однако его образ постепенно меняется: от жертвы политических интриг он проходит путь до вершителя правосудия в четвертой сцене. Как и в случае с Астрадаморсом, катализатором его изменений становится освобождение от угнетателей-министров. Принц словно сбрасывает личину жертвы, предстает самим собой. Некоторые черты его личности заложены уже в начальной характеристике, затем они раскрываются в полную силу.

Уже в первой сцене с министрами Принц Го-Го вступает в спор со своими советниками, пытается отстаивать свое мнение. Только после силового воздействия мальчик «отыгрывает назад», прося простить его. Появление Гепопо со страшными новостями меняет расстановку сил: министры пугаются, а Принц, напротив, чувствует свою значимость для жителей Брейгелландии (например, в фанатичном хоре «Наш великий лидер», ц. 375–386). Эта перемена не проходит незамеченной для Го-Го: он осознает свою власть над министрами. Лигети маркирует этот драматургический перелом, вкладывая в уста Принца слова Мескалины из второй сцены (но с другим, присущим Принцу Го-Го, музыкальным решением: речитативной мелодии вторят аккорды у клавесина): «Эй! Эй, проснитесь! Уже утро!» (ц. 404).

После побега министров Принц Го-Го произносит первую за всю третью сцену продолжительную фразу, из которой можно судить о характере персонажа. Здесь не только изнеженность, но и удивительное в подобных обстоятельствах

²⁷⁷ На это же указывает Й. У. Эверетт [180, 40].

спокойствие и душевное равновесие, особенно по контрасту со следующей далее третьей арией истеричного Гепопо. По своему характеру Принц Го-Го напоминает старого правителя Брејгелландии — идеального лидера для этой страны, о котором с любовью вспоминают в пьесе Гельдерода:

«И как звали их владыку, державшего в руках не скипетр, а вилку? Обожрисс-старший! Сидя верхом на бочке, он распевал во все горло и диктовал пословицы мудрецам из своего совета...» [35, 203].

После знакомства с уже достаточно пьяным Некроцарем, Принц с удовольствием включается в апокалипсическое пиршество (он участвовал в трапезе и раньше, сидя под столом с едой), разделяя веселье остальных (квартет «Я царь, ты царь, он царь, мы цари!», ц. 561). Го-Го даже благородно просит кого-нибудь помочь Мертвиарху уничтожить мир, когда все они, окончательно опьянев, не в силах подняться.

В четвертой сцене тон высказываний Принца Го-Го меняется, сближается с репликами персонажей-тиранов: возгласы Принца «Эй! Эй! Эй!» (ц. 619) — точное повторение (но на тон ниже) оклику Мескалины из второй сцены (ц. 212). Вместе с Питом и Астрадаморсом Принц становится тем персонажем, в вокальной партии которого звучит ключевая для всего сюжета фраза: «У нас есть жажда, значит, мы живы» (ц. 664). По своей мелодии (как и функционально) она напоминает заключительные фрагменты саундтреков голливудских фильмов, возвещающие зрителям о счастливом конце.

Аллегии любви. Пара влюбленных — еще один «сдвоенный» персонаж оперы. Как и Венера, *Амандо* и *Аманда* не участвуют в действии, хоть иногда и вступают в диалог с главными героями (например, стычка Амандо с Питом). Функционально они представляют собой пародию на любовные дуэты традиционной оперы. Так, схожие друг с другом имена с отличием лишь в последней букве напоминают имена моцартовских Папагены и Папагено. Пара появляется лишь в начале и конце оперы, как бы обрамляя всю композицию. Помимо этого, дуэт Амандо и Аманды делит первую сцену на несколько частей, оттеняя драматические события: появление Некроцаря, его предсказание, сцена «скачки». В связи с этой «разделительной» функцией возникают параллели с

дуэтом Нанетты и Фэнтонна из «Фальстафа» Верди. Здесь не только функциональное сходство, но и музыкально-драматургическое: дуэты влюбленных и в той, и в другой опере музыкально резко контрастируют с общим действием.

Деление на три части обнаруживает и иное, уже внутреннее сходство: с арией Гепопо из второй сцены. Структурное подобие, помимо функции объединения композиции целого, служит, на наш взгляд, дополнительным средством мифологизации пространства: неоднократные утроения подчеркивают условность сюжетного пространства.

Как и характеристики других персонажей, три дуэта первой сцены — главные номера Амандо и Аманды — отличаются ярким изображением мельчайших эмоциональных состояний героев, переходов от одного настроения к другому: от лирического, возвышенного упоения до истерического вскрика. Каждое последующее высказывание продолжает линию предыдущего, создавая впечатление единого дуэта, разделенного другими номерами (композиционный прием, также, вероятно, позаимствованный из «Фальстафа» Верди).

Начало первого дуэта резко контрастирует предшествующему монологу Пита. Пьяная, сбивчивая речь пьяницы сменяется гармоничной, вдохновенной мелодией, с синкопированным ритмом («придыханием»), а угловатая, резкая лейтхарактеристика Пита — мерцающим звуковым пространством (тремоло струнных, арфовые переборы, тембр челесты; Пример 40). Появление Амандо и Аманды становится, по мысли Л. Риллинг, своеобразным ответом на вопрос Пита «О, давно потерянный рай, где ты сейчас?» [245, 77], становясь (в рамках фантазмагорического пространства оперы), действительно, символом идиллической любви.

Дуэт разделен на три части краткими, циничными репликами Некроцаря и Пита. Каждая последующая отмечает новый этап развития эмоционального состояния героев: их речь становится все выше, напряженнее (вторая часть начинается выше на полтона, третья — на малую терцию).

Лишь в этот момент Амандо показан как отдельный персонаж: дуэт остается неоконченным, а в партии Амандо появляются резкие скачки на сексту и октаву, полуразговор-полукрик (ц. 74).

По продолжительности, хроматической утонченности мелодии третий дуэт влюбленных, возможно, больше всего напоминает лирические любовные сцены «традиционной» оперы: здесь Амандо и Аманде уже никто не мешает.

В четвертой сцене влюбленные вновь появляются на сцене, однако их характеристика, как и большинства персонажей, лишена яркой индивидуальности: Амандо и Аманде открывают своим дуэтом грандиозную «Пассакалию». Их высказывания объективны, без романтической истерии, подчинены общему танцевальному характеру.

Ю. В. Крейнина так охарактеризовала Амандо и Аманду: «Единственные не полностью окарикатуренные герои оперы — молодая влюбленная пара — до того поглощены тем, что французы изящно называют „faire l’amour“, что ничего не замечают вокруг и могут предаваться любимому занятию даже в склепе, рядом с мертвыми» [74, 81]. Лигети, по мысли Крейниной, «явно сочувствует любовной паре, и фиоритуры влюбленных, пусть и шаржированные, по-своему красивы и благозвучны — особенно сравнительно с партиями других персонажей» [74, 85]. В паре «композитор видит символ торжества жизни, надежду на ее продолжение» [74, 82].

Утрированность страсти Амандо и Аманды, сама сюжетная ситуация (влюбленные ищут укромный уголок и в результате скрываются в гробнице), аллюзии на другие оперные дуэты, с непременным преувеличением, гиперболизацией — все это элементы именно шаржа. Вместе с тем, безусловно, пара Амандо и Аманды предстает как аллегория Любви в опере. Их возвышенное чувство настолько сильное, что имеет влияние и на окружающих. Так, Пит, хоть и иронизирует по поводу будущего этих двоих, после их первого дуэта ими очевидно очарован (ц. 21)²⁷⁸.

²⁷⁸ Так же, как и в пьесе, Сизанос комментирует разговор пары: «Несравненные влюбленные, я восхищаюсь вашим стилем» [35, 153].

И все же влюбленные у Лигети — не символ Любви в ее идеально-романтическом понимании. Образы Амандо и Аманды — это метафора прекраснейшего из чувств, но лишь в контексте абсурдистской и пародийной реальности. Парадоксальность их характеристики состоит в том, что, при всем юмористическом подтексте, они олицетворяют настоящее чувство. Благодаря выразительности мелодических линий вокальных и инструментальных партий, красочной оркестровке (например, «мерцание» арфы и челесты, экспрессивные подголоски у деревянных духовых в ц. 17–18, предельно полифонизированная фактура у струнных в заключительном дуэте первой сцены) дуэты Амандо и Аманды все же остаются главным воплощением сферы возвышенного в опере.

Венера — персонаж, продолживший линию аллегорических персонажей в опере. Ее эпизодическое появление во сне Мескалины и внезапное исчезновение (ремарка за два такта до ц. 233 — «испуганно») очень символичны.

Венера предстает в «Le Grand Macabre» романтическим символом Любви — впрочем, так же, как и в случае с Амандо и Амандой, преподнесенным совершенно не тривиально. Богиня появляется во сне злобной, вульгарной женщины, разговаривая с ней на равных и фактически являясь частью ее подсознания, ее сна. Этот единовременный контраст прекрасного и безобразного дает основание воспринимать Венеру как неотъемлемое альтер-эго этой героини.

Ассоциации с барочным искусством слышны в музыке. Например, первое обращение Мескалины к Венере (ц. 187) начинается со свойственных барочным речитативам переборов клавесина (и дублирующей его арфы).

То, что Венера — нереальное существо, всячески подчеркивается музыкально. Венера всегда поет в очень высоком регистре, отрешенно, с монотонным повторением на одной ноте. Отстраненность исчезает очень постепенно, и лишь в любовном дуэте Мескалины и Некроцаря Венера проявляет эмоции (ц. 229: «удивленно и с тоской смотрит»). По мере развития дуэта (квинтета, если считать реплики Венеры, Пита и Астрадаморса) партия богини превращается в экстатический, виртуозный вокализ, постепенно звучащий все

более и более напряженно и испуганно. Наконец, на самой высокой и длинной ноте (ц. 233), голос Венеры затихает. С ней исчезает и сама героиня.

В этом исчезновении именно от рук Некроцаря, помимо сюжетной необходимости, есть и метафорический подтекст: Любви (а значит, Жизни) и Смерти нет места рядом друг с другом. Неслучайно поэтому появление Амандо и Аманды приходится лишь на финал, когда с апокалиптическими перипетиями покончено.

§ 4. Тема Апокалипсиса в опере²⁷⁹

Роль оркестра и хора в воплощении апокалиптических образов. «Le Grand Macabre» продолжает линию сочинений 1960-х годов, обращаясь (теперь уже напрямую, через сюжет первоисточника) к эсхатологической теме, образам Страшного суда, неумолимой высшей силы и человеческого ужаса, идее преодоления страха смерти. Вместе с тем, опера представляет собой качественно новый этап в воплощении данной концепции у Лигети. Нон-персонифицированные апокалиптические образы, «попав» в оперный жанр, начинают ассоциироваться с конкретными персонажами или сюжетными ситуациями. Так, Некроцарь музыкально охарактеризован, прежде всего, как демоническая сила, страх смерти передан в особенностях вокальных партий героев-«сумасшедших» пророков Пита и Гепопо, статическая музыка Небытия сопровождает падение кометы. Однако связью отдельных сфер темы Страшного суда с персонажами не исчерпывается ее роль в опере: некая высшая сила незримо присутствует в опере, и отдельные моменты «материализации» ее в партиях персонажей углубляют их характеристики, выводя на уровень символического обобщения.

Красочность и отстраненность, а также музыкальные приемы воплощения отдельных образных сфер Страшного суда, по сравнению с сочинениями 1960-х годов, в опере остаются прежними, однако к философскому осмыслению смерти

²⁷⁹ Основные положения данного параграфа были опубликованы в статье Н. А. Карпун «Живопись и гравюра в опере Д. Лигети „Великий Мертвиарх“» (см. Список научных публикаций по теме диссертации, № 4).

как части жизни теперь прибавляется изображение радости земного бытия. Антиномичность гротеска и ужаса, уже намеченная в «Приключениях», становится ведущим средством «бесстрастного экспрессионизма», и, в конечном итоге, именно благодаря постоянной двойственности в изображении событий оказывается возможным преодоление страха смерти.

В передаче основных образов Страшного суда важнейшую роль играет *оркестр*. Именно в инструментальной партии дается гротескно-ужасающий подтекст пророчества Некроцаря, с помощью кратких инструментальных эпизодов усиливается инфернальность или абсурдная, сюрреалистическая «инакость» происходящего.

Оркестр в «Le Grand Macabre» отличается огромным составом. Он включает в себя несколько разновидностей каждого деревянного духового инструмента (как традиционных — флейта-пикколо, контрфагот, бас-кларнет, так и менее употребительных в оперном оркестре — гобой д'амур, альтый саксофон)²⁸⁰, бас-трубу, три гармоники, челесту, клавесин, арфу, классическое и электронное фортепиано, электрический орган и орган-регаль, мандолину. Расширена и группа ударных инструментов: ксилофон, вибратоны, различные виды тарелок, трещоток и барабанов (включая турецкий барабан, конгу и проч.), том-том, треугольники, японские церковные колокола, тамтам, маракасы, гуиро, бичи, деревянные коробочки, клавес, кастаньеты, темпл-блоки, колокольчики, маримбу, тамбурин, бонджо, кроталы, трубчатые колокола, флексатон, гонг. Более того, в партитуру добавлены двенадцать автомобильных гудков, шесть электрических дверных звонка, метроном, будильник, цуг-флейта, полицейский свисток, сигнальный свисток, свисток с кукушкой, листы бумаги, салфетки и газеты, наждачная бумага, музыкальные шкатулки, сирены, бумажный пакет, поднос, уставленный посудой, кухонный горшок, большой деревянный молоток, а также рев льва, криканье утки и пистолетный выстрел. Странные тембры рожают ощущение странного, причудливо искаженного пространства, одновременно и настораживая, и вызывая смех.

²⁸⁰ Все партии написаны in C.

Сам Лигети объясняет использование, например, автомобильных гудков следующим образом: «Ненатуральный, удушливый, нескладный звук — впечатление медного духового инструмента, но неправильно функционирующего — символизирует конец света Брейгелландии» [204, 570]. *Символичность* использованных тембров, большая смысловая нагрузка оркестрового звучания становится важнейшей особенностью не только прелюдии к первой сцене, о которой идет речь в приведенной цитате, но и всей оперы. Однако — подчеркнем еще раз — изображенный оркестровыми средствами Апокалипсис не только ужасен, но и зачастую производит гротесковый эффект.

Помимо оркестра, важное значение в музыкальном воплощении Страшного суда имеет *хор*. В опере хоровым фрагментам уделено не так много места, что удивительно, учитывая блестящее владение хоровым письмом, обнаруженное Лигети еще в ранний период своего творчества (обработки народных песен а *carrelli*), а также в вершинных сочинениях 1960-х годов — Реквиеме и «*Lux Aeterna*».

Несмотря на небольшое количество номеров, композитор разнообразно использует хор в музыкальной драматургии оперы. В некоторых номерах его функция традиционна: хоровая партия характеризует группы персонажей фона (духи из первой сцены, эхо Венеры из второй сцены, народ Брейгелландии из третьей сцены).

«Удельный вес» этих групп различен. Духов и, особенно, народ Брейгелландии можно трактовать как отдельных героев, чья линия, пусть и не подвержена сильному развитию, играет важную роль в композиции и драматургии, являясь частью семантического ряда темы Страшного суда. Эхо Венеры, напротив, — нечто совершенно эфемерное и несамостоятельное²⁸¹.

В иных эпизодах хор выполняет звукоизобразительную функцию. Такие хоры обычно предельно лаконичны (максимум несколько фраз), вкраплены в оркестровую ткань. Хор как некий особый тембр представлен в первой арии

²⁸¹ Фактически, женский хор, сопровождающий богиню, повторяет слова Венеры, делает этот образ более «выпуклым», значимым, в духе барочной оперы. В то же время музыкальное решение переключается с другими хорами своей безусловно хоральной природой.

Гепопо и в эпизоде Полночи и воплощает предельно различные образные сферы: человеческого страха и inferнального начала.

Примечательно, однако, что ни один из перечисленных хоров не появляется на сцене: все «массовые сцены» выведены за пределы действия, а хор лишь создает необходимый объем происходящему, с одной стороны, расширяя границы сценического пространства (так, например, звучание хора народа за сценой подчеркивает всеохватность Апокалипсиса), с другой — сближая функции оркестра и хора.

Средствами оркестра и хора в опере воплощаются основные сюжеты и темы апокалиптической сферы. Как и в более ранних опусах Лигети, данные темы подразделяются на «объективные» (идея карающей высшей силы) и «условно-субъективные» (переживания героев переданы с помощью различных средств «бесстрастного экспрессионизма»). При этом «объективная» сфера намного расширена. Наряду со знакомыми по предыдущим сочинениям композитора образами демонических сил, «испорченного» Времени (мессанико-тип) и Небытия, важную роль в «Le Grand Macabre» играют встречающиеся в музыкально-театральных произведениях других авторов образы Страшного суда.

Тема *Dies irae* красной нитью проходит через все сцены оперы. На лейтмотивность данной темы указывает В. Маркс, находя соответствия со структурой текста секвенции в различных фрагментах (тема «Небесного тромбона», куплетов Пита и Астрадаморса из третьей сцены) [210, 81]. Появляется текст *Dies irae* и напрямую: искаженной цитатой секвенции начинается опера, отдельные фразы, отсылающие к каноническому тексту (например, «Ибо пришел день гнева и возмездия»), звучат в эпизоде прибытия Некроцаря во второй сцене.

Еще одним интенсивно развивающимся образом в опере является *Tuba mirum*. К сфере «трубного гласа» можно отнести оркестровые номера, предшествующие первой, второй и третьей сценам: это две Прелюдии и Интермеццо.

Предвозвещением конца света Брейгелландии, как отметил Лигети, становится Прелюдия к первой сцене. «Ненатуральные, удушливые» фанфары²⁸² автомобильных гудков не только вводят слушателей в сюрреалистическое музыкальное пространство, подготавливая к восприятию странных, причудливых коллажей (как сюжетных, так и музыкальных), но и являются интонационной и ритмической основой для всего комплекса образов «фальшивого Tuba mirum».

Во вступлениях ко второй и третьей сценам также использованы необычные тембры (четыре автомобильных гудка, шесть дверных звонков). Общим является и построение данных номеров: везде велика роль полифонических приемов (имитаций, канонов), развитие строится на постепенном ритмическом диминуировании и одновременном уплотнении фактуры, снижении ритмической пульсации и звучности в конце. Все это напоминает написанную за шестнадцать лет до оперы Симфоническую поэму для ста метрономов: то же, на первый взгляд, хаотичное движение, на самом деле — четко организовано (в данном случае, даже с соблюдением полифонических законов), что производит впечатление «испорченного» времени-пространства и связано, в первую очередь, с другой сферой, *meccanico-type*.

С Tuba mirum связаны и два локальных лейтмотива оперы²⁸³: тема трубы Некроцаря во второй сцене и тема «Небесного тромбона» в третьей сцене. Эти лейтмотивы оказываются столь важными в драматургии, что их интонации вплетаются Лигети в вокальные партии диалогов, далеких от темы Страшного суда. Как пример можно привести дуэт Венеры и Мескалины, где мелодия на словах «И что же ты сделала с теми двумя мужчинами?», «[Наставляла им рога] ежедневно, ежечасно, каждые пятнадцать минут» фактически повторяет интонации трубы Некроцаря, приближающегося к дому Астрадаморса (ц. 217–

²⁸² Фанфарность вступления подчеркивал и сам Лигети, упоминая в качестве источника вдохновения Токкату к опере «Орфей» Монтеверди [204, 570].

²⁸³ Под «локальными» лейтмотивами здесь имеются в виду темы, появляющиеся на протяжении лишь одной из сцен опер. И, хотя, как было отмечено ранее, Лигети был против данного обозначения, эти мотивы, несколько раз появляющиеся в течение действия, ближе всего именно к лейтмотивам: их краткое, афористичное звучание не характеризует определенного персонажа, но несет в себе важный драматургический подтекст.

219). Те же интонации были в партии Мескалины и чуть раньше, в призыве Венеры (ц. 194), где их родство с трубным гласом показано еще ярче: реплику Мескалины «подхватывал» зов трубы Мертвиарха²⁸⁴ (см. пример 26).

Третья сцена оперы скреплена темой «Небесного тромбона». Начало торжественной фанфарной мелодии ритмически напоминает Прелюдию к первой сцене ( либо ) , а также Tuba Mirum из «Requiem Canticles» Стравинского²⁸⁵. Тема «Небесного тромбона» проходит через ключевую для сюжетного конфликта сцену как грозный глас свыше, напоминающий о миссии Некроцаря. Первое ее появление приходится на «Коллаж», где она становится кульминацией в развитии всех разрозненных тем, неким итогом, подводящим к трагическому восприятию Апокалипсиса. Схожая с другими темами интонационного комплекса Tuba mirum, которые были упомянуты выше, она в то же время гораздо строже, более упорядочена, что придает ей «безличный» оттенок. Тема «Небесного тромбона» словно ставит на место хаотичное развитие всех тем «Коллажа», подводя к одному, суровому обобщению; тотчас же на сцене появляется Некроцарь. Таким образом, благодаря средствам музыкальной драматургии герой воспринимается в данной сцене как вершитель человеческих судеб. Несмотря на это, в первый раз «Небесным тромбоном» композитор называет эту мелодию лишь в ц. 488 (сцена прибытия Некроцаря со свитой, после слов «И семь ангелов с семью блестящими трубами сыграют на своих

²⁸⁴ Оба фрагмента, с точки зрения Эверетт, являются продолжением линии трансформации мотива *Dies irae* [180, 54]. В том же ряду находятся, например, тема кометы и «демонические» вихри в середине сцены-дуэта Некроцаря и Пита из первой сцены. Однако, с нашей точки зрения, необходимо разделить интонационное и смысловое сходство. Притом, что все перечисленное, несомненно, относится к эсхатологической системе образов, интонационно мотивы сильно различаются. Реплики Мескалины и Венеры, на наш взгляд, относятся именно к сфере трубного гласа.

²⁸⁵ Ср.: ц. 120 в партитуре Стравинского и ц. 488 оперы.

Более того, сходством не ограничивается очевидное влияние сочинения Стравинского на музыкальный язык оперы Лигети. Так, например, примененная в качестве своеобразного лейтмотива додекафонная мелодическая последовательность из *Dies irae Requiem Canticles*, ее «разброс» в хаотичном порядке в разных регистрах, короткие длительности (см., например, первый такт *Dies irae*, у фортепиано и струнных) почти скопированы в третьей сцене оперы, ц. 312 (у фортепиано и арфы), ц. 318 (проведение у всех духовых инструментов).

трубах!»²⁸⁶), уточняя, что музыканты должны располагаться обязательно высоко над сценой (что придает акустический эффект гласа свыше). С ц. 488 тема появляется только в таком виде (ц. 494, 517).

Тема «Небесного тромбона» сопровождает Некроцаря вплоть до сцены Полуночи. После «Коллажа» она возвращается в ц. 563–566, когда Мертвиарх, напившись, совсем забыл о конце света. Появление лейттемы здесь особенно ярко и устрашающе. Во-первых, создается резкий контраст предыдущему буффонному ансамблю («Я царь, ты царь, мы цари!»), во-вторых, тема разрастается и по горизонтали, и по вертикали — ее проведение теперь охватывает 21 такт и поручено не только ансамблю в «коробке» над сценой, но и основному оркестру. Отметим также ритмическое диминуирование темы и снижение динамики к концу проведения, сближающие кульминационную характеристику образа *Tuba mirum* с начальным, из Прелюдии к первой сцене. Наконец, в последний раз тема звучит перед сценой Полуночи, в ц. 573 и в ц. 576, на *ffffffffff* в очень низком регистре и в сокращенном варианте (только начальный мотив).

Эверетт предлагает интересную трактовку символического значения темы «Небесного тромбона». Исследователь относится к проведению темы после «Коллажа» (ц. 479) как к символу «божественного вмешательства, которое отменяет пророчество Некроцаря» [180, 43, 46]. Данная точка зрения, на наш взгляд, вполне обоснована: амбивалентность характеристики главного героя и всего повествования позволяет трактовать и тему «Небесного тромбона» не только как сопутствующий ангелу Апокалипсиса трубный глас, но и как нечто конфликтующее с фальшивым вестником смерти.

С христианской эсхатологией в опере также связаны три хоровых эпизода из первой, второй и третьей сцен. Их музыкальное решение и текст однозначно отсылают к заупокойной символике.

²⁸⁶ «And seven angels with seven bright trumpets, they will sound their trumpets!» Фраза отсылает к Откровению Иоанна Богослова: «И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откр. 8:6). Следующая далее фраза («Имеющий ухо да услышит»), как и в «Апокалиптике» М. Келемена, также отсылает к библейской традиции обращения к истинно верующим (фраза, как уже было отмечено в первой главе работы, встречается и в Евангелии, и в Откровении).

Первый из хоров характеризует духов — потусторонние силы, появляющиеся впервые в монологе Некроцаря из первой сцены, к концу его зловещего пророчества (Пример 41).

Пример 41. Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, хор духов

off-stage, as if from afar

$\text{♩} = 80$ shrieking, forced, nasal

Ob. (p)

Cor. ingl. (p) somewhat coarse, wooden, insistent

Chorus of Spirits

Tenori shrieking, forced, nasal

Bassi shrieking, forced, nasal

(Des) - truction soon draws high, — thou art in pe - ril great, for

(p)

senza ritenuto

death will be thy fate! Take war-ning now, at mid-night thou shalt die! —

break off suddenly

death will be the fate! Take war - ning now, at mid - night thou shalt die! —

Их суровое скандирование усиливает мистическую атмосферу предсказания Мертвиарха. В то же время, музыкальный и вербальный текст хора автономен от партии Некроцаря: духи тоже предрекают скорую смерть, однако они не дублируют его речь. Оттого непонятно, к кому же обращено мрачное «ибо смерть будет твоей судьбой» (ц. 63), напоминающее протестанский хорал: к жителям

Брейгелландии или все же к Некроцарю, великие планы которого потерпят фиаско.

Хор духов появляется также в кульминационном заключении первой сцены, сразу после звучания эолифона — ужасающего, демонического свиста (ц. 97). Его смысловая нагрузка и музыкальная характеристика не меняется: скорее, здесь он так же, как отчасти и в монологе Некроцаря, выполняет функцию высшего inferнального начала.

Две другие хоровые реплики, связанные музыкально с григорианской мелодикой, не персонифицированы. Фразы исполняет женский хор, в драматургическом плане это — промежуточные итоги этапов драматургии оперы. К таковым относятся: фраза из окончания второй сцены (ц. 273) «Все больше тишины царит» и завершение эпизода Полуночи в третьей сцене — реплика «Consummatum est» (ц. 601). Эти фразы по своей роли в повествовании близки хору духов из первой сцены, олицетворяя некую высшую, надличную силу.

Сфера Ничто — еще одна важная составляющая эсхатологической системы образов, знакомая по предшествующим сочинениям Лигети и по музыкально-театральным произведениям других композиторов. Ее музыкальное воплощение в опере — не только долгие ноты в предельно полярных регистрах, которые встречались и прежде. Здесь зловещий гул басовой трубы, как отзвук небытия, доносится до слушателей отовсюду: из-за сцены, из зала и на сцене, *на протяжении всей оперы*.

Кроме этого, образ иного мира напоминал о грядущем Апокалипсисе в конце первой и второй сцен. Мистическое, ужасающее звучание оркестра, оканчивающее лирический дуэт Амандо и Аманды «Тает снег...», как бы подводит итог всему развитию первой сцены и всем заявленным здесь образам Страшного суда. Похожее — и в финале второй сцены (ц. 273), однако теперь к пронзительным верхним нотам (ц. 272–273) прибавляются рычащие звуки в низком регистре у фортепиано, контрабасов и медных духовых, словно взывая из бездны (ц. 274–275).

Связанная со сферой Ничто лейтхарактеристика Кометы появляется впервые во второй сцене. Сам по себе данный образ, как и многие другие, навеян символами христианского Апокалипсиса. Это отсылка к фразе из Откровения Иоанна Богослова: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладезя бездны» (Откр. 9:1). В опере образ Кометы неразрывно связан с Некроцарем. Значение ее падения в предстоящем Страшном суде отмечает сам Мертвиарх, нетерпеливо ожидая этого знамения (ц. 239).

Между тем, лейтхарактеристика Кометы звучит гораздо раньше выхода Некроцаря, в сцене Астрадаморса и Мескалины (ц. 184), когда астроном смотрит в телескоп на звезды. В этот момент в оркестре появляются тихие длинные диссонирующие созвучия в высоком регистре у флейты, флейт пикколо и струнных. Постепенно «включаются» другие духовые инструменты (гобои, кларнеты, трубы, тромбоны). Застывшее звуковое облако будто изображает оглушительную, абсолютную тишину, что сближает тему Кометы с общей музыкальной характеристикой Небытия.

Собственно сцена падения Кометы — краткий оркестровый эпизод длиной всего четыре такта в ц. 243–244 — продолжает развитие темы кометы. Если в ц. 185 кульминационный кластер «собирался» постепенно и быстро растворился в тишине, то здесь лейтхарактеристика Кометы начинается сразу с *tutti* на *ffffff*, звенящие высокие звуки у флейт, гобоев и кларнетов с тремоло у скрипок будто «прорезают» пространство.

Образы «ужасных событий» в опере представлены и средствами «динамической» музыки. Сфера «демонических сил», как уже было замечено выше, прежде всего связана с характеристикой образа Некроцаря. В первой сцене оперы, в сцене-дуэте Некроцаря и Пита inferнальный облик странного пришельца воплощается с помощью традиционных для Лигети демонических пассажей-вихрей, обязательно с использованием приема *sul ponticello*, необычных тембров (токатное, агрессивное звучание фортепиано и арфы вместе с музыкальными шкатулками, эолифоном, челестой, электрическим органом).

Впервые такие пассажи появляются в монологе-жалобе Пита (ц. 43–44), затем возобновляются в сцене, когда Пит дает «реквизит» Некроцаря (ц. 79).

В ц. 86 представлена еще одна грань демонического начала: марш-скачка постепенно перерастает в кульминацию сцены-дуэта. Здесь в оркестре — кульминация данной сферы: прием *sul ponticello* сочетается с пассажами-вихрями, свистом эолифона, а также восходящим хроматическим движением у струнных, которое тонет в общем хаотичном звучании.

Музыкальная характеристика *темы «испорченного» Времени* — нарочитая разрозненность, неслаженность (полипластовость), непопадание в метр (полиметрия) — уже встречалась в других сочинениях Лигети. Очень «плакатно» представлена данная тема в монологе Некроцаря из первой сцены (партия метронома, не совпадающая с метрической организацией остального музыкального материала). При этом неотвратимость хода маятника воспринимается как некая угроза из-за того, что символизирующий его стук метронома идет вразрез с остальной музыкой, словно бы игнорируя все на своем пути.

Гротеск и ужас образа «сумасшедших часов» далее проявляет себя в хаотичных (на первый взгляд) единовременных наложениях разных, метрически не совпадающих друг с другом тем в «Коллаже» и «Галиматье». В сцене Полуночи образ «сумасшедших часов» вначале экспонируется в ц. 580, где привычному бою «кукушки» вторит кряканье утки. Однако в это же мгновение тема Времени модулирует из гротескного образа в устрашающий и без всякой иронии: в абсолютной тишине начинают тяжело бить «бесчисленные секунды до Полуночи» (ц. 582). Медленные удары гонга сочетаются с другими темами Страшного суда, изображают последний миг жизни человечества.

Другой музыкальной характеристикой темы Времени в опере становится особое пуантилистическое письмо (проведение одной мелодической линии поручено нескольким инструментам, каждый из которых играет по несколько нот или даже по одной). Каждое вступление к первой–третьей сценам начинается с подобного музыкального решения, однако затем «сбивается» в *meccanico-type*, со

странным, смешивающим все в кучу несовпадением ритма у разных инструментов. Помимо оркестровых вступлений, пуантилистическая техника применена в построении мелодии-цитаты Бетховена в «Галиматье». Так, при идеальной выверенности композитором времени и тембра каждой отдельно звучащей ноты появляется ощущение хаоса, разрозненности целой картины. Подобный «высокоорганизованный хаос», с нашей точки зрения, продолжает парадоксальную двойственность *messanico-type* в Симфонической поэме для ста метрономов и других сочинениях Лигети: даже в обозначенных произведениях пределы метрически несогласованного звучания, соотношение его составляющих элементов были четко определены в партитуре.

Тема страха смерти, как часть субъективной сферы, имеет в опере преимущественно вокальное воплощение. Оно связано с партиями «сумасшедших» пророков Астрадаморса и Гепопо, а также с некоторыми высказываниями Пита Пивной Кружки. Помимо отдельных персонажей, тема страха смерти раскрывается в хоровых эпизодах, связанных с народом Брейгелландии.

Хоральное скандирование в малом диапазоне на *fff* воплощает другую грань темы страха смерти: это иступленная молитва покровителю, надежда на спасение и защиту. Бессмысленность крика о помощи зачастую подчеркивается ситуационно и музыкально: никто не реагирует на просьбы о помощи, персонажи на сцене заняты своими проблемами, их музыкальная характеристика контрастно противопоставлена материалу хоровой партии.

Первое обращение народа к Принцу Го-Го (ц. 374) — скандирование имени правителя а *carrella* (в кульминационный момент — с сопровождением одних лишь литавр), с повторяющейся интонацией, в постоянно ускоряющемся темпе, переходящее в конце лишь в упрямо неумолкающее (будто бы от этого зависит их жизнь) выкрикивание на одной высоте: «Го-Го!», действительно заставляет прочувствовать стремительно нарастающую панику среди толпы. Однако ужас быстро проходит: контрапунктом к хору за сценой происходит комическое объяснение между Принцем и до смерти испуганными министрами.

Следующие народные мольбы о пощаде очень краткие. В ц. 417 хор предшествует третьей арии Гепопо, рассказывает об ужасных событиях («Ужас и страх иссушают нас») и не дает воспринимать последующие далее сумасшедшие «птичьи» колоратуры шефа тайной полиции в одном лишь комическом ключе²⁸⁷. Еще более лаконичны пронзительные вскрики людей в ц. 440: перед сценой прибытия Некроцаря во дворец вопли о помощи звучат на *fff*, сопровождаются резкими ударами-диссонансами у всего оркестра. Лигети вводит здесь необычный прием: участники хора сидят в креслах в партере (ц. 440), при каждой реплике внезапно вставая с мест. Этот яркий пространственный эффект играет двойственную роль. С одной стороны, слышимые со всех сторон мольбы заставляют включиться в переживаемую ситуацию, прожить ее вместе с героями, рождают явственное ощущение повсеместной, всечеловеческой катастрофы. С другой стороны, это, как и внезапное прекращение стонов (ц. 500: «хор садится»), заставляет почувствовать некоторую условность происходящего: исполнители в заранее прописанном порядке встают с мест, поют определенные фразы и садятся на место, — подобная сценография в духе театра представления становится методом «бесстрастного экспрессионизма», позволяет дистанцироваться от показываемых событий.

Сфера страха получает свое воплощение и в смешанном хоре, сопровождающем первую арию Гепопо. Исполнители за сценой издают отдельные шипяще-свистящие звуки (ц. 339), ритмически имитируя реплики Гепопо и его лейтхарактеристику. Здесь ярко видна логика применения хорового тембра как одного из оркестровых: в партии хора формируется лейтритм Гепопо, а затем певцы выключаются из партитуры (после ц. 348), и окончательно выкристаллизовавшаяся лейтхарактеристика начинает полифонически разрабатываться в оркестре у ударных.

²⁸⁷ Еще раз тот же музыкальный материал появится в ц. 481, в последнем обращении народа к Принцу Го-Го. В следующих репликах молитвы людей будут обращены к Великому Мертвиарху.

Образы *Dies irae*, «Небесного тромбона», Небытия, «сумасшедших часов» создают картину Апокалипсиса в четырех масштабных номерах третьей сцены — «Коллаже», «Галиматье», сцене Полуночи, Интермеццо.

В первом из номеров, «Коллаже», ощущение хаоса, беспорядочности происходящего впервые в опере принимает форму чего-то всеохватного. Это достигается постепенным расслоением фактуры до полипластовости — настолько громоздкому сочетанию различных мелодий в одновременности, что через какое-то время становится сложно улавливать на слух вступления новых тем. Оттого ярко запоминается первое проведение темы «Небесного тромбона». Торжественная фанфарная мелодия воспринимается в «Коллаже» как грозный глас свыше, напоминающий о миссии Некроцаря. Строгое, упорядоченное звучание темы «Небесного тромбона» прорезывается через всеобщую какофонию, словно ставит на место хаотичное развитие всех тем, подводя к суровому обобщению. В конце «Коллажа» принадлежность данного оркестрового номера к эсхатологической сфере получает вербальное подтверждение. Некроцарь вновь появляется на сцене и произносит слова: «Ибо пришел день гнева и возмездия!» (ц. 477).

Следующая в цепочке «апокалиптических» сцен «Галиматья» своим названием подчеркивает главную особенность воплощения Страшного суда в музыке оперы. Галиматья — от французского «путаница, вздор»²⁸⁸. Конечно, данное название следует отнести и к самой сюжетной ситуации. Именно в «Галиматье» все встает с ног на голову: Некроцарь — фактическое воплощение смерти — показан беспомощным и ведомым, в то время как его слуги, Пит и Астрадаморс, выступают в качестве главных зачинщиков, именно из-за их уговоров Мертвиарх сильно напивается. Наложение нескольких тематических пластов в одновременном звучании, при закольцованном повторении каждой из тем, — это наглядное изображение пьянства героев. Помимо этого, обнаруживается сходство с «Коллажем» — триумфальным выходом Некроцаря. И

²⁸⁸ Согласно Этимологическому словарю современного русского языка М. Н. Свиридовой [163, 69].

хотя теперь «апокалиптическая» линия словно «вывернута наизнанку», дана в утрированно-искаженном виде, ее подспудное влияние все-таки не ослабевает. Оттого и пьяная скороговорка Некроцаря, Пита и Астрадаморса воспринимается как нечто сродни пиру во время чумы, а звучание лейтхарактеристики Гепопо (ц. 559) — как некое предупреждение.

«Полночь» и Интермеццо — кульминация мистического в опере, собственно Страшный суд. Чередой здесь проходят все образы Апокалипсиса, заявленные в предыдущих сценах, здесь же — квинтэссенция всех приемов, изображающих картину конца света: сцена Полуночи начинается с темы «Небесного Тромбона», затем — застылый, словно оцепеневший бой часов (символ исхода Времени) без перерыва перетекает в Интермеццо, где на первом плане — изображение Небытия.

Яркой особенностью воплощения Апокалипсиса в сцене Полуночи становится партия хора. Его функция здесь — примерно та же, что и в арии Гепопо. Странные, потусторонние «завывания» на глиссандо у «очень высоких сопрано» (ц. 569), с одной стороны, отсылают к похожим приемам еще в романтической опере начала XIX века (сцена в Волчьей долине Вебера). С другой стороны, это несколько неестественное звучание является прямым продолжением воя сирен, предвещающих прибытие Некроцаря в ц. 446.

Высокий, режущий слух регистр у скрипок, tutti, постепенное увеличение динамики от *pp* до *fffff* представляют собой кульминацию апокалиптического звучания. Далее, после интенсивного динамического нарастания следует резкий спад и длинное окончание, напоминающее покачивание на волнах (или облаках?). Так, в некоторой степени умиротворяюще, заканчивается линия развития одной из ведущих образных сфер оперы.

Яркость музыкального воплощения Страшного суда настолько впечатляет, что Интермеццо между третьей и четвертой сценой, с постепенным растворением-покачиванием, воспринимается как действительный конец. Тем неожиданнее воскрешение персонажей в четвертой сцене.

«Триумф смерти» и «Страна лентяев»: аллюзии на живопись.

Эсхатологическая тема в опере не ограничивается одним лишь музыкальным воплощением. Лигети, как и Гельдерод, испытал влияние картин Брейгеля и Босха. Об этом композитор говорил в 1978 году в интервью Заббе [187], а также Сэмюэлу, называя конкретные картины — «Триумф смерти» и «Страну лентяев» [186, 118].

Между тем, аллюзии на живопись в опере связаны и с другими картинами²⁸⁹. Более того, прямо обозначенные в партитуре, они являются важным инструментом «бесстрастного экспрессионизма»: диалог со сложившейся традицией, с первоисточником (поскольку Лигети часто переосмысливает заложенные в тексте Гельдерода отсылки) добавляет происходящему подтекст, что, помимо всего прочего, и углубляет содержание, и дает возможность наблюдать «со стороны».

Именно поэтому, на наш взгляд, следует рассматривать в одном ряду все воплощения темы Страшного суда — и музыкальные, и живописные, — тем более, что они тесно связаны друг с другом.

Живописные аллюзии в опере условно можно разделить на две группы. Одни из них позаимствованы Лигети из первоисточника, пусть и существенно переосмыслены. Вторые появляются только в опере.

К самым очевидным живописным аллюзиям, позаимствованным у первоисточника, следует отнести название страны, в которой происходит действие — Брейгелландия. Лигети различными способами подчеркивает значение названия княжества, с первых тактов вводя его не только в ремарках места действия, но и в репликах персонажей. Так, оно упоминается в первой же фразе первой сцены, в монологе Пита: «*Dies irae, dies illa, Solvet saeculum in...* О, золотая Брейгелландия, никогда не знавшая забот, наполни радостью своих детей! О, давно потерянный рай! Где ты теперь? Где ты теперь? Где?» (ц. 1–7). Обращает на себя внимание и цитата знаменитой католической секвенции, и саркастический подтекст, насмешливость по отношению к самому названию княжества, которые

²⁸⁹ Наиболее значимые для поэтики оперы картины приведены в Приложении 3.

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. Этот же подтекст подчеркивается Лигети и в ремарке к последней сцене оперы: «В прелестной стране Брейгелландия» (ц. 614). Для сравнения: у Гельдерода Брейгелландия в речи Сизаноса упоминается только в диалоге с Некрозотаром, где вместо иронии по отношению к княжеству звучит самоирония:

«Я, смиренный Сизанос — инспектор и дегустатор винограда и хмеля княжества Брейгелландия» [35, 156].

Аллюзии на «Триумф смерти» в опере, на наш взгляд, связаны не только с конкретной картиной Брейгеля (хотя, разумеется, все ситуации, вдохновленные данным произведением, в опере сохранены), но и с самим сюжетом, характерным для живописи конца Средневековья — начала Возрождения. Как отмечает 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» [130, 46]. 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 Сапожникова, и хор духов, сопровождающий его пророчество.

Развивает композитор и отсылки на живопись Остаде и Тенирса. Хотя Лигети, в отличие от Гельдерода, нигде не упоминает их имена, подчеркнуто подробное описание места действия второй сцены вполне созвучно особенностям интерьеров на картинах данных художников: «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».

Похожее беспорядочное сочетание мусора и вещей, связанных с творчеством, наукой либо с приготовлением пищи можно встретить, например, на картинах «Мастерская художника», «Школьный учитель» Остаде; картине «В кухне» Тенирса. В том же ключе изображен интерьер в «Алхимике» Д. Тенирса-ст. (хотя Гельдерод и вслед за ним Лигети, по всей вероятности, имели в виду полотно более знаменитого сына художника, Тенирса-мл., все же для полноты 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 опосредованно.

Первая из них — описание пары любовников, «молодых, очень красивых возлюбленных, как на полотнах Боттичелли» (ц. 7). 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 аллегии. Приветствуем их, как приветствуют всякую красоту» [35, 152].

Соединение этих двух понятий — красота и аллегория — несомненно, может навести 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 — фигуры ветра, изображенные на картине «Рождение Венеры». На это полотно указывал и сам композитор в интервью с Сэмюэлом [186, 120]. Однако у Боттичелли есть и другая, также близкая по духу аллегория: Венера и Марс из одноименной картины (ок. 1485). Совершенная красота двух античных богов, их гедонистическая природа роднит картину «Венера и Марс» с образами двух любовников. На эту ассоциацию может навести другая фраза из пьесы:

«Найдем ли мы наконец укромный уголок, мягкое гнездышко, скрытое от глаз старых болтливых сатиров, где наши обнаженные тела смогут предаться змеиным играм?» [35, 153].

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 [73, 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», ироничном ключе. Если на картине Брейгеля снегопад несет сакральный смысл начала новой жизни (шире — новой эры), то в опере он воспринимается 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 почти полностью отказался от присущей пьесе Гельдерода цветовой символики — еще одного маркера, связывающего драматурга с искусством Средневековья и Возрождения. Вместо нее Лигети предложил цветное решение типа гравюры — об этом жанре он упомянул в своей статье «Le

Grand Macabre» 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, которые спят в гробнице Некроцаря и не подозревают о предполагаемом конце света» [204, 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, на громогласном заявлении Некроцаря: «Я уничтожу земную твердь — 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 драматургия играет важную роль в развитии 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 освещается лишь в ц. 330.

Развитие идеи «от тьмы к свету» достигает своей кульминации в сцене пьянства Некроцаря, Пита и Астрадаморса 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 такта тьмы — 6 тактов полутьмы и далее — полный мрак). В конце сцены, а также на протяжении всего Интермеццо — полная темнота, символизирующая Ничто.

Если концепцию третьей сцены можно условно обозначить как «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 теплым, 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.

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.

§ 5. Анти-антиоперная эстетика в «Le Grand Macabre»: в диалоге с оперным жанром²⁹⁰

«Le Grand Macabre» наполнен множеством параллелей и аллюзий на традиционные оперные формы, а также цитат (чаще всего как бы псевдоцитат, намеренно искаженных) из опер и известных инструментальных произведений. Подобное нехарактерно для творчества Лигети в целом: в других произведениях композитор, как правило, избегал ссылок на «чужой» материал. Тем примечательнее обилие цитат в опере: идея диалога с музыкальным искусством прошлого, как уже было отмечено, является одной из ведущих в драматургии сочинения и отвечает современной для того времени эстетике постмодернизма.

Несмотря на свое антинарративное развитие и независимость от сюжетной фабулы, «музыкально-критическая» тема соприкасается с воплощением эсхатологической темы и характеристикой отдельных персонажей. Поэтому естественно, что многие аллюзии уже были отмечены в предыдущих разделах работы. В данном параграфе подытожим, в чем заключается диалог Лигети с традиционным искусством в «Le Grand Macabre», на что обращено внимание композитора и как связаны аллюзии с эстетикой сюрреализма и основной идеей оперы.

В первую очередь, необходимо разграничить два приема, используемых в опере, — стилизации (отсылающие к определенному жанру или временному периоду) и (псевдо)цитаты (приведение фрагмента текста конкретного произведения, однако, как правило, неправильное, искаженное)²⁹¹. Кроме этого, согласно П. Зехеру-Тоссу, в черновиках либретто существовали и словесные

²⁹⁰ Основные положения данного параграфа были опубликованы в статье Н. А. Карпун «В диалоге с оперным жанром (анализ художественного пространства оперы Д. Лигети *Le Grand Macabre*)» (см. Список научных публикаций по теме диссертации, № 7).

²⁹¹ При этом в интервью Сэмюэлу под псевдоцитатами Лигети имеет в виду именно приемы стилизации, то есть фактически аллюзии на жанр и композиторский стиль, а не на конкретное произведение: «[В опере] есть несколько псевдоцитат; когда я был студентом, мне приходилось писать в разных стилях — менуэты в стиле Гайдна или Моцарта, рондо в стиле Куперена. Я вернулся к этим юношеским произведениям. Вы думаете, что это Гайдн, но это Лигети. Это псевдоцитаты, синтетические цитаты» [186, 119]. Таким образом, сам Лигети не видел разницы между стилизацией и псевдоцитированием. Однако, если под псевдоцитатой понимать искаженное цитирование, то граница прочерчивается достаточно четко.

отсылки на известные музыкальные сочинения [245, 91], однако в окончательную версию они не вошли, поэтому в настоящей главе мы будем ориентироваться прежде всего на музыкальный материал.

Большинство из цитат сосредоточено в кульминационных точках данной драматургической линии («Бурре», «Коллаже», «Галиматье»). Остальные же случаи — не более, чем ассоциации с теми или иными произведениями. Таких ассоциаций, в зависимости от музыкального опыта слушателя, может быть много на один и тот же музыкальный фрагмент. Эта принципиальная открытость текста дает полную свободу исследователям. В результате, в различных работах встречаются как более или менее убедительные примеры сюжетного и музыкального сходства «Le Grand Macabre» и других опер (например, сравнение дуэтов Фэнтонна и Нанетты и Амандо и Аманды), так и тезисы, вызывающие вопросы (например, гексахорд Петрушки у струнных в «арии безумия» Пита, интонации Жалобы Ариадны в монологе Мескалины).

«Орфей», «Ариадна», «Коронация Поппеи» и «Возвращение Улисса» Монтеверди, «Альцеста» Глюка, «Идоменей», «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан» Моцарта, «Вольный стрелок» Вебера, «Лакме» Делиба, «Тристан и Изольда», «Тангейзер», «Валькирия», «Парсифаль» и «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, «Фальстаф» Верди, «Воцек» Берга, «Эдип», «История солдата» и «Похождение повесы» Стравинского — лишь неполный список опер, упомянутых в различных исследованиях в качестве источников аллюзий. Нельзя при этом точно сказать, какие из них таковыми являлись, а какие нет: упоминания в интервью с Заббе и Варнаи «Коронации Поппеи», «Дон-Жуана», «Свадьбы Фигаро» и «Фальстафа» [186, 68], разумеется, не дают полной картины. Однако, на наш взгляд, в большинстве случаев не следует искать тождества с конкретными примерами из музыкальной литературы: «Le Grand Macabre» представляет собой скорее комбинирование, игру с традицией в целом, а не диалог с определенными сочинениями. Так, монолог Некроцаря представляется нам гротескно-пугающим микстом барочных и классицистских канонов изображения трагико-патетических образов, терцет Некроцаря, Пита и

Астрадаморса из финала второй сцены — аллюзией на специфические приемы артикуляции-скороговорки оперы-буффа, а сцена появления Принца Го-Го из-под стола в третьей сцене — повторением традиционной для комических опер ситуации. В более широком смысле, практически каждая сцена или сольный эпизод оперы написаны «в духе» какой-либо оперной традиции: любовного дуэта (дуэт Амандо и Аманды, «Бурре» из второй сцены), inferнальных оркестровых эпизодов (финал первой сцены, сцена Полночи и Интермеццо), арии *lamento* (монолог Мескалины), хоров, прославляющих царя (хор народа Брейгелландии из третьей сцены) и других.

В тех же эпизодах, где аллюзии на конкретные оперы очевидны, возможно апеллирование одновременно к нескольким произведениям. Следует различать при этом сюжетные, композиционные и музыкальные аллюзии, а также заимствования некоторых эффектов или приемов. Так, например, к музыкальным относится отдаленное интонационное сходство колоратурных распевов в дуэте Амандо и Аманды с дуэтом цветов из «Лакме». Среди ассоциаций с известными сюжетами — сцена Мескалины и Венеры, отсылающая и к сцене в гроте Венеры из «Тангейзера», и к призывам Амура главной героиней оперы Монтеверди «Коронация Поппеи»²⁹². К композиционным сходствам можно причислить статическое решение хоровой партии в опере, словно комментирующей происходящее, — подобное было представлено в «Эдипе» Стравинского (но также и в других сочинениях, находящихся на стыке оперы и оратории), «разорванную» композицию дуэта Амандо и Аманды из первой сцены, а также отмеченное Н. О. Власовой сходство полипластовой природы «Галиматьи» со строением финала первого действия «Дон-Жауна» Моцарта [28, 121]. Наконец,

²⁹² К сюжетной аллюзии можно отнести также «сильнейшую параллель» дуэта Амандо и Аманды с «Коронацией Поппеи», о которой упоминает Севелл [230, 23]. Ситуационно данные дуэты, действительно, имеют некоторое родство: обе влюбленные пары, хоть и любят друг друга отнюдь не платонической любовью, представлены в идеально-романтическом ореоле. Однако интонационного родства здесь все же нет: даже в тех примерах, что приводятся в диссертации Севелл (например, сравнение дуэта Нерона и Поппеи «*Ne più, Ne più*» и фрагмент дуэта Амандо и Аманды из ц. 17 [230, 24]) сложно говорить об интонационном сходстве, а противоположное хроматическое движение двух голосов к унисону или октаве вряд ли можно считать уникальной чертой стиля Монтеверди.

Лигети широко использует в опере элементы додекафонной техники и *Sprechgesang*, явственно отсылающие к творчеству композиторов нововенской школы.

Помимо перечисленного, Лигети обращается к полифоническим техникам и формам, среди которых — стреттная техника, каноническая техника, изоритмия, вариации на *basso ostinato*, палиндром. Это также роднит «*Le Grand Macabre*» с сочинениями Берга, и, в то же время, открывает гораздо больший пласт ассоциаций (среди них — композиторы XVI–XVII веков, И. С. Бах²⁹³). Переосмыслением (в широком смысле) традиционной техники является и такая специфическая особенность стиля Лигети как микрополифония. Как говорил сам Лигети, «Микрополифония — это полифоническая структура, которую нельзя услышать» [186, 15].

Полифонические приемы становятся, помимо прочего, важным средством изображения хаоса Страшного суда. Немаловажно и то, что использование полифонических приемов приходится на драматургически значимые моменты сюжета. К таковым относятся вступительные инструментальные номера к первым трем сценам, любовный дуэт Мескалины и Некроцаря (первое «злодеяние» Некроцаря, кульминация второй сцены), «Коллаж», «Галиматья», сцена исчезновения Некроцаря, «Пассакалия».

Так, например, «Бурре» представляет собой вариации на *soprano ostinato*, усложненные элементами стреттной и, отчасти, изоритмической техники. Лигети стилизует основную тему в жанре данного старинного французского танца, с характерным затактом в одну четверть, синкопами, подвижным темпом (*Andantino con moto*), четным метром и «покачивающимся» аккомпанементом в духе бурре из сюит И. С. Баха (например, из Английской сюиты № 2 ля минор, из Французской сюиты № 6 ми мажор). Тема бурре накладывается на контрастные друг другу реплики Венеры, Мескалины и Некроцаря. В то же время, Лигети

²⁹³ Отсылки к полифонии встречаются и в более ранних произведениях Лигети. Так, о разделе «*Conversation*» из «*Aventures*» композитор говорил: «Это практически строгая баховская трехголосная инвенция, чьи голоса воплотились в каждом из трио исполнителей...» [186, 45].

нарушает принятые правила: каждое проведение основной темы начинается на одну четверть раньше, из-за этого акцентность смещается, а сама тема теряет первоначальную танцевальную природу. Этот «плавающий» метр основной темы в сочетании с постепенным увеличением полиметрически звучащих пластов рождает ощущение, с одной стороны, гротеска (учитывая абсурдность ситуации: муж с любопытством наблюдает за изменой жены), с другой — беспорядочного движения. Заметное ускорение развития событий, устремленность к некоей развязке, катастрофе чувствуется во второй вариации, где стреттно проводятся три новые темы. Расстояние вступления при этом все более сокращается: у первой новой темы оно составляет три такта; второй — 2,5 такта; третьей — 1, 5 четверти.

Тема буре возвращается в «Галиматье». Появление темы из любовного объяснения Некроцаря и Мескалины и схожих приемов здесь неслучайно: на первом плане — вновь абсурдность, фантазмагоричность происходящего, выраженная в самом названии эпизода. «Галиматья» — новый «виток» в развитии темы буре, которая возникает как бы спонтанно, не с начала, а с середины третьего предложения (10-го такта темы), однако в том же оркестровом решении, что и в проведении темы вариаций в любовном дуэте.

На первом плане теперь — стреттная техника и «бесконечные» остигатные повторы во всех голосах. Хаос, дезориентация в пространстве только усиливаются, когда после пяти стреттных проведений в звучащую какофонию добавляются новые темы. Три из них уже звучали в любовном дуэте (во второй вариации), однако в другом порядке. Еще две — Менуэт (ц. 543) и *Lo stesso tempo* (ц. 549, т. 3) — появились здесь впервые. Остигатные повторы темы в голосах произвольно «включаются» и «выключаются», как бы без всякой логики, что еще больше запутывает слушателя. Кроме того, нельзя не принимать во внимание вокальную партию (Некроцарь), которая контрапунктически звучит на протяжении всей сцены.

В причудливой музыкальной комбинации из множества тем «Коллажа»²⁹⁴, как уже отмечалось выше, — цитаты регтайма «Enterteiner» С. Джоплина, самбы, мелодии «Hristos a înviat». Лигети применяет здесь технику наложенной изоритмии — то есть, как пишет И. Е. Сухомлин, «повторение *talea* и *color* с постоянным скользящим смещением их друг относительно друга вплоть до совпадения на грани формы» [135, 62]. Функцию *color* в «Коллаже» выполняет додекафонная последовательность (*f-h-b-e-es-a-d-as-g-des-c-ges*), повторяющаяся 24 раза. В роли *talea* — цитата из Героической симфонии Л. ван Бетховена (IV часть, 12–19 тт., изменен метр с 2/4 на 4/4). Таким образом, *talea* равна четырем тактам.

В целом же «Коллаж» состоит из 23 неполных (2 такта в последнем) проведений *talea* и 24 проведений *color* (+ одна нота из следующего проведения). В начале «главная тема» звучит затаенно, в различных пуантилистических сочетаниях у литавр, виолончели и контрабаса (13 тактов, то есть 3 проведения *talea* + 1 такт). Затем одна за другой полиметрически наслаиваются новые темы. Каждая из них вступает нарочито не вместе с проведением *talea* и *color*. Например, первая из тем — регтайм — вступает на второй такт четвертого проведения *talea* и спустя полтора такта после начала четвертого проведения *color*. Это, несомненно, запутывает, вносит еще больший «разлад» в звучащее целое. Поэтому изоритмическая техника в данном случае еще и организует форму, не дает «распасться» такому колоссальному количеству звучащего материала.

Из приведенных выше примеров видно, что Лигети не ограничивается аллюзиями на оперные сочинения и использованием конкретных композиторских техник. Более того, цитирование в опере связано в первую очередь с инструментальными сочинениями Ф. Листа («Большой хроматический галоп»), Р. Шумана («Веселый крестьянин, возвращающийся с работы»), Ж. Оффенбаха

²⁹⁴ Структура «Коллажа», по словам Лигети, представляет собой «своего рода дань Ч. Айвзу» [186, 120]. П. Эдвардс видит прямые отсылки на две части симфонии «Праздничные дни» (1913) — «День поминовения» и «Четвертое июля» [245, 93], а также «некоторое выразительное сходство» с четвертой интерлюдией из оперы Б. Бриттена «Питер Граймс» [245, 93–94].

(«Адский галоп» из «Орфея в аду»), Ж.-Ф. Рамо («Курица»), Ф. Шуберта («Grazer Galopp»), С. Джоплина (регтайм «Enterteiner»), а также своими собственными (в частности, в ц. 387, в третьей сцене оперы процитировано начало третьей части Камерного концерта — *Movimento preciso e meccanico*, что вновь подчеркивает идейное сходство данных произведений).

Важным элементом драматургии «Le Grand Macabre» является также танцевальность как преломление традиционного жанрово-бытового фона в опере. Здесь, помимо уже упоминавшихся бурре, галопа, канкана, самбы, — легкий вальсовый шаг в ремарках первой арии Пита (ц. 5, см. пример 35) и в сцене его представления (ц. 49), а также «гротескный, бешеный танец Некроцаря» (ц. 51), «гротескный, бесстыжий» танец Мескалины и Астрадаморса (ц. 169), «гротескная хореография двух министров» (ц. 278, см. пример 38), танец Амандо и Аманды в полудреме (ц. 673). Хореография как важный элемент сценографии, на наш взгляд, является, с одной стороны, аллюзией на балет в опере (хотя как таковых балетных дивертисментов в «Le Grand Macabre» нет), а с другой — сценическим (и, в случае цитирования, музыкальным) воплощением сюжета *dance macabre*, напрямую связанного с основной идеей оперы. Этот образ, ненавязчиво, но постоянно возникая по ходу действия, становится символом гротескного, но в то же время всеобщего (странные хореографические номера поручены *разным* персонажам) пира во время чумы.

Утрированное использование клишированных приемов, несоответствие «серьезной» музыки и прозаического текста, музыки и сюжетной ситуации — все эти средства пародии творчески применяются в аллюзиях «Le Grand Macabre». Пародирование, передразнивание в опере распространяется и на более мелкие уровни. Так, в партиях Некроцаря и Мескалины прямо указаны моменты передразнивания других персонажей: Мертвиарх пародирует Пита, имитируя его «безумные» колоратуры (ц. 51), Мескалина — Венеру (ц. 217–219).

Вместе с тем, изменения собственно *музыкального* материала не обязательно связаны с комическим эффектом. Напротив, искажения текста первоисточника направлены не столько на его пародию, сколько на создание

особого звукового пространства. «Неправильные» музыкальные цитаты и аллюзии сталкиваются друг с другом, накладываются друг на друга в причудливых коллажах. Подобные конструкции Лигети сравнивает с поп-артом. По словам композитора, в опере, «как и там, образ складывается из предметов ежедневного обихода, использованных, однако, совершенно новым способом... Я часто использую традиционные элементы музыкального прошлого, но они вмонтированы, так сказать, в кавычках, в коллаж, в общий музыкальный материал» [74, 83].

Й. П. Хикель мыслит коллажи в «Le Grand Macabre» своеобразным воплощением «*musique irrégulière*», то есть манифестом смерти музыки [245, 28]. Утрата смыслов узнаваемых цитат, растворение музыкальных тем в общем звуковом хаосе в опере Лигети, действительно, словно иллюстрирует тезис Адорно о гибели искусства.

В то же время, постмодернистский «блошинный рынок» из цитат и аллюзий (именно так описывал стилистику своей оперы композитор [186, 69]) помогает воссоздать сюрреалистическую картину, в которой философическая двусмысленность происходящего, антиномичность гротеска и ужаса выглядят как объективная, исходная данность. Такое пространство позволяет включать в партитуру различные приемы нового музыкального театра, в том числе и элементы инструментального театра. Например, кинематографический эффект стоп-кадра (все персонажи замерли на сцене, словно в стоп-кадре) был использован в начале второй сцены и в конце «Коллажа» из третьей сцены. В том же оркестровом эпизоде есть и крайне непонятное, сюжетно немотивированное появление трубы из дверного проема, которая играет несколько тактов и скрывается в темноте (ц. 449). Все эти «странности» дополняют парадоксальную картину, меняют «систему координат» при оценке происходящего.

Сюрреалистическое пространство, в котором воедино сплелись и музыкальные воплощения эсхатологических образов, и аллюзии на искусство прошлого, играет важное значение для ключевой темы данной оперы — темы

преодоления страха смерти. Средства «бесстрастного экспрессионизма», примененные для характеристики практически всех персонажей и сверх-образов, а также двойственность восприятия цитат и отсылок, позволяли всякий раз взглянуть на сюжетную ситуацию «под другим углом», усомниться в правдивости показанного, поразмышлять над природой бытия и смерти. Гротескно-ужасные апокалиптические образы и диалог с искусством прошлого находят свое обобщение в финальной «Пассакалии».

Так, само название отсылает одновременно к традиционной полифонической форме и к танцу²⁹⁵. Функционально же, являясь заключительным ансамблем, «Пассакалия» напоминает о традиции финальной морали в операх XVIII века и даже об определенных образцах этой традиции (по мнению Э. Бауэр, заключительный номер «Le Grand Macabre» намекает на «дидактический хор a la Дон-Жуан» [168, 110]).

Во втором параграфе данной главы мы уже упоминали о важнейшей заключительной функции финального фрагмента «Le Grand Macabre», декларирующего победу жизни над смертью. Однако его убедительность (и философическая глубина), разумеется, не только в вербальном ряде, призывающем: «Не бойтесь умереть, весь честный люд! Никто не знает, когда его час придет! Но когда это произойдет, так тому и быть... Прощай! но до тех пор выпьем за здоровье!» Гораздо ценнее музыкальное решение «Пассакалии». В ней происходит «переворачивание» всех звучавших ранее музыкальных характеристик сферы Страшного суда, символизирующее, на наш взгляд, победу жизни над смертью.

Во-первых, отдельные средства воплощения сферы Страшного суда используются теперь в другом контексте. Например, элементы додекафонной техники в сочетании с подразумевающимися в жанре пассакалии вариациями на *basso ostinato* уже встречались в «Коллаже» (даже ритмическая организация

²⁹⁵ Первоначальное название финального номера оперы, встречающееся в эскизах, по словам Эдвардса, — это Хорал [176, 100], что также отвечает идее синтеза двух драматургических линий оперы: жанр возвращает нас к традиции музыкального прошлого, а, с другой стороны, корреспондирует с хорами в опере, написанными в подобном жанре.

неизменного голоса в этих двух номерах очень схожа, что впервые замечено Дж. Делаплейс [176, 94]). В то же время, в отличие от сцены прибытия Некроцаря во дворец, полифонический принцип неизменной басовой последовательности здесь не выдерживается строго: от проведения к проведению она вариантно меняется и звуковысотно, и ритмически. А причудливый додекафонный ряд теперь, словно в дуэте согласия, всегда звучит в секстовую втору. Полипластовые наложения различных мелодических линий, в других фрагментах символизировавшие апокалиптический хаос, здесь предельно консонантны, что значительно ослабляет эффект разрозненности, разобщенности звучащего пространства.

Во-вторых, в финале «Пассакалии» прежде роковой образ *Tuba mirum* (ц. 691) становится праздничным, торжественным: вместо «фатумных» провозглашений на одной ноте у труб — юбилейные по звукам трезвучий.

Вместе с тем, финал оперы загадочен. В последних тактах длинные ноты в полярных регистрах напоминают нам о сфере Небытия в опере, оставляя вопрос: действительно ли случился хэппи-энд, или же, как размышлял Лигети в одной из статей [204, 569], нельзя исключать возможность «посмертного эпилога», то есть реально случившегося конца света и показа *смерти* персонажей²⁹⁶? Или же подобное музыкальное воплощение лишь подчеркивает принятие героями (и слушателями) всех сторон жизни, осознание существования смерти как части бытия, отсюда — и воспроизведение напоследок главного «антагонистического» образа, но уже и в вокальных партиях, как бы растворенного в потоке жизни? Эти вопросы, на наш взгляд, вслед за Лигети лучше оставить без ответа...

²⁹⁶ Это соответствует и словам Лигети в статье к диску Sony: «Сейчас опера исчезает в постепенном *diminuendo*, согласуясь с изменением света на сцене: неестественное, тусклое освещение, словно бы с того света» [205, 13].

Заключение

Сложный комплекс эсхатологических концепций, представленных в музыкально-театральных сочинениях 1960–1970-х годов, включил в себя идеи христианства, иудаизма, экзистенциального нигилизма, техно-эсхатологические мотивы, идеи «смерти искусства», а также иные концепции, не связанные с темой конца времени. Всеохватность эсхатологического мифа обусловила создание в рамках каждого произведения особого сакрального (ритуального) пространства, в котором происходит синтез перечисленных религиозных и философских концепций, текстов (в том числе на разных языках). Парадоксальным образом в рамках нового музыкального театра сосуществуют полярные друг другу музыкально-стилевые приемы и средства. Традиционные средства (колокольность, хоральность, трубные гласы, цитирование *Dies irae*) соседствуют с авангардистским воплощением категории безобразного — страшными, словно агонизирующими звучаниями, стонами и вскриками, сонорными кластерами. Многообразие средств и концепций сочетается с оригинальностью жанровой модели каждого произведения на эсхатологический сюжет, среди которых — опера, мистерия, сценическая композиция, антиопера, анти-антиопера.

Вместе с тем, в представленных в работе сочинениях были выявлены универсальные топосы, объединяющие оперы «на конец времени». Наиболее часто встречаются связанные с христианской эсхатологией идея антиномичности сотворения и уничтожения мира, мотивы грешного мира, суда, глобальных катастроф, надежды на утешение и избавление от страданий, а также экзистенциальные темы абсурдности бытия и Ничто.

Опера Лигети «*Le Grand Macabre*», пожалуй, наиболее яркий пример сочинения, так естественно сочетающего в себе, казалось бы, несочетаемое. Проблема жизни и смерти, аллюзии на смеховую культуру Средневековья, живописные, музыкальные отсылки, критические комментарии по поводу современного искусства — подобный ряд тем, кажется, не может уместиться и, тем более, найти адекватное воплощение в рамках одного произведения. Однако пример «*Le Grand Macabre*» со всей убедительностью доказывает обратное.

Уникальность художественного целого оперы представляет ценность в контексте не только этого периода и европейского музыкального театра, но и всего музыкально-театрального искусства XX века, эволюции оперного искусства в целом.

Масштабное, по-абсурдистски парадоксальное смысловое пространство оперы ощущается как единое, неделимое целое благодаря тщательной проработке либретто, сценографической составляющей и, конечно, музыкальной драматургии. Сложнейшая организация музыкальной драматургии в «Le Grand Macabre», синтез и взаимовлияние многих жанровых и эстетических моделей — все это, несомненно, играет важную роль в воплощении главных идей сочинения. Именно музыкальный ряд постоянными неожиданными поворотами, неоднозначностью, заставляет «вслушиваться» в детали, искать подтекст, анализировать внешне абсурдную историю.

Вместе с тем, проблематика эсхатологического мифа в музыкальном искусстве не ограничивается лишь сферами, нашедшими свое отражение в рамках данной работы.

Эсхатологическая направленность в других музыкальных жанрах в 1960–1970-х годах и — шире — в XX веке в целом хотя и была затронута в работе, но требует отдельного исследования. Связь эсхатологического мировоззрения с биографией и личностью самих композиторов, социальный, политический, культурный контексты эпохи — темы, получившие широкое распространение в зарубежном музыковедении, однако остающиеся почти неизученными в России. Еще одно возможное направление дальнейших научных изысканий — отечественные сочинения «на конец времени», их сходства и отличия с опусами зарубежных авторов.

Ряд вопросов, оставленных за рамками исследования, связан с поэтикой оперы Лигети. Так, требует отдельного изучения соотношение текста либретто с литературными памятниками прошлого (текстами И. Гёте, У. Шекспира, Дж. Мильтона, П. Шелли). Роль литературы не раз отмечал сам композитор в своих интервью. В качестве источников вдохновения Лигети упоминал Б. Виана,

Ф. Герцмановского, Ф. Кафку, Ф. Каринти, Д. Круди [187] и даже комиксы, жанр на стыке литературы и изобразительного искусства. Некоторые ругательства двух министров в начале третьей сцены, например, были «подсказаны» персонажем комиксов Эрже «Приключения Тинтина», капитаном Хэддоком. Крепкие словечки этого героя настолько въедались в память, что поклонники даже создали словарь его проклятий, оскорблений и восклицаний [192].

В опере можно встретить немало референсов и в сторону кинематографа. Под впечатлением от фильмов с Чарли Чаплином и комедий абсурда The Marx Brothers появились, в частности, такие ремарки: «Мескалина — с хлыстом — и Астрадаморс стоят неподвижно, как будто *до сих пор в фильме*» (ц. 120, курсив мой. — *Н. К.*), «Все исполнители остаются неподвижными, как в фильме, который поставили на паузу» (ц. 473). Обнаруживается в опере и современный Лигети социокультурный контекст: так, в первой сцене Пит отвечает Некроцарю: «Oh, yes!» — по замыслу Лигети, в манере Луи Армстронга. Еще один пример: в одной из версий либретто, по словам композитора [204, 570], влюбленную пару звали Армандо и Миранда. Эта отсылка — к имени и фамилии известного бразильского футболиста-нападающего Армандо Миранда (1939–1980).

Тема конца времени в музыкальном искусстве актуальна и сегодня. Н. А. Хрущева связывает ее распространенность с эстетикой метамодерна: «*незаметный конец света — сладкий апокалипсис* — основное онтологическое переживание метамодерна» (курсив автора. — *Н. К.*) [152, 266]. Здесь же заметен необычный разворот, который наблюдается в некоторых эсхатологических сочинениях после 1970-х годов: уничтожение мира в отсутствие ужасных событий, новое начало после незаметного перехода на новый этап. Отчасти такой подход к теме конца времени перекликается с экзистенциальной эсхатологической концепцией, а также с философией Ж. Бодрийера и, позднее, с содержанием книги Ф. Фукуямы «Конец истории и последний человек» (1992). Похожая идея истории как вечной спирали присутствует, например, в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена (1977–2003). Незаметность перехода от бытия к небытию

— основная идея оперы «Что дальше?» Э. Картера (1999), в которой ни герои, ни слушатели до конца не понимают, что произошло. Жизнь как цикл бесконечных перерождений — эсхатологическая концепция оперы П. Шиманьского «Qudsja Zaher» (2005). Вместе с тем, находят свое воплощение и мотивы христианского Апокалипсиса — например, в «Черной маске» К. Пендерецкого (1986), «Апокалипсисе» Дж. Тавенера (1993).

В отечественном музыкальном искусстве идея «конца времени» связана, прежде всего, с творчеством В. И. Мартынова. Н. А. Хрущева пишет, в частности, об особом направлении творчества этого композитора — эсхатологическом минимализме [152, 264]. К опусам «на конец времени» Мартынова относятся «Апокалипсис» для смешанного хора (1991), Реквием (1998), «Стена-сообщение» для фортепиано (2007), опера «Vita nuova» (2009), а также книга «Конец времени композиторов» (1999). Тема Апокалипсиса господствует и в Симфонии № 4 П. Нёргора (1981), Симфонии № 3 («Будет ласковый дождь», 1984) Е. И. Подгайца, симфонии «Воскрешение мертвых» (2005) А. Л. Рыбникова. Образ Небытия становится важнейшим в опере С. М. Слонимского «Мастер и Маргарита» (1970–1972). Концепция конца времени вынесена в заглавия сочинений И. Э. Друха («Квартет на уход времени», 2006), В. Г. Тарнопольского («Дыхание исчерпанного времени», 1994).

Универсализм эсхатологического мифа, его близость каждому человеку, наличие устойчивых музыкальных символов, воплощающих основные апокалиптические образы, обуславливают приспособляемость данного мифа к любым изменениям. Эволюция эсхатологических концепций отражает изменение представлений музыкального искусства о жизни и смерти, о границах самого искусства, условиях его существования и конца. В этом смысле можно быть уверенными, что эсхатологический миф продолжит свое развитие и далее, оставаясь актуальным до конца времени.

Список литературы

1. **Августин Аврелий.** Творения. В 4 томах. Том III. О граде Божиим. I–XIII / блаженный Августин ; сост. и подг. текста к печати С. И. Еремеева. – СПб. : Издательство «Алетейя» ; Киев : «УЦИММ-Пресс», 1998. – 594 с. – ISBN 5-89329-087-5.
2. **Августин Аврелий.** Творения. В 4 томах. Том IV. О граде Божиим. XIV–XXII / блаженный Августин ; сост. и подг. текста к печати С. И. Еремеева. – СПб. : Издательство «Алетейя» ; Киев : «УЦИММ-Пресс», 1998. – 585 с. – ISBN 5-89329-088-2.
3. **Адорно, Т. В.** Избранное: Социология музыки / Т. Адорно ; под ред. Л. В. Скворцова и др. ; пер. с нем. М. И. Левиной. – 2-е изд. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. – 445 с. – ISBN 5-7914-0041-1.
4. **Адорно, Т. В.** Негативная диалектика / Т. В. Адорно ; пер. с нем. Е. Л. Петренко. – М. : Научный мир, 2003. – 374 с. – ISBN 5-89176-191-2.
5. **Акопян, Л. О.** К герменевтике «Симфонии» Берлио / Левон Акопян. – DOI 10.34690/271 // Музыкальная академия, 2022. – № 4 (780). – URL: <https://mus.academy/articles/on-the-hermeneutics-of-berio-sinfonia> (дата обращения: 13.03.2023).
6. **Акопян, Л. О.** Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 855 с. – ISBN 978-5-89816-092-0.
7. **Амрахова, А. А.** Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий / А. А. Амрахова ; ред. Д. Б. Горбатов // Журнал общества теории музыки. – 2016. – № 3 (15). – С. 18–29.
8. **Андреева, Е. С.** Темпоральное мышление Б. Бартока и Д. Лигети в свете диалога Востока и Запада : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : дисс. ... канд. иск. / Андреева Елена Сергеевна ; Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова. – Саратов, 2013. – 174 с.
9. **Андреева, Е. Ю.** Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Екатерина Андреева ; 2-е изд., испр. и доп.. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 584 с. – ISBN 978-5-89059-159-3.

10. **Аникеева, Е. Н.** Эсхатологизм в экзистенциальной философии К. Ясперса и Н. Бердяева / Е. Н. Аникеева, К. В. Таравков // Вестник ВГУ, 2021. – № 1. – С. 3–11.

11. **Ауни, Д.** Новый Завет и его литературное окружение / Дэвид Ауни ; пер. с англ. В. В. Полосина ; ред. А. Л. Хосроев. – СПб. : Российское библейское общество, 2000. – 271 с. – ISBN 5-85524-11-06.

12. **Багдасарова, С. А.** Апокалипсис в искусстве. Путешествие к Армагеддону / Софья Багдасарова. – М. : Эксмо, 2018. – 288 с. – ISBN 978-5-04-097010-0.

13. **Бакши, Л. С.** Новый музыкальный театр, или Искусство контрапункта / Л. С. Бакши // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – С. 76–84.

14. **Бахтин, М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин ; 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с. – ISBN 978-5-699-74021-5.

15. **Беккет, С.** В ожидании Годо : Пьесы / Сэмюэль Беккет ; пер. с фр. – М. : Текст, 2010. – 286 с. – ISBN 978-5-7516-1269-6.

16. **Беккет, С.** Моллой ; Мэлон умирает ; Безымянный : Трилогия / С. Беккет ; пер. с фр. и англ. В. Молота. – СПб. : Чернышев, 1994. – 461 с. – ISBN 5-85555-028-1.

17. **Беккет, С.** Театр / Сэмюэль Беккет. – СПб. : Азбука : Амфора, 1999. – 345 с. – ISBN 5-8301-0002-9.

18. **Бекназарова, Е. А.** Фарс / Е. А. Бекназарова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; Институт науч. информации по общественным наукам Российской академии наук. – М. : НИК «Интелвак», 2001. – Стлб. 1127–1128. – ISBN 5-93264-026-X.

19. **Бердяев, Н. А.** Опыт эсхатологической метафизики : сборник научных трудов, 1937–1948 / сост. и подг. текста П. П. Апрышко и А. П. Полякова. – М. : Терра, 2013. – 654 с. – ISBN 978-5-4224-0669-2.

20. **Бершадская, Т. С.** Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская ; 2-е, доп. изд. – Л. : Музыка, 1985. – 238 с.

21. **Бодрийяр, Ж.** Прозрачность зла / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с. – ISBN 5-7913-0028-X.

22. **Бодрийяр, Ж.** Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр ; 4 изд. – М. : «Добросвет», «Издательство „КДУ“», 2011. – 392 с. – ISBN 978-5-98227-783-1.

23. **Бронфин, Е. Ф.** Клаудио Монтеверди : краткий очерки жизни и творчества / Е. Ф. Бронфин. – Ленинград : Музыка, 1970. – 101 с.

24. **Булгаков, С. Н.** Первообраз и образ: сочинения в двух томах. Т. 1. Свет Невечерний / С. Н. Булгаков ; подг. текста, вступ. статья И. Б. Роднянской ; коммент. В. В. Сапова и И. Б. Роднянской. – СПб. : ООО «ИНАПРЕСС», М. : «Искусство», 1999. – 416 с. – ISBN 5-871-35078-X.

25. **Булгаров, В. С.** Образ Смерти в западно-европейском искусстве XIV–XVI веках / Булгаров Вячеслав Степанович, Ляшенко Ирина Витальевна // *Universum: филология и искусствоведение*. – 2019. – № 3 (60). – С. 10–13.

26. **Векслер, Ю. С.** Музыка и революция Эрвина Шультхофа: от дада к «Коммунистическому манифесту» / Юлия Сергеевна Векслер // *Журнал Общества Теории музыки*. – 2018. – № 1 (21). – С. 43–56.

27. **Вишняков, А. Г.** Поэтика французского Нового Романа : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Франции)» : дисс. ... доктора филологических наук / Вишняков Алексей Георгиевич ; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2011. – 398 с.

28. **Власова, Н. О.** Пересечения с музыкальной традицией в творчестве западногерманских композиторов 1970–1980-х годов : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Власова Наталья Олеговна ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1998. – 384 с.

29. **Волкова, М. Н.** Время Апокалипсиса / М. Н. Волкова (Могилевич) // *Эсхатос: философия истории в предчувствии конца истории : сборник статей* – Одесса : ФЛП «Фридман А. С.», 2011. – С. 312–318. – ISBN 978-996-96181-9-X.

30. **Ворагинский, И.** Золотая легенда / Иаков Ворагинский ; пер. с лат. И. И. Аникьева и И. В. Кувшинской ; коммент. И. В. Кувшинской. – М. : Издательство Францисканцев, 2018. – Т. II. – 679 с. – ISBN 978-5-89208-134-4.

31. **Воробьев, И. С.** Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов / Воробьев И. ; 2-е изд., испр. – СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2006. – 324 с. – ISBN 5-7379-0310-9.

32. **Воробьев, И. С.** Русский музыкальный авангард 1910–1920-х годов: от утопии к антиутопии / Игорь Воробьев // Сто лет русского авангарда : сборник статей / ред.-сост. М. И. Катунян. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – С. 19–29. – ISBN 978-5-89598-298-3.

33. **Воропаев, Д. Н.** Смысл понятия «Ничто» в истории европейской философии: Гегель, Хайдеггер, Сартр / Дмитрий Николаевич Воропаев // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 11–1 (73). – С. 40–43. – URL: <https://www.gramota.net/materials/3/2016/11-1/9.html> (дата обращения: 14.07.2022).

34. **Гельдерод, М. де.** Остендские беседы / М. де Гельдерод ; пер. с фр. С. Шкунаева // Гельдерод, М. де. Театр / М. де Гельдерод ; пер. с фр. под ред. Ю. Стефанова ; ст. Л. Андреева ; коммент. С. Шкунаева. – М. : Искусство, 1983. – С. 580–652.

35. **Гельдерод, М. де.** Театр / М. де Гельдерод ; пер. с фр. под ред. Ю. Стефанова ; статья Л. Андреева; коммент. С. Шкунаева. – М. : Искусство, 1983. – 717 с.

36. **Гёте, И. В.** Из моей жизни: Поэзия и правда / И. В. Гёте // Биография, стихотворения, драмы, лирика — Иоганн Вольфганг Гёте : [сайт]. – URL: <http://gete.velchel.ru/index.php?cnt=21&part=16#note-1> (дата обращения: 01.05.2023).

37. **Голованёва, М. А.** Целостное воплощение сюжета «Откровения Иоанна Богослова» в музыке XX века / Голованёва М. // Актуальные вопросы искусствоведения: музыка–личность–культура : сборник статей по материалам XIV

Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов (20–25 апреля 2015). – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2016. – С. 34–39.

38. **Гранин, Р. С.** Экзистенциальная эсхатология Николая Бердяева / Р. С. Гранин // *Философия и культура*. – 2012. – № 11 (59). – С. 63–71.

39. **Гусев, Д. В.** Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология : монография / И. В. Желтикова, Д. В. Гусев. – Орел : Издательство ОГУ, 2011. – 172 с. – ISBN 978-5-9929-0130-6.

40. **Давыдов, Ю. Н.** Негативная диалектика / Ю. Н. Давыдов // *Понятия и категории*. Вспомогательный проект портала ХРОНОС : [сайт]. – URL: <http://ponjatija.ru/node/7490/> (дата обращения: 04.02.2021).

41. **Давыдова, Т. Т.** Жанры и антижанры / Т. Т. Давыдова // *Литературная учеба*. – 2002. – № 3. – С. 81–91.

42. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман ; пер. с нем. С. К. Дмитриева. – М. : Республика, 2001. – 559 с. – ISBN 5-250-01826-2.

43. **Дальхауз, К.** Почему так трудно понимать Новую музыку? / К. Дальхауз ; пер. и комм. С. Наумович // *Stravinsky.online* [сайт]. – URL: https://stravinsky.online/kdalkhauz_pochiemu_tak_trudno_ponimat_novuiu_muzyku (дата обращения: 12.12.2020).

44. **Денисов, А. В.** Музыкальные цитаты. Справочник / А. В. Денисов. – СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2013. – 224 с. – ISBN 978-5-7379-0752-5.

45. **Денисов, А. В.** Пародия в итальянской и французской опере XVIII века: вопросы поэтики / Андрей Денисов // *OPERA MUSICOLOGICA*. – 2017. – № 3 (33). – С. 51–64.

46. **Деррида, Ж.** Насилие и метафизика (Эссе о мысли Эммануэля Левинаса) / Жак Деррида ; пер. В. Лапицкого // *Деррида Ж. Письмо и различие*. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 99–196. – ISBN 5-7331-0181-4.

47. **Деррида, Ж.** Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Жак Деррида ; пер. с фр. Б. Скуратова ; под общей ред.

Д. Новикова. – М. : Logos-altera, Издательство «Ессе homo», 2006. – 256 с. – ISBN 5-98378-010-7.

48. **Душенко, К. В.** Большой словарь латинских цитат и выражений / К. Душенко, Г. Багриновский ; под науч. ред. Д. О. Торшилова. – М. : Эксмо : Центр гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН, 2013. – 976 с. – ISBN 978-5-699-60632-0.

49. **Енукидзе, Н. И.** Русские вампуки до и после «Вампуки»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии / Натэла Енукидзе // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2012. – № 1. – С. 37–58.

50. **Жарри, А.** Убю король и другие произведения / Альфред Жарри ; общ. ред. и послесл. Г. К. Косикова. – М. : Б. С. Г. – Пресс, 2002. – 602 с. – ISBN 5-93381-055-X.

51. **Заднепровская, Г. В.** Отечественный музыкальный театр рубежа XX–XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра : специальность 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)» : дисс. ... д-ра иск. : [в 2 томах] / Заднепровская Галина Викторовна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – Москва, 2023. – 2 т.

52. **Золотницкий, Д. И.** Будни и праздники театрального Октября / Золотницкий Д. И // Театральная библиотека Сергеева. – URL: http://teatr-lib.ru/Library/Zolotnitsky/Budni/#_page224 (дата обращения: 22.06.2022).

53. **Иванов, М. С.** Апокатастасис / М. С. Иванов // Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла (электронная версия) : [сайт]. – URL: pravenc.ru/text/75604.html (дата обращения: 15.10.2022).

54. **Ивашкин, А. В.** Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк / А. Ивашкин. – М. : Советский композитор, 1983. – 125 с.

55. Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – М. : ТПФ «Союзтеатр», 1992. – 288 с. – ISBN 5-85717-009-5.

56. **Калашникова, Н. Б.** «Искусство риторики» Маттейса де Кастелейна как основа национальной политики / Н. Б. Калашникова // Вестник МГПУ. Серия «Филологическое образование». – 2011. – № 1 (6). – С. 72–80.

57. **Камышанова, М. В.** Особенности воплощения эсхатологической темы в искусстве. Третья симфония Ефрема Подгайца / М. В. Камышанова // Вестник Башкирского университета, 2012. – Т. 17. – № 2. – С. 972–974.

58. **Камю, А.** Бунтующий человек / Альбер Камю // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство ; пер. с фр. – М. : Политиздат, 1990. – С. 119–356. – ISBN 5-250-01279-5.

59. **Камю, А.** Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / Альбер Камю // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство ; пер. с фр. – М. : Политиздат, 1990. – С. 23–92. – ISBN 5-250-01279-5.

60. **Кандинский, В. В.** О сценической композиции / В. В. Кандинский // Избранные труды по теории искусства. Электронная версия. – URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva47.html> (дата обращения: 25.10.2020).

61. Катехизис католической церкви / Апостольская Администрация для католиков латинского обряда севера Европейской части России ; предисл. архиепископа Т. Кондрусевича. – 4-е издание. – [Б. м.] : Культурный центр «Духовная Библиотека», 2001. – 813 с. – ISBN 5-94270-016-8.

62. **Киричук, Е. В.** Живопись Питера Брейгеля и драматургия Мишеля де Гельдерода / Е. В. Киричук // Вестник Омского университета, 2002. – № 2. – С. 63–65.

63. **Киричук, Е. В.** М. де Гельдерод во французском театре авангарда 40–50-х годов / Е. В. Киричук // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2008. – Т. 10. – № 6–2. – С. 315–321.

64. **Киричук, Е. В.** «Остендские беседы» — «вульгата гелдеродистов», или Мишель де Гельдерод о себе / Е. В. Киричук, К. Г. Попович // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2008. – Т. 10. – № 6–2. – С. 237–241.

65. **Клянина, Е. Р.** Символы и образы смерти в европейском искусстве / Е. Р. Клянина // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» : [сайт]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvol-y-i-obrazy-smerti-v-evropeyskom-iskusstve> (дата обращения: 03.02.2021).

66. Книги сивилл / пер. с древнегреч. М. Витковской, В. Витковского. – М. : Энигма, 1996. – 288 с. – ISBN 5-7808-0004-9.

67. **Комова, Т. Д.** Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.) : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : дисс. ... канд. филологических наук / Комова Татьяна Дмитриевна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – М., 2013. – 174 с.

68. **Конен, В. Д.** Клаудио Монтеверди / В. Д. Конен ; Институт истории искусств. – М. : Советский композитор, 1971. – 322 с.

69. **Кононенко, Б. И.** Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко // Культура : [сайт]. – URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (дата обращения: 09.01.2023).

70. **Копосова, И. В.** Симфонические искания в финской музыке 1960-х годов / Ирина Владимировна Копосова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2021. – № 4. – С. 34–51.

71. **Копосова, И. В.** Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Копосова Ирина Владимировна ; Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2004. – 213 с.

72. **Копосова, И. В.** Современные антисимфонии как пример полемики с жанровой традицией / И. В. Копосова. – DOI 10.52469/20764766_2023_02_05 // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2 (51). – С. 5–11.

73. **Котельникова, Т. М.** Брейгель / Т. М. Котельникова. – М. : Олма Медиа Групп, 2010. – 128 с. – (Галерея гениев). – ISBN 5-94849-557-4.

74. **Крейнина, Ю. В.** Горький смех (об опере Le Grand Macabre) / Ю. В. Крейнина // Дьердь Лигети. Личность и творчество : сборник статей / Рос. ин-т искусствознания ; сост. Ю. Крейнина. – М. : РИИ, 1993. – С. 76–90.

75. **Крейнина, Ю. В.** Личность и творческая судьба / Ю. В. Крейнина // Дьердь Лигети. Личность и творчество : сборник статей / Рос. ин-т искусствознания ; сост. Ю. Крейнина. – М. : РИИ, 1993. – С. 15–24.

76. **Куранова, Ю. А.** Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп») : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Куранова Юлия Александровна ; Российская академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 2017. – 249 с.

77. **Кюрегян, Т. С.** Григорианский хорал : учебное пособие / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов ; Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – 260 с. – ISBN 978-5-89598-216-7.

78. **Лебедев, С. Н.** Гокет / С. Н. Лебедев // Большая российская энциклопедия. Электронная версия. – 2016. – URL: <https://bigenc.ru/music/text/3889533> (дата обращения: 14.12.2019).

79. **Левая, Т. Н.** Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Левая, О. Леонтьева. – М. : «Музыка», 1974. – 446 с.

80. **Лейдерман, Н. Л.** Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) / Н. Л. Лейдерман // <https://oaj.fupress.net/> : [сайт]. – URL: <https://oaj.fupress.net/index.php/ss/article/view/2167/2167> (дата обращения: 10.03.2021).

81. **Леман, Х.-Т.** Постдраматический театр / Х.-Т. Леман ; пер. Н. Исаевой. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с. – ISBN 978-5-4330-0024-7.

82. **Леонтьева, О. Т.** Карл Орф / О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 334 с.

83. **Лобанова, М. Н. Д.** Лигети — эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов (критика и размышления) / М. Н. Лобанова // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики : сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 94. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – С. 140–172.

84. **Лобанова, М. Н.** Логика и композиция «новой музыкальной драмы»: «Приключения» Дьёрдя Лигети / М. Н. Лобанова // Московский музыковед. – Вып. 1. – 1990. – С. 152–177.

85. **Лосев, А. Ф.** История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Ф. Лосев. – Харьков : Фолио ; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 960 с. – ISBN 5-17-000505-9, 966-03-0835-3.

86. **Львов, С. Л.** Питер Брейгель Старший / С. Л. Львов. – М. : Терра – Книжный клуб, 1998. – 304 с. – ISBN 5-300-02191-1.

87. **Малютина, Н. П.** Современная опера в контексте процессов культурной трансгрессии: пределы и запредельное / Н. Малютина // *Odessa, muzyka, literature. Ukrainśko-polski transfer kulturowy. Studia* / red. N. Maliutina, W. Biegluk-Leś. // Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku. Strona główna : [сайт]. – URL: <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/10543> (дата обращения: 30.05.2023).

88. **Манулкина, О. Б.** От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина ; ред. А. Митрофанов. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с. – ISBN 978-5-89059-137-1.

89. **Мартынов, В. И.** Конец времени композиторов / Владимир Мартынов ; послесл. Т. Чередниченко. – М. : Русский путь, 2002. – 296 с. – ISBN 5858871437.

90. **Махрова, Э. В.** Оперный театр в культуре Германии второй половины XX века / Э. В. Махрова. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 264 с.

91. **Мень, А. В.** Малый Апокалипсис / прот. Александр Мень // Православный портал «Азбука веры» : [сайт]. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/bibliologicheskij-slovar-tom-2/209> (дата обращения: 06.01.2023).

92. **Мень, А. В.** Читая Апокалипсис. Беседы об Откровении святого Иоанна Богослова / прот. Александр Мень // Православный портал «Азбука веры» : [сайт]. – URL: <https://azbyka.ru/apokalipsis/protoierej-aleksandr-men-apokalipsis-kommentarii/> (дата обращения: 10.05.2024).

93. **Меньшиков, Л. А.** Архитектоника антиискусства / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2016. – № 2 (43). – С. 181–188.

94. **Меньшиков, Л. А.** Рождение ивента из духа антимузыки / Леонид Александрович Меньшиков // Международный журнал исследований культуры : электронный журнал. – 2017. – № 3 (28). – URL: <https://old.culturalresearch.ru/archives/112--328-> (дата обращения: 20.07.2023).

95. **Меньшиков, Л. А.** Самоопределение флюксуса / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2015. – № 2 (37). – С. 178–185.

96. **Мильтон, Дж.** Потерянный рай / Дж. Мильтон // Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова : [сайт]. – URL: <http://www1.lib.ru/POEZIQ/MILTON/milton.txt> (дата обращения: 12.05.2023).

97. **Михайлов, И. А.** Бытие к смерти / И. А. Михайлов // Электронная библиотека Института философии РАН : [сайт]. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01bef37cc672aab9a62e9dbe> (дата обращения: 16.04.2023).

98. **Молодцова, М. М.** Комедия дель арте (История и современная судьба) / М. М. Молодцова ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Ленинград : ЛГИТМИК, 1990. – 219 с. – ISBN 5-7196-0110-4.

99. **Найдорф, М. И.** После кризиса: к итогам институционального кризиса искусств в XX веке / Марк Найдорф. – Одесса : [Б. и.], 2009. – 64 с.

100. **Никольская, И. И.** Кшиштоф Пендерецкий / Ирина Никольская. – М. : Издательство «Композитор», 2012. – 300 с. – ISBN 978-5-4254-0050-5.

101. **Ницше, Ф.** Веселая наука (La gaya scienza) / Фридрих Ницше ; пер. с нем. М. Кореновой, С. Степанова, В. Топорова. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 352 с. – ISBN 978-5-389-10139-5.

102. **Остромогильский, И. В.** Творчество Дьёрдя Лигети сквозь призму фактурных новаций композитора : монография / И. В. Остромогильский ; Союз композиторов Санкт-Петербурга ; ред. Г. А. Некрасова. – СПб. : Северная звезда, 2011. – 248 с. – ISBN 978-5-905042-24-9.

103. **Остромогильский, И. В.** Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Остромогильский Илья Вениаминович ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – СПб., 2013. – 317 с.

104. **Ошис, В. В.** История нидерландской литературы : учебное пособие для филол. спец. ун-тов / В. В. Ошис. – М. : Высшая школа, 1983. – 163 с.

105. **Ошис, В. В.** Нидерландская литература / В. В. Ошис // История всемирной литературы : В девяти томах / АН СССР ; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького ; ред. Г. П. Бердников и др. – М. : Наука, 1983–1994. – Т. 3. – 1985. – С. 161–174.

106. **Пави, П.** Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. Л. Баженовой, И. Бахта, О. Васильевой и др. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с. – ISBN 978-5-01002-106-1.

107. **Пестов, Н. Е.** Свет Откровения. Размышления над Апокалипсисом / Николай Пестов. – М. : Братство святого апостола Иоанна Богослова, 2010. – 272 с. – ISBN 978-5-89424-019-0.

108. **Петев, Н. И.** Небесные и inferнальные символы Апокалипсиса как образы добра и зла / Петев Николай Иванович // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 3 (29). – Ч. 2. – С. 160–163 : [сайт]. – URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2013_3-2_39.pdf (дата обращения: 10.05.2024).

109. **Петров, В. О.** Инструментальный театр Маурисио Кагеля / В. О. Петров // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. – 2011. – № 5 (73). – С. 36–48.

110. **Петров, В. О.** Инструментальный театр XX века: история и теория жанра : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... д-ра иск. / Петров Владислав Олегович ; Астраханская государственная консерватория (академия). – Астрахань, 2014. – 444 с.

111. **Петров, В. О.** Инструментальный театр: историческая пирамида жанра / В. О. Петров // Культура и искусство. – 2012. – № 5 (11). – С. 99–109.

112. **Петров, Ф. Н.** Эсхатологический миф: миф о грядущей гибели и последующем возрождении мира / Ф. Н. Петров. – Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, Юж-Урал. изд-торг. дом, 2001. – 108 с. – ISBN 5-7688-0792.

113. **Петухов, А. В.** Ориген в русской богословской дореволюционной литературе / Петухов А., свящ. // Андреевское благочиние : [сайт]. – URL: <https://andreyblag.ru/images/articles/prosveshenie/iliotropion/izdatelstvo/6/book/petukhov.pdf> (дата обращения: 02.05.2023).

114. **Преодоляк, А. А.** В поисках парадоксов Бытия (еще раз о «Свете» Карлхайнца Штокхаузена) / А. Преодоляк // Южно-Российский музыкальный альманах – 2007. – Ростов-н/Д. : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – С. 114–117.

115. **Путилова, С. М.** Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60–70-х годов XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Путилова Светлана Михайловна ; Российская академия музыки имени Гнесиных. – М., 2011. – 303 с.

116. **Разгуляев, Р. А.** Фортепианное творчество Дьердя Лигети: проблемы стиля и интерпретации : 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Разгуляев Руслан Александрович ; Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2006. – 254 с.

117. **Рихтер, Х.** Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / Ханс Рихтер ; пер. с нем. Т. Набатниковой. — М. : «Гилея», 2014. — 357 с. — ISBN 978-5-87987-090-9.

118. **Роб-Грийе, А.** За новый роман / Ален Роб-Грийе ; пер. с фр. Л. Г. Ларионовой // Ален Роб-Грийе. Романески. — М. : Ладомир, 2005. — С. 529–605. — ISBN 5-86218-382-5.

119. **Ровнер, А. А.** Утопическая и эсхатологическая тематика в русской музыке конца XIX — начала XX в. / А. А. Ровнер // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. — М. : Индрик, 2016. — С. 318–335.

120. **Роке, К.-А.** Брейгель, или Мастерская сновидений / К.-А. Роке ; пер. с фр. и вступит. статья Т. А. Баскакова ; послесловие А. П. Левандовского. — М. : Молодая гвардия, Палимпсест, 2000. — 298 с. — (Жизнь замечательных людей ; Сер. биогр. ; Вып. 774). — ISBN 5-235-02364-1.

121. **Росс, А.** Дальше — шум. Слушая XX век / Алекс Росс ; пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. — М. : Астрель, CORPUS, 2012. — 558 с. — ISBN 978-5-271-38532-2.

122. **Ручьевская, Е. А.** «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева / Е. А. Ручьевская. — СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2010. — 476 с. — ISBN 978-5-7379-0404-3.

123. **Ручьевская, Е. А.** «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская ; под ред. В. В. Горячих, Л. П. Ивановой. — СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2002. — 396 с. — ISBN 5-7379-0195-5.

124. **Ручьевская, Е. А.** Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. — Л. : Издательство «Музыка», 1977. — 160 с.

125. **Ручьевская, Е. А.** «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / Екатерина Ручьевская. — СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2005. — 388 с. — ISBN 5-7379-0276-5.

126. **Рыжков, Т. В.** Эсхатологический сюжет в русской прозе рубежа XX–XXI веков : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат дисс. ... канд. филологических наук / Рыжков Тимур Валерьевич ; Кубанский государственный университет. – Армавир, 2006. – 26 с.

127. **Савенко, С. И.** О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х–80-е годы) / С. И. Савенко // Дьердь Лигети. Личность и творчество : сборник статей / Рос. ин-т искусствознания ; сост. Ю. Крейнина. – М. : РИИ, 1993. – С. 38–55.

128. **Савицкий, А.** Мышление эсхатологическое и мышление утопическое / А. Савицкий // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. – М. : Индрик, 2016. – С. 92–105.

129. **Савченко, В. В.** «Конец искусства»: проекции видения проблемы / Савченко В. В // Эсхатос: философия истории в предчувствии конца истории : сборник статей. – Одесса : ФЛП «Фридман А. С.», 2011. – С. 285–294. – ISBN 978-996-96181-9-X.

130. **Сапожникова, Л. М.** Макабрические сюжеты в искусстве средневековой Европы / Л. М. Сапожникова // Культура и цивилизация. – 2016. – № 3. – С. 44–52.

131. **Сартр, Ж. П.** Бытие и ничто: опыт феноменологии онтологии / Жан Поль Сартр ; пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. – М. : Республика, 2000. – 639 с. – ISBN 5-250-02729-6.

132. **Сартр, Ж. П.** Тошнота: роман; Стена: новеллы / Жан-Поль Сартр ; пер. с фр. – Харьков : Фолио ; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 399 с. – ISBN 966-03-0675-X, 5-237-04683-5.

133. Словарь библейских образов / под. ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Логмана III ; пер. Б. А. Скороходова, О. А. Рыбаковой. – СПб. : «Библия для всех», 2005. – 1423 с. – ISBN 5-7454-0945-2.

134. **Соколов, О. В.** Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов ; Государственный комитет Российской Федерации по высшему образованию ; Нижегородский государственный

университет им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 214 с.

135. **Сухомлин, И. Е.** Техника изоритмии: теория, история / И. Сухомлин // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.) : сборник трудов / отв. ред. Ю. К. Евдокимова ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М. : ГМПИ, 1983. – Вып. 65 – С. 59–82.

136. **Тарасова, И. А.** Жанровые трансформации в поэзии русского Зарубежья / И. А. Тарасова // Международный журнал «Жанры речи» : электронный журнал. – Выпуск 8. – URL: <https://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry-rechi/materialy-vypuskov/vypusk-8> (дата обращения: 10.03.2021).

137. **Тарнопольский, В. Г.** По ту сторону времени : Интервью И. Севериной / Владимир Тарнопольский // Играем с начала : [сайт]. – URL: <https://igraemsnachala.ru/article/11637> (дата обращения: 21.06.2022).

138. **Тарнопольский, В. Г.** Феномен нового музыкального театра / В. Г. Тарнопольский // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – № 4 (12). – С. 25–34 : [сайт]. – URL: <http://www.journal-otmroo.ru/node/113> (дата обращения: 25.10.2020).

139. **Тарнопольский, В. Г.** Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру / В. Г. Тарнопольский // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. ; ред.- сост. И. П. Сусидко. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. – Т. 2. – С. 55–63. – ISBN 978-5-8269-0251-6.

140. **Татаринов, А. В.** Власть апокрифа. Библейский сюжет и кризисное богословие художественного текста : монография / Алексей Татаринов. – Краснодар : Мир Кубани, 2008. – 712 с. // TextArchive.ru : [сайт] // URL: <https://textarchive.ru/c-2343814-pall.html> (дата обращения: 18.04.2023).

141. **Тиба, Д.** Симфоническое творчество А. Шнитке. Опыт интертекстуального анализа / Дзюн Тиба. – М. : Композитор, 2004. – 157 с.

142. **Топоров, В. Н.** Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб. : «Искусство — СПб», 2003. – 616 с. – ISBN 5210015459.

143. **Трайнина, Е. Л.** Поздний «Лигети-стиль»: произведения 1990-х–2000-х годов : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Трайнина Елена Леонидовна. – М., 2013. – 273 с.

144. **Федотов, Г. П.** Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г. Федотов ; вступ. ст. Н. И. Толстого ; послесл. С. Е. Никитиной ; подгот. текста и коммент. А. Л. Топоркова. – М. : Прогресс, Гнозис, 1991. – (Традиционная духовная культура славян / Из истории изучения). – 192 с. – ISBN 5-01-003633-9.

145. **Формы вокальной музыки : учеб. по анализу : для высш. и сред. музык. учеб. заведений / ред. Н. Ю. Афолина, В. В. Горячих, Н. И. Кузьмина ; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2022. – 608 с. – ISBN 978-5-7379-1038-9.**

146. **Фукуяма Ф.** Конец истории и последний человек / Фрэнсис Фукуяма ; пер. с англ. М. Б. Левина. – М. : ООО «Издательство АСТ» : ЗАО НПП «Ермак», 2004. – 588 с. – ISBN 5-17-021219-4.

147. **Хаген, Р.-М.** Питер Брейгель Старший / Р.-М. Хаген, Р. Хаген ; пер. с англ. В. Курносова ; ред. Т. Владимирова. – Кельн : Taschen, Арт-Родник, 2002. – 95 с. – ISBN 3-8228-7150-8.

148. **Хайдеггер, М.** Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – М. : Издательство «Ad Marginem», 1997. – 451 с. – ISBN 5-88059-021-6.

149. **Хайдеггер, М.** Слова Ницше «Бог мертв» / Мартин Хайдеггер // Работы и размышления разных лет. – М. : Гнозис, 1993. – С. 168–217. – ISBN 5733304855.

150. **Холопова, В. Н.** Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Советский композитор, 1990. – 350 с. – ISBN 5-85285-085-3.

151. **Хренов, Н. А.** Утопическое сознание в России рубежа XIX–XX вв.: от модерна к хилиазму / Н. А. Хренов // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. – М. : Индрик, 2016. – С. 16–41.

152. **Хрущёва, Н. А.** Метамодерн в музыке и вокруг нее / Настасья Хрущева ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – М. : РИПОЛ классик, 2020. – 299 с. – ISBN 978-5-386-13540-9.

153. **Хрущёва, Н. А.** «Симфония» Берлио как открытое произведение / Настасья Хрущёва // OPERA MUSICOLOGICA. – 2009. – № 1. – С. 119–132.

154. **Цареградская, Т. В.** Маурисио Кагель: ирония интеллектуального жеста / Т. Цареградская // Музыкальный жест в пространстве современной композиции : монография. – М. : Издательство «Композитор», 2018. – С. 224–249. – ISBN 978-5-9500490-5-7.

155. **Циммерман, Б.-А.** Будущее оперы. Некоторые размышления о необходимости создания нового понятия оперы как театра будущего / Б.-А. Циммерман ; пер. А. Сафронова // Музыкальная академия. – 1996. – № 2. – С. 173–177.

156. **Черепенин, А. А.** 7 церквей, печатей, труб и 4 всадника Апокалипсиса / Александр Черепенин // Православный журнал «Фома» : [сайт]. – URL: <https://foma.ru/7-cerkvej-pechatej-trub-i-4-vsadnika-apokalipsisa.html> (дата обращения: 10.05.2024).

157. **Шевеленко, А. Я.** Апокалипсис и его сюжеты в истории культуры / Шевеленко А. Я // Библиотека Annales : [сайт]. – URL: <http://annales.info/other/small/apokal.htm> (дата обращения: 15.02.2023).

158. **Шелудченко, Д. А.** Утопия и эсхатология: два типа философского предвидения / Дарья Андреевна Шелудниченко // Известия Томского политехнического университета. – 2013. – Т. 322. – № 6. – С. 104–109.

159. **Шервашидзе, В. В.** Поэтика патафизики Альфреда Жарри / В. В. Шервашидзе // Новый филологический вестник. – 2019. – № 2 (49). – С. 301–308.

160. **Шикина, Г. А.** Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и антиискусства : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Шикина Галина Анатольевна ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2020. – 336 с.

161. **Шкунаев, С. В.** Комментарии / С. В. Шкунаев // Гельдерод, М. де. Театр / М. де Гельдерод ; пер. с фр. под ред. Ю. Стефанова ; статья Л. Андреева ; коммент. С. Шкунаева. – М. : Искусство, 1983. – С. 698–702.

162. **Эко, У.** Диалог о вере и неверии / Умберто Эко и кардинал Мартини ; пер. с ит. Н. Холмогорова. – 3-е изд. – М. : Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. – 119 с. – ISBN 978-5-89647-257-5.

163. Этимологический словарь современного русского языка / под ред. М. Н. Свиридовой. – М. : Аделант, 2014. – 512 с. – ISBN 978-5-93642-360-4.

164. **Якимова, Е. Г.** К вопросу об эволюции метафизики эсхатологии / Е. Г. Якимова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. – 2011. – № 8 (103). – С. 272–282.

165. **Adorno, T. W.** Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben / T. W. Adorno. – Berlin, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1951. – S. 481.

166. **Almén, B.** Narrative Engagement with Twentieth-Century Music: Possibilities and Limits / Byron Almén, Robert S. Hatten // Music and Narrative since 1900 / ed. by M. L. Klein and N. Reyland. – Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 2012. – Pp. 59–85.

167. **Attinello, P.** Kagel, Mauricio / P. Attinello // The New Grove dictionary of music and musicians / ed. by S. Sadie, executive ed. J. Tyrrell. – 2-nd ed. – New York : Oxford University Press, 2001. – V. 13. – Pp. 309–312. – ISBN 0-333608-00-3.

168. **Bauer, A. M.** Ligeti's laments: nostalgia, exoticism and the absolute / Amy Bauer. – Farnham : Ashgate, 2011. – 234 p. – ISBN: 978-1-409-40041-7.

169. **Bauer, A. M.** The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti's 'Galamb borong' / Amy Bauer // Wiley Online Library : [сайт]. – URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-2249.2009.00277.x> (дата обращения: 04.01.2021).

170. **Brindle, R. S.** The new Music. The Avant-garde since 1945 / R. S. Brindle. – 2d ed. – Oxford, New York : Oxford University Press, 1987. – 222 p. – ISBN 0-19-315468-4.

171. **Clendinning, J. P.** After the Opera (and the End of the World), What Now? / J. P. Clendinning // Contemporary Music Review. – 2012. – Vol. 31, Nos. 2–3. – Pp. 149–161.

172. **Danuser, H.** Neue Musik / H. Danuser // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume / L. Finscher. – Kassel : Bärenreiter, 1997. – 21 Bände, 7 Sachteil. – S. 75–122. – ISBN 3-476410-22-6.

173. **Derrida, J.** D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie / Jacques Derrida. – Paris : Galilée, 1983. – 98 p. – ISBN 2-7186-0243.

174. **Drees, S.** Chaos, Licht und Schöpfungsakt. Zeitgenössische Auseinandersetzungen mit Musik und Subtext von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ / Stefan Drees. – DOI 10.2307/jctv11qdw76.17 // Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydntagungen ; hrsg. von Walter Reicher. – Wien : Hollitzer, 2020. – S. 349–372.

175. **Drott, E.** The role of triadic harmony in Ligeti's recent music / E. Drott // JSTOR Home : [сайт]. – URL: <https://www.jstor.org/stable/3700436?seq=1> (дата обращения: 20.08.2020).

176. **Edwards, P. J.** György Ligeti's Le Grand Macabre: postmodernism, musico-dramatic form and the grotesque / Peter Edwards. – London, New York : Routledge, 2017. – 154 p. – ISBN 978-1-472-45698-4.

177. **Enzensberger, H. M.** Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend / Hans Magnus Enzensberger // Kursbuch. – 1968. – № 15. – S. 187–197.

178. **Erding, S.** Apokaliptika. Vizije prema Knjizi nad knjigama / Susanne Erding // Milko Kelemen, Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu / ed. by Zdravko Blažeković. – Zagreb : Muzički informativni centar, 1983. – S. 41–163. – (Riječ i glazba; Knjiga treća).

179. **Everaert, C.** Spelen / Cornelis Everaert ; ed. J. W. Muller, L. Scharpé // Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren : [сайт]. – URL: https://www.dbnl.org/tekst/ever003jwmu01_01/colofon.php (дата обращения: 15.03.2021).

180. **Everett, Y. U.** Signification of parody and grotesque in György Ligeti's *Le Grand Macabre* / Y. U. Everett // *Music Theory Spectrum*. – 2009. – № 31 (1). – Pp. 26–52.

181. **Floros, C.** György Ligeti: beyond avant-garde and postmodernism / C. Floros ; Transl. by Ernest Bernhardt-Kabisch. – Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien : Peter Lang, 2014. – 252 p. – ISBN 978-3-631-65499-6.

182. **Friedman, K.** Forty years of Fluxus / Ken Friedman // *Digital Salon Fluxus Blod* : [сайт]. – URL: <https://www.digitalsalon.com/forty-years-of-fluxus-by-ken-friedman/> (дата обращения: 01.08.2023).

183. **Ghelderode, M. de.** *La Balade du Grand Macabre* / Michel de Ghelderode // *Théâtre II*. – Paris : Gallimard, 1950. – Pp. 27–127.

184. **Gödecke, K.** *Todesthematik in der Musik nach 1945* : Dissertationsschrift / Kristina Gödecke. – Universität Flensburg, 2004. – S. 266.

185. **Griffiths, P.** *Peter Maxwell Davies* / Paul Griffiths. – London : Robson Books, 1982. – 186 p. – ISBN 0-86051-138-3.

186. *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself* / György Ligeti, Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel. – London : Eulenburg, 1983. – 140 p. – ISBN: 0-903873-68-0.

187. *György Ligeti: Illusions and Allusions. Interview by Herman Sabbe, 23 October, 1978* / Translated into English by J. Rosen // Josh Ronsen : [сайт]. – URL: <http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html> (дата обращения: 20.08.2024).

188. **Hicks, M.** Interval and Form in Ligeti's Continuum and Coulée / Michael Hicks // JSTOR Home : [сайт]. – URL: <http://www.jstor.org/stable/833048> (дата обращения: 20.08.2020).

189. **Hiekel, J. P.** Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen / Jörn Peter Hiekel, David Roesner (Hg.). – Bielefeld : transcript Verlag, 2018. – S. 238. – ISBN 978-3-8376-3933-9.

190. **Ingram, P.** Songs, Anti-Symphonies and Sodomist Music: Dadaist Music in Zurich, Berlin and Paris / Paul Ingram // Dada/Surrealism. – 2017. – № 1 (21) : [сайт]. – URL: <https://pubs.lib.uiowa.edu/dadasur/issue/10591/info/> (дата обращения: 19.01.2023).

191. **Jack, A.** Ligeti talks to Adrian Jack / A. Jack // Érudit : [сайт]. – URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n1-cumr0505/1014897ar.pdf> (дата обращения: 03.02.2021).

192. **Jühne, J.** Captain Haddock's curses, insults and exclamations / Jesper Jühne, I. Mar [et al.] // The Tintinologist.org : [сайт]. – URL: <https://www.tintinologist.org/guides/lists/curses.html> (дата обращения: 10.05.2024).

193. **Kämpfer, F.** Dessau, Kagel, Stockhausen / Frank Kämpfer // Alles von Relevanz. – Deutschlandfunk : [сайт]. – URL: <https://www.deutschlandfunk.de/dessau-kagel-stockhausen-100.html> (дата обращения: 23.03.2023).

194. **Kelemen, M.** Apokaliptika. Vizije prema Knjizi nad Knjigama (1981) / Milko Kelemen // Milko Kelemen, Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu / ed. by Zdravko Blažeković. – Zagreb : Muzički informativni centar, 1983. – S. 25–38. – (Riječ i glazba; Knjiga treća).

195. **Kelemen, M.** Čežnja za totalnim teatrom (1968) / Milko Kelemen // Milko Kelemen, Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu / ed. by Zdravko Blažeković. – Zagreb : Muzički informativni centar, 1983. – S. 21–24. – (Riječ i glazba; Knjiga treća).

196. **Kelly, T.** Ligeti's Lux Aeterna: evolving sound, evolving life / Tom Kelly // <https://pdfcoffee.com/> : [сайт]. – URL: <https://pdfcoffee.com/ligetix27s-lux-aeterna-evolving-sound-evolving-life-pdf-free.html> (дата обращения: 12.03.2019).

197. **Kennedy, R.** A sound, then silence (Try not to breathe) / Randy Kennedy // The New York Times : [сайт]. – URL:

<https://www.nytimes.com/2013/09/18/arts/music/yves-kleins-monotone-silence-symphony-comes-to-manhattan.html> (дата обращения: 20.07.2023).

198. Kilwiria, Il paese immaginato // Muspac : [сайт] // <http://www.muspac.com/2007/07/11/kilwiria-paese-immaginato/> (дата обращения: 21.03.2020).

199. **Kollias, P.-A.** Survey of György Ligeti's Compositional Techniques from 1960 to 1970, with specific reference to the Cello Concerto / P.-A. Kollias // Scribd : [сайт]. – URL: <https://ru.scribd.com/document/258287222/Survey-of-Gyorgy-Ligeti-s-Compositional-Techniques-pdf> (дата обращения: 07.04.2020).

200. **Kurtág, G.** Kylwiria — Kálvária / György Kurtág // signandsight.com : [сайт]. – URL: <http://www.signandsight.com/features/1580.html> (дата обращения: 13.04.2020).

201. **Laki, P.** Le petit macabre: The Personification of Death in Ullmann's Kaiser von Atlantis and Ligeti's Le grand macabre / P. Laki // Academia.edu : [сайт]. – URL: https://www.academia.edu/21060935/Le_petit_macabre (дата обращения: 21.02.2021). – Режим доступа: для авториз. пользователей.

202. **Leeuw, T. de.** Music of the Twentieth Century: A study of its elements and structure / Ton de Leeuw ; foreword by R. de Groot. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005. – 223 p. – ISBN 90-5356-765-8.

203. **Levy, B.** Metamorphosis in music: the compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s / Benjamin R. Levy. – New York : Oxford University Press, 2017. – 292 p. – ISBN: 978-0-199-38199-9.

204. **Ligeti, G.** Le Grand Macabre / G. Ligeti // Österreichische Musik Zeitschrift. – 1981. – № 10–11. – S. 569–570.

205. **Ligeti, G.** Le Grand Macabre / G. Ligeti ; Tranl. by E. Uppenbrink // Le Grand Macabre : Booklet. – Mainz : Schott Musik International , Sony Music Entertainment, 1999. – 190 p.

206. **Ligeti, G.** On Music and Politics / G. Ligeti // <https://rohandrape.net/> : [сайт]. – URL: <https://rohandrape.net/ut/rttcc-text/Ligeti1978a.pdf> (дата обращения: 21.08.2020).

207. **Littlejohn, D.** The ultimate art: essays around and about opera / D. Littlejohn. – Oxford : University of California Press, 1992. – 303 p. – ISBN 0-520076-09-5.

208. **Lobanova, M. N.** György Ligeti: style, ideas, poetics / Marina Lobanova ; transl. from the Russ. by Marc Shuttleworth ; Studia Slavica Musicologica. – Berlin : Kuhn, 2002. – 449 p. – ISBN: 3-928864-90-4.

209. **Mak, J. J.** Vier excellente cluchten / J. J. Mak // Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren : [сайт]. – URL: https://www.dbnl.org/tekst/vie002vier01_01/ (дата обращения: 21.08.2020).

210. **Marx, W.** “Make room for a Grand Macabre!” The concept of Death in György Ligeti’s Oeuvre / W. Marx // György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds / Ed. by L. Duchesneau and W. Marx. – Woodbridge : Boydell Press, 2011. – Pp. 71–86. – ISBN 978-1-843-83550-9.

211. **Michel, K. M.** Ein Kranz für die Literatur. Fünf Variationen über eine These / Karl Markus Michel // Kursbuch. – 1968. – № 15. – S. 169–186.

212. **Moerkerken, jr. P. H. van.** De Satire in de Nederlandsche Kunst der middeleeuwen / P. H. van Moerkerkenjr // Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren : [сайт]. – URL: https://www.dbnl.org/tekst/moer010sati01_01/ (дата обращения: 21.08.2020).

213. **Okonşar, M.** Micropolyphony. Motivations and justifications behind a concept introduced by György Ligeti. A partial analysis of «Atmosphères» / Mehmet Okonşar // <https://upload.wikimedia.org> : [сайт]. – URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Ligeti-Micropolyphony.pdf> (дата обращения: 19.08.2020).

214. **Pallaver, V.** Musical quotations of the Dies Irae plainchant melody / Vincent Pallaver // diquotes.victoryvinny.com/ : [сайт]. – URL: <https://diquotes.victoryvinny.com/quotes/> (дата обращения: 10.05.2024).

215. **Peitgen, H. O.** Continuum, Chaos and Metronomes – a Fractal Friendship / H. O. Peitgen // György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds / Ed. by L. Duchesneau and W. Marx. – Woodbridge : Boydell Press, 2011. – Pp. 87–107. – ISBN 978-1-843-83550-9.

216. **Plaistow, S.** Ligeti's Recent Music / S. Plaistow // JSTOR Home : [сайт]. – URL: <https://www.jstor.org/stable/959044?seq=1> (дата обращения: 20.08.2020).

217. **Pousseur, H.** Votre Faust / Pousseur // Universal Edition : [сайт]. – URL: <https://www.universaledition.com/henri-pousseur-564/works/votre-faust-12884> (дата обращения: 20.07.2023).

218. **Rösch, T.** De temporum fine comoedia — Orff-Zentrum München / Thomas Rösch // Orff München Zentrum : [сайт]. – URL: <https://www.ozm.bayern.de/project/de-temporum-fine-comoedia/> (дата обращения: 01.05.2023).

219. **Ryzhinskii, A. S.** Characteristics of Choral Writing in György Ligeti's Late Works / Aleksandr Ryzhinskii // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. – 2018. – Т. 8, Вып. 4. – С. 578–92. – URL: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2018.403> (дата обращения: 09.07.2020).

220. **Salzman, E.** The New Music Theater. Seeing the Voice, hearing the Body / E. Salzman, T. Desi. – New York : Oxford University Press, 2008. – Pp. 127–155. – ISBN 978-0-19509-936-2.

221. **Sartre, J. P.** L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique / J. P. Sartre. – Paris : Librairie Gallimard, 1943. – 722 p.

222. **Sato, H.** The Evolution in György Ligeti's Opera Concept in Le Grand Macabre / H. Sato // The Musicological Society of Japan : [сайт]. – URL: http://www.musicology-japan.org/publish/v55/Sato_e.pdf (дата обращения: 15.03.2021).

223. **Satory, S.** An interview with György Ligeti in Hamburg / S. Satory // Érudit : [сайт]. – URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n1-cumr0505/1014897ar/> (дата обращения: 03.02.2021).

224. **Schneider, N. J.** Carl Orff und die repetitive Musik nach 1960 / Norbert Jürgen Schneider // Jahrbuch II der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. – München : Verlag C. H. Beck, 1988. – S. 354–374.

225. **Searby, M.** Ligeti the Postmodernist? / Michael Searby. – Текст : электронный // JSTOR Home : [сайт]. – URL: <https://www.jstor.org/stable/945525?origin=JSTOR-pdf&seq=1> (дата обращения: 20.08.2020).

226. **Searby, M.** Ligeti's Chamber Concerto — Summation or Turning Point? / Michael Searby // JSTOR Home : [сайт]. – URL: <https://www.jstor.org/stable/944856> (дата обращения: 20.08.2020).

227. **Searby, M.** Ligeti's Le Grand Macabre: How he solved the problem of writing a modernist opera / M. Searby // Tempo. Cambridge Core : электронный журнал. –

URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/tempo/article/abs/ligetis-le-grand-macabre-how-he-solved-the-problem-of-writing-a-modernist-opera/E91BEA59C9EC40BF1D86E621CF3A1F4B> (дата обращения: 10.03.2021).

228. **Searby, M.** Ligeti's stylistic crisis: Transformation in his style, 1974–1985 / Michael D. Searby. – Lanham, Toronto, Plymouth : The Scarecrow Press, 2010. – 201 p. – ISBN 0810872501.

229. **Service, T.** A guide to György Ligeti's music / Tom Service // The Guardian : электронный журнал. –

URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/aug/27/gyorgy-ligeti-contemporary-music-guide> (дата обращения: 15.03.2021).

230. **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 of the requirements for the degree of Master of music / A. J. Sewell. – Bowling Green State University, 2006. – 63 p.

231. **Soria, D. J.** Gyorgy Ligeti: Distinguished and Unpredictable / D. J. Soria // Josh Ronsen : [сайт]. – URL: <http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl5.html> (дата обращения: 03.02.2021).

232. **Tardieu, J.** Conversation-Sinfonietta. Essai d'orchestration typographique pas Massin. (La lettre et l'esprit) / Jean Tardieu. – Paris : Gallimard, 1966. – 84 p.

233. **Taylor, S. A.** Ligeti, Africa and Polyrhythm / S. A. Taylor // The world of music. Traditional music and composition: for György Ligeti on his 80th birthday / ed. M. P. Baumann, J. Stock et al. – Berlin : VWB. – 2003. – Vol. 45. – № 2. – Pp. 83–94.

234. **Temes, B. T.** Ligeti and Romanian folk music: an insight from the Paul Sacher Foundation / B. T. Temes // György Ligeti's cultural identities / A. M. Bauer ; ed. by A. Bauer, M. Kerékfy. – London, New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2018. – Pp. 120–138. – ISBN 978-1-472-47364-6.

235. The Fluxus Reader / ed. by K. Friedman. – Academy Editions, 1998. – 309 p. – ISBN 0-471-97858-2.

236. The Oxford Handbook of Eschatology / ed. by J. L. Walls. – New York : Oxford University Press, 2008. – 744 p. – ISBN 978-0-19-517049-8.

237. **Tiefensee, E.** „Wird aller Schuld Vergessung sein“? Über die Endzeitvorstellungen in Orffs „De temporum fine comoedia“ / Eberhard Tiefensee // Publikationssystem der Universität Tübingen : [сайт]. – URL: https://ub01.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/122214/Tiefensee_158.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения: 24.05.2023).

238. **Toop, R.** György Ligeti / Richard Toop. – London : Phaidon Press, 1999. – 238 p. – ISBN 0714837954.

239. **Valette, I.** Symmetries in post-war operas based on psychoanalytical texts - Penderecki's Devils of Loudun and Ligeti's Le Grand Macabre / I. Valette // Academia.edu : [сайт]. –

URL: https://www.academia.edu/1809835/Symmetries_in_post_war_operas_based_on_psychoanalytical_texts_Pendereckis_Devils_of_Loudun_and_Ligetis_Le_Grand_Macabre (дата обращения: 23.05.2020).

240. **Vondung, K.** The apocalypse in Germany / Klaus Vondung ; Transl. from German by Stephen D. Ricks. – Columbia, London : University of Missouri Press, 2000. – 437 p. – ISBN 0-8262-1292-1.

241. **Wellwarth, G. E.** The theater of protest and paradox; developments in the avant-garde drama / G. E. Wellwarth. – New York: New York University Press, 1971. – 409 p.

242. **Werner, T.** Carl Orff, De Temporum fine comoedia. Das Spiel vom Ende der Zeiten, Vigilia. Eine Interpretation / Thomas Werner. – Tutzing : Hans Schneider, 1973. – S. 96. – ISBN 3-7952-0132-2.

243. **Yunker, J. F.** Socialism and feminism in East German opera: the cases of director Ruth Berghaus and composer Ruth Zechlin : A dissertation submitted to the Department of Music and The Committee on Graduate Studies of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor Of Philosophy / Johanna Frances Yunker. – Stanford University, 2012. – 313 p.

244. **Zarius, K.-H.** Grenze und Übergang (A book about Mauricio Kagel's "Staatstheater") / K.-H. Zarius. – Vienna : Universal Edition, 1977. – S. 79.

245. Zwischen Apokalypse und Grotteske. György Ligeti: Le Grand Macabre / hg. von J. P. Hiekel, J. C. Eule. – München : edition text + kritik, 2023. – S. 135. – ISBN 978-3-96707-846-6.

Список научных публикаций по теме диссертации**Публикации, включенные в перечень ВАК РФ:**

1. *Карпун Н. А.* Опера, антиопера и анти-антиопера. К вопросу об эволюции музыкального театра в 1960–1970-е годы / Карпун Надежда Аркадьевна // Музыкальная академия. – 2021. – № 3. – С. 130–141. – [0,7 п. л.].

2. *Карпун Н. А.* Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена / Надежда Аркадьевна Карпун // Opera Musicologica. – 2023. – Т. 15, № 3. – С. 42–57. – [0,9 п. л.].

3. *Карпун Н. А.* Эсхатологические образы в драматургии «Мистерии на конец времени» К. Орфа: специфика воплощения / Н. А. Карпун // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2023. – № 4. – С.101–117. – [0,85 п. л.].

Иные публикации:

4. *Карпун Н. А.* Живопись и гравюра в опере Д. Лигети «Великий Мертвиарх» / Надежда Карпун // Musicus. – 2018. – № 2 (54). – С. 39–45. – [0,75 п. л.].

5. *Карпун Н. А.* Антиопера как объект музыковедческого анализа (на примере Staatstheater М. Кагеля) / Надежда Карпун // Musicus. – 2018. – № 4 (56). – С. 53–55. [0,25 п. л.].

6. *Карпун Н. А.* Страшный суд — *idée fixe* вокально-хорового творчества Д. Лигети 1960-х годов (поэтика, эволюция, воплощение) / Карпун Надежда Аркадьевна // Седьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры : сборник работ лауреатов. – М. : Институт Наследия, 2020. – С. 1087–1117. – [1,9 п. л.].

7. *Карпун Н. А.* В диалоге с оперным жанром (анализ художественного пространства оперы Д. Лигети *Le Grand Macabre* / Н. А. Карпун // Музыка и сцена : сборник статей по материалам международной конференции «Бахрушинские чтения – 2021. Музыка и сцена» (Москва, 8–9 апреля 2021). – М. : Театральный музей им. А. А. Бахрушина, 2022. – С. 54–60. – [0,4 п. л.].

8. *Карпун Н. А.* Новые черты оперы второй половины XX – начала XXI века / Н. А. Карпун // *Формы вокальной музыки : учеб. по анализу : для высш. и сред. музык. учеб. заведений* / ред. Н. Ю. Афолина, В. В. Горячих, Н. И. Кузьмина ; СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2022. – С. 471–479. – [0,5 п. л.].

Список иллюстративного материала

<i>Пример 1.</i> К. Орф, «Мистерия на конец времени». I часть, Начальный распев.	34
<i>Пример 2.</i> К. Орф, «Мистерия на конец времени». I часть, ц. 7	36
<i>Пример 3.</i> К. Орф, «Мистерия на конец времени». II часть, фанфары труб.....	39
<i>Пример 4.</i> К. Орф, опера «Царь Эдип». V действие, ц. 265.....	40
<i>Таб. 1.</i> Список сцен мультимедийной оперы М. Келемена «Апокалиптика»	48
<i>Пример 5.</i> М. Келемен, «Апокалиптика». Сц. 2 «Исход (Загрязнение окружающей среды)». Т. 7.....	59
<i>Пример 6.</i> М. Келемен, «Апокалиптика». Сц. 2 «Исход (Загрязнение окружающей среды)». Т. 19.....	59
<i>Пример 7.</i> М. Келемен, «Апокалиптика». Сц. 2 «Исход (Загрязнение окружающей среды)». Т. 97.....	60
<i>Пример 8.</i> К. Пендерецкий, «Дьяволы из Лудена». I д., сц. 11	66
<i>Пример 9.</i> М. Кагель, «Государственный театр». «Ансамбль», партия третьего альты.....	103
<i>Пример 10.</i> Д. Лигети, Концерт для виолончели с оркестром. II часть.....	119
<i>Пример 11.</i> Д. Лигети, «Новые приключения». II часть, тт. 36–38.....	120
<i>Пример 12.</i> Д. Лигети, Реквием. Introitus.....	122
<i>Пример 13.</i> Д. Лигети, «Musica Ricercata». № 9, кода	125
<i>Таб. 2.</i> Композиция «Приключений» Д. Лигети	130
<i>Пример 14.</i> Д. Лигети, «Приключения». «Conversation»	132
<i>Пример 15.</i> Д. Лигети, «Приключения». Тт. 49–53	134
<i>Пример 16.</i> Д. Лигети, «Приключения». Тт. 108–109	135
<i>Пример 17.</i> Д. Лигети, «Приключения». Т. 115	136
<i>Таб. 3.</i> Композиция «Новых приключений» Д. Лигети	137
<i>Пример 18.</i> Д. Лигети, «Новые приключения». I часть, тт. 63–64.....	138
<i>Пример 19.</i> Д. Лигети, «Новые приключения». II часть, т. 41.....	140
<i>Таб. 4.</i> Композиция Dies irae Реквиема Д. Лигети.....	147
<i>Пример 20.</i> Д. Лигети, «Lux aeterna».....	151

<i>Таб. 5.</i> Композиции фарса М. де Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха» и оперы Д. Лигети «Le Grand Macabre»	173
<i>Пример 21.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». «Небесный тромбон».....	185
<i>Пример 22.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, первая реплика Некроцаря.	193
<i>Таб. 6.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1. Композиция первой части сцены-дуэта Некроцаря и Пита.....	194
<i>Пример 23.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1.....	195
<i>Таб. 7.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1. Композиция второй части сцены-дуэта Некроцаря и Пита.....	197
<i>Пример 24.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, ц. 43	199
<i>Пример 25.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 2, ц. 225	200
<i>Пример 26.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 2, ц. 194–195	201
<i>Пример 27.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 2, ц. 206	201
<i>Пример 28.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, «выходной» монолог Пита.	209
<i>Пример 29.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, «выходной» монолог Пита (ц. 5)	210
<i>Пример 30.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 2, финальная стретта (ц. 254).	210
<i>Пример 31.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 4, «посмертный дуэт» Пита и Астрадаморса (ц. 616–617).....	210
<i>Пример 32.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, «выходной» монолог Пита (ц. 4)	211
<i>Пример 33.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 3, дуэт Пита и Астрадаморса (ц. 508)	211
<i>Пример 34.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 3, сцена пьянствования (ц. 520)	211
<i>Пример 35.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, Пит представляется Некроцарю (ц. 48–50)	213
<i>Пример 36.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Лейтхарактеристика Мескалины .	220
<i>Пример 37.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 2, монолог Мескалины «О, боль!»	221

<i>Пример 38.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 3, дуэт министров	226
<i>Пример 39.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 3, встреча Принца Го-Го и Астрадаморса	230
<i>Пример 40.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, начало дуэта Амандо и Аманды	234
<i>Пример 41.</i> Д. Лигети, «Le Grand Macabre». Сц. 1, хор духов.....	244

Приложения

Приложение 1. Графические партитуры «Апокалиптики» М. Келемена и «Государственного театра» М. Кагеля (примеры)

Die Genesis (Weltentstehung)

dunkler Umhang

Ballon + Nebel / Nebel nur am Anfang

dunkle Bühne
kleines Licht im
Kanon

Tiere + Pflanzen
Licht
weg

Druck-
luft
hört
auf

Inkarnationen
Wasser
Bilder, Himmel / Landschaften, Bäume, Berge, Wolken, Sterne

Kleiner Ballon wächst unaufhörlich zu einem großen Ballon
ca. Ø 5-6 Meter

Nebel nur am
Anfang

ausgestopfte
Tiere: Vögel, Fische -
Tiger, Delphine, Pflanzen, Bäume, Früchte
1 Schaf, Löwen

Ballon

Ballon fällt zu-
sammen

2 Sänger + □

leise ansteigend

Darstellung

LRON

von Band. Echorhythmus Mann kommt
auf der Bühne aber nicht sichtbar

2 Sänger - Baryton und Mezzosopran
auf der Bühne aber nicht sichtbar

Ballett

Nacktes Paar bewegt sich ganz langsam in den Ballon
| Paar legt sich hin

Graphische Partitur der APOCALYPTICA von Milko Kelemen

М. Келемен. «Апокалиптика», сц. 1 «Бытие (Сотворение мира)»²⁹⁷

²⁹⁷ Пример приводится в статье С. Эрдинг «Апокалиптика. Видения Книги книг» [178, 44].

REPertoire KAGEL: STAATSTHEATER

SCHWERGEWICHTLER: Die Hohlkugel - darinnen eine Stahlkugel von ca. 5 cm ϕ - wird mit einem weichen ca. 2,5 m langen Seil am linken Fußknöchel befestigt. Der Aufführende bewegt sich mit müden, langsamen Schritten vorwärts; er unterbricht häufig seinen Weg. Das Schleppen der Hohlkugel bringt die Stahlkugel in selbständige Bewegung; dies bewirkt einen unbrechenbaren Lauf der Hohlkugel.

50 cm ϕ
Stahlkugel 5 cm ϕ

М. Кагель, «Государственный театр». «Репертуар», акция «Тяжеловес»²⁹⁸

²⁹⁸ Пример приводится по изданию партитуры: *Kagel M. Staatstheater: Score. Vienna: Universal Edition, 1972.*

Приложение 2. Таблица имен персонажей
 пьесы М. Гельдерода «Проделка Великого Мертвиарха»
 и оперы Д. Лигети «Le Grand Macabre»

<i>Гельдерод</i>		<i>Лигети</i>		Комментарий
Оригинал	Русская версия	Оригинал	Русская версия	
Necrozotar	Некрозотар	Necrotzar	Некроцарь	Как указывает Г. Заббе, <i>zot</i> на французском, или <i>zot</i> на фламандском значит «идиот», «дурак». Лигети убирает иронический подтекст имени главного героя [187]
Porprenaz	Сизанос	Piet the Pot	Пит Пивная Кружка	В версии Гельдерода дословный перевод — фиолетовый нос, <i>rougre nez</i> . Лигети взял имя взято из другого произведения Гельдерода, « <i>Piet Bouteille</i> » (1920)
Videbolle	Пустоль	Astradamors	Астрадаморс	Дословный перевод имени Гельдерода — «пустоголовый» (<i>vide</i> — пустота, <i>balle</i> — мяч). Лигети соединяет в имени астронома несколько слов: имя Нострадамус, <i>mors</i> (смерть) и <i>amor</i> (любовь). В намеке на слово «любовь» в имени Астрадаморса Ю. В. Крейнина видит иронический подтекст: «якобы любящая супруга героя выражает свои чувства, мучая и избивая мужа чуть не до смерти» [74, 81].
Salivaine	Слюниана	Mescalina	Мескалина	Имя Гельдерода образовано от слова « <i>Salivaire</i> » — слюнный. Мескалина — это соединение слов «мескалин» и «Мессалина» (упомянуто Лигети в интервью с Заббе) [187]

Sire Goulave ²⁹⁹	Сир Обожрисс	Prince Go-Go	Принц Го-Го	Возможно, имя «Goulave» — слияние слов «goulasch» — «гуляш» и «love» — любить
Adrian и Jusemina ³⁰⁰	Адриан и Жасмина	Amando и Amanda (вторая редакция). В первой редакции, как отмечают Эверетт и Заббе, имена были заменены на Clitoria и Spermando [187], [180, 28]. Возможно, на премьере в Гамбурге появился вариант имен Армандо и Миранда, который упоминает Лигети [204, 570].	Амандо и Аманда	Jusemina — плодородная

²⁹⁹ У Эверетт неточно обозначен как «Prince Goulave» [180, 27].

³⁰⁰ Эверетт приводит имена «Jadis» и «Flandre», однако не дает ссылок на источник. Данный вариант, предложенный Эверетт, нам не встречался, однако схож с размышлениями Лобановой о скрытой в образах возлюбленных метафоре Валлонии и Фландрии.

Приложение 3. Аллюзии на живопись
в опере Д. Лигети «Le Grand Macabre» (картины)

П. Брейгель-ст. «Триумф смерти» (1563)
Музей Прадо, Мадрид



П. Брейгель-ст. «Страна лентяев» (1567)
Старая пинакотека, Мюнхен



П. Брейгель-ст. «Алхимик» (1558)
Королевская библиотека Бельгии, Брюссель



П. Брейгель-ст. «Безумная Грета» (1563)
Музей Майер ван ден Берг, Антверпен



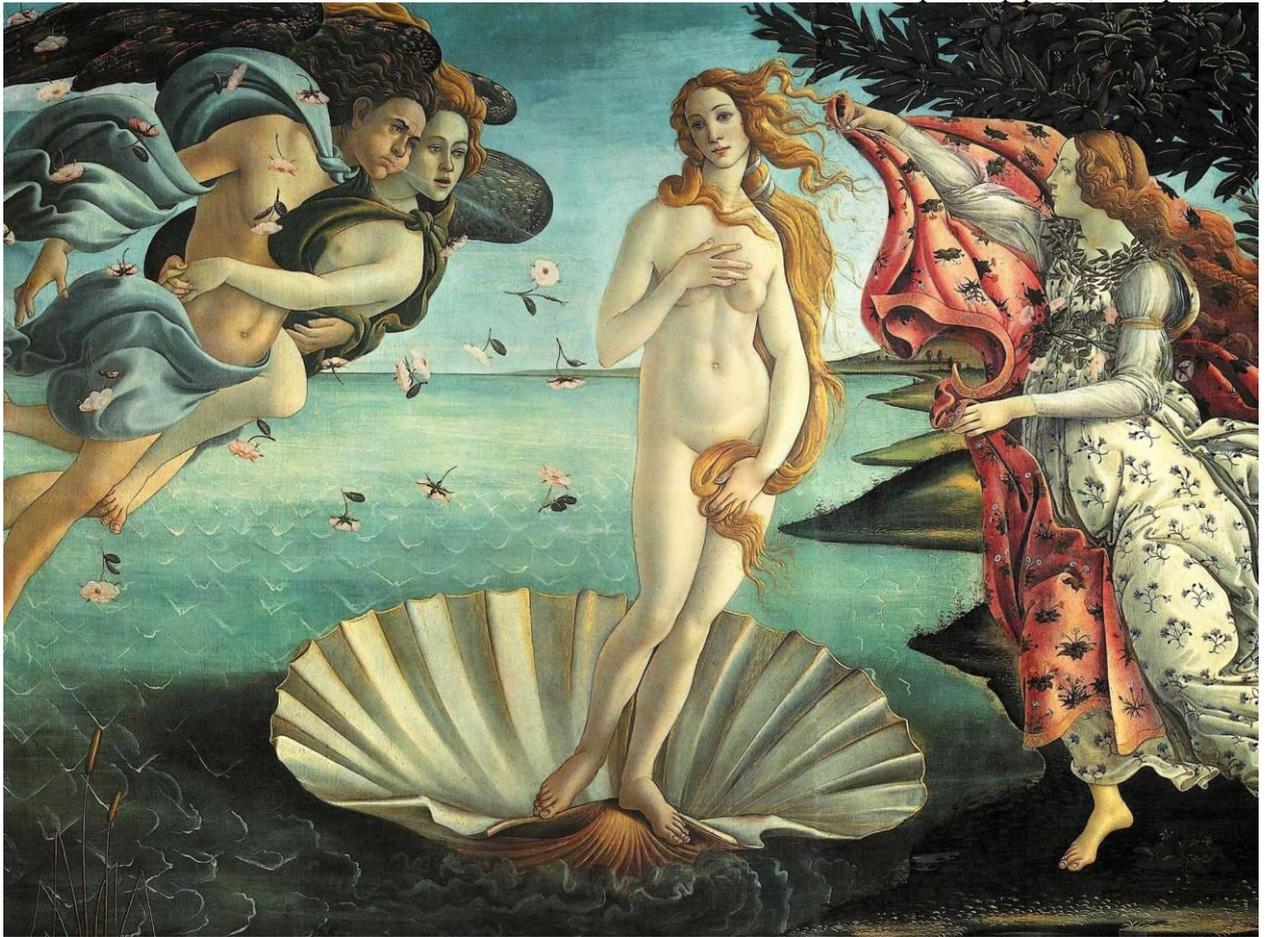
П. Брейгель-ст. «Поклонение волхвов в зимнем пейзаже» (1567)
Собрание доктора Оскара Рейнхарта, Винтертур



А. Остаде. «Алхимик» (1661)
Лондонская национальная галерея, Лондон



С. Боттичелли. «Рождение Венеры» (1486)
Галерея Уффици, Флоренция



С. Боттичелли. «Венера и Марс» (1483)
Лондонская национальная гелерея, Лондон



И. Босх. «Аллегория чревоугодия и любострастия» (ок. 1490)
Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

