

RU

«Оптимистическая трагедия» А. Холминова: от хаоса к гармонии

Козовчинская Е. А.

Аннотация. Цель исследования заключается в определении категорий, характеризующих многоплановость оперного жанра, которые стали составными компонентами и опер А. Холминова. В статье представлена содержательная сущность пьесы В. Вишневского «Оптимистическая трагедия», которая легла в основу оперы А. Холминова. Научная новизна исследования заключается в определении главной особенности портрета Комиссара – песенности, основанной на куплетной форме, простых диатонических мотивах с опорой на устойчивые ступени, неосложнённых гармонических связях, декламационности. В результате определено, что опера А. Холминова «Оптимистическая трагедия» обладает всеми характерными чертами оперы XX века: введение в либретто эпистолярного наследия и документальных сведений; полистилистика на сценическом уровне; привлечение средств смежных видов искусства; установка на массовость; «режиссёрский полиэкран».

EN

“An Optimistic Tragedy” by A. Kholminov: From Chaos to Harmony

Kozovchinkaja E. A.

Abstract. The aim of the study is to identify the categories characterising the diversity of the opera genre that have become integral components of A. Kholminov’s operas. The paper presents the content-related essence of V. Vishnevsky’s play “An Optimistic Tragedy”, which formed the basis of A. Kholminov’s opera. The scientific novelty of the study lies in determining the main feature of the Commissar’s portrait, i.e. melodiousness based on the couplet form, simple diatonic motifs supported by stable degrees, uncomplicated harmonic connections, declamations. As a result, it has been found that A. Kholminov’s opera “An Optimistic Tragedy” has all the defining features of the opera of the XX century: introducing epistolary heritage and documentary information into the libretto; polystylistics at the stage level; using the means of related art forms; orientation to mass character; “a director’s split-screen”.

Введение

Содержательная сущность отечественной оперы второй половины XX века выдвигает свои приоритеты в построении оперной концепции. Богатство образного мира, насыщенного ассоциациями минувших времен, запечатлевает вечные темы добра и зла, любви и ненависти, памяти и забвения, столкновение внутреннего и внешнего миров.

Историко-общественный фон в России этого периода времени демонстрирует крайне кардинальные моменты в развитии музыкального искусства: с одной стороны, эпоха 60-десятников открыла миру пространство духовного возрождения. Это выдвижение талантливой молодежи, стремящейся к обновлению средств музыкальной выразительности и ориентации на современный музыкальный язык. Композиторы чутко воспринимали новые тенденции западно-европейского авангарда с его додекафонным методом и серийной техникой, и одновременно обращались к древнерусским пластам, что способствовало появлению совершенно нового направления – неофольклоризм. Однако периоды «застоя» и «оттепели» оказали своё воздействия и на музыку.

Рассматривая культурную жизнь второй половины XX века, исследователь М. Бялик критично высказывается, что «1950-60-е гг. в истории русской оперы – период спада... Опера <...> находилась в это время на обочине культурных интересов...» (Бялик, 2001, с. 183). Дискуссия о жизнеспособности оперы показывала симптоматические явления, влияющие на упадок жанра. В исследованиях А. А. Баевой в связи с этим идет речь о «схематизме, шаблонности в интерпретации сюжетов, ограниченности, заданности их выбора, о преобладании типического над индивидуальным в трактовке персонажей» (Баева, 2000, с. 16).

И всё же, оперный жанр продолжал развиваться, обогащаясь новыми особенностями. Исследователь отечественной музыки Е. Б. Долинская указывает на такие характерные черты оперы XX века, как введение в либретто эпистолярного наследия, документальных сведений; полистилистика на сценическом уровне («музыкально-сценическая полифония»); привлечение средств смежных видов искусства; установка на массовость, доступность; «режиссёрский полиэкран» (Долинская, 2000, с. 158).

«Оптимистическая трагедия» – первый опыт Александра Николаевича в музыкально-театральном жанре. Эта масштабная опера, состоящая из трёх действий, написана по мотивам одноимённой пьесы драматурга-современника Всеволода Вишневского. Работа над сочинением продолжалась с 1959 по 1964 год, а премьера состоялась в 1965 году на сцене Киргизского театра оперы и балета. В последующие годы премьеры оперы последовали в Свердловске, Ереване, Ленинграде, Москве, Казани, Уфе, Кишиневе, Баку, Улан-Уде, Харькове, Днепропетровске, Алма-Ате, а также «Оптимистическую трагедию» увидели зрители зарубежья – Чехословакии, Болгарии и Германии. Множественность постановок в российских и зарубежных театрах показали востребованность того времени в современном сюжете, воплотившимся в талантливом произведении Холминова. Среди всех постановок заметно выделяются Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова (реж. Р. Тихомиров, дир. Д. Далгат, исп. роли Комиссара И. Богачёва, 1966 г.) и Большой театр (реж. И. Туманов, дир. Г. Рождественский, исп. роли Комиссара И. Архипова, 1967 г.). Для постановки в Большом театре композитор сделал новую редакцию оперы, в которой стали более лаконичными и концентрированными эпизоды Комиссара и Алексея во II д. Была также осуществлена аудиозапись спектакля, снят фильм (сценарий и постановка Н. Баранцевой, симфонический оркестр и хор Всесоюзного радио и телевидения, дир. Ю. Аранович, Комиссар – О. Новак, 1969 г.).

«Оптимистическая трагедия» получила высокую оценку не только профессионального театрального сообщества: опера является лауреатом Государственной премии РСФСР им М. И. Глинки (1969), имеется множество откликов в средствах массовой информации. В рецензиях отмечали «обжигающий накал слестнувшихся в тугий узел трагедийных событий» (Попов, 1985, с. 8).

В связи с вышесказанным, пред нами возникают следующие задачи:

Основная часть

Пьеса Вс. Вишневского, которая легла в основу «Оптимистической трагедии», была написана в 1932 году и первоначально были такие названия как «Гимн матросам», «Да здравствует жизнь», затем автор решил назвать пьесу «Из хаоса», но по предложению актрисы Камерного театра, исполнившую главную роль, Алисы Коонен было принято название «Оптимистическая трагедия», отражающее многосмысловую авторскую концепцию. Название, с одной стороны, построено по принципу оксюморона – сочетание противоречащих друг другу понятий – «Оптимистическая трагедия», что придаёт агитационно-символическое значение, с другой стороны уже в нём замаскировано жанровое определение, показывающее гибель главной героини. Оптимистический настрой, несмотря на трагическую смерть, и повлиял на само название. «...В заглавии пьесы Вс. Вишневского чудится понимание трагического как реквиема, зовущего лишь на миг склонить голову перед памятью павших и снова двигаться в бой, в труд, в жизнь...», – отмечала И. Вишневская исследователи (1980, с. 10). Растворение горечи смертельного исхода в свете революционных идеалов – такова установка заглавия.

Существенную роль в появлении названия также сыграла окружающая политическая обстановка в стране: в советской России, по мнению рецензентов пьесы, просто не может быть трагедии и слово «оптимистическая» выбрано не случайно – замаскировать гибель людей во имя революционных идей, во славу будущих потомков. Советский писатель не должен был писать о смерти, хотя Всеволод Вишневский, будучи одновременно корреспондентом и человеком, знавшим о войне не понаслышке, представил сюжет, наполненный высшей трагедийности.

Отметим, что Вишневский постоянно обращался к тематике гражданской войны. «Война – это была его тема, его музы, его рок и его судьба», – отмечал А. П. Штейн (1965, с. 140). Среди его сочинений: представление «Суд над кронштадтскими мятежниками», пьесы «Мы из Кронштадта» и «Последний решительный», которые передавали реальный опыт писателя, участвовавшего в вооружённом восстании в Петрограде в 1917 году, служившего на флоте, воевавшего на фронте.

В пьесе ярко показаны типажи периода гражданской войны. Она насыщена страстями, перемешанными с острой верой, именно той, которую хотели видеть. Некоторые рецензенты называли пьесу смесью притчи с плакатом. Для демонстрации подобного сюжета писатель опирался на стилистические особенности революционной поэзии и на творчество античных классиков, отсюда введение чтецов, многочисленные уточняющие ремарки.

Премьера пьесы, состоявшаяся в Камерном театре в 1933 году, имела огромный успех. Только на сцене Камерного театра спектакль был показан свыше 800 раз! Она стала общепризнанной вершиной театра, его визитной карточкой не только в пределах страны, но и на гастролях за рубежом. В рецензиях отмечали «суровый пафос романтики» (Панферов, 1933), соответствующий театру больших и сильных эмоций. Режиссёр-постановщик А. Я. Таиров давно искал пьесу, отвечающую современным требованиям. В поисках большого стиля, он увидел в «Оптимистической трагедии» «возвышенную трагическую красоту эпохи» (Марков, 1970, с. 34).

Содружество с драматургом основывалось на единстве идеи – прославления человеческого духа. Благодаря достаточно плотному общению Таирова с Вишневским, появилась новая редакция пьесы. В том, как ощущает

режиссёр идейный смысл содержания, строится его строгая композиция: «Нет покоя, плаваются страсти. Завтра многих ожидает смерть» (Головащенко, 1970, с. 260). Лаконизм, стремление к гармоничности и стройности, сочетающиеся с динамичностью действия, как ведущие принципы режиссёрской эстетики, повлияли на оригинальный текст. По совету Таирова, драматург отредактировал партии Ведущих, сделал их речь менее декламационной. Были удалены фразы, намекающие на плотские желания, купированы сцены, в которых обсуждались проблемы современной драматургии, они были оформлены в виде интермедий. Следует отметить, что подобные суждения о мещанском вкусе в театре, о критиках и псевдодраматургах возникали и ранее в пьесе Вишневого «Последний решительный».

Спор о современности в искусстве интересовал Вишневого, но Таиров стремился к лаконичности, концентрированности на одном социальном конфликте, поэтому интермедии были сняты автором, ибо они снижали героическую тональность пьесы (Хелемендик, 1980). Пародийные дискуссии, насыщавшие каждый акт пьесы, ломали строгий логически-напряжённый ход сюжета, что тонко подметил режиссёр, настаивая на сокращении.

Погружение в революционную стихию, сюжет, построенный на движении от хаоса анархистских суждений до стремления к новой советской жизни, отчасти агитационная направленность привлекли А. Н. Холминова. Композитор писал: «Пьеса захватила меня своей необычностью, масштабностью, яркостью характеров и какой-то особой страстно-приподнятой атмосферой» (Цит. по: Мирзоева, 2000, с. 2).

История «Оптимистической трагедии» разворачивается в годы гражданской войны. На корабль назначен Комиссар-женщина, показавшая такую силу духа и решительность, что на ее сторону встают не только большевики, но и анархисты, подчиняемые сначала Вожаку (прототипом главной героини – Комиссара – могли послужить биографии известных в истории женщин-революционерок Ларисы Рейснер и Александры Коллонтай). Тем самым, главный конфликт пьесы заключен между стихийным и сознательным. Именно благодаря твёрдой непоколебимости характера Комиссара анархистский отряд был переформирован в матросский полк. Заслужив уважение одного из лидеров – Алексея, она с его помощью навела порядок в дисциплине отряда, наказала за своевольное поведение Вожака, дала отпор врагу, но сама при этом погибла. Здесь возникает ещё одна героико-романтическая идея – идея жертвенности: героиня не выдала тайну врагам и за это поплатилась жизнью.

Главный образ женщины-Комиссара и её подвиг неразрывно связан с историческим контекстом, воплощающим скорее символ эпохи, чем индивидуально-характеристический портрет. В то же время, высказываясь о пьесе Вишневого и о том, что именно привлекло, Холминов говорил: «Меня пленял романтически возвышенный образ Комиссара, который ассоциировался у меня с образом Жанны д'Арк» (Цит. по: Мирзоева, 2000, с. 2). Именно такой персонаж нужен был для воплощения революционного пафоса: героя, ведущего за собой массы.

В целом, образ Комиссара воплощает героический путь народа, поднявшегося на борьбу. Алиса Коонен – исполнительница роли Комиссара в таировской постановке – так характеризовала свою героиню: «Комиссар входит в разбушевавшийся, вздыбленный, развороченный мир, как олицетворение ясности, воли, целеустремленности» (Головащенко, 1970, с. 260). Для подобной характеристики потребовалось обращение к весьма понятным константным чертам. Первое появление намеренно подчёркнуто звучанием ораторского посыла: «Я – комиссар, назначенный к вам». Квартовая затактовая формула и спуск по мажорному секстаккорду произносятся в полной тишине. Этот штрих использован, чтобы усилить момент экспозиции героини, которая будет представлять одну сторону конфликта. Как отмечал литературовед А. Я. Гребенщиков: «По существу, вся пьеса построена именно на этом конфликте – между волей партии, воплощённой в Комиссаре, и противостоящей ей силой, воплощённой в Вожаке» (Гребенщиков, 1970, с. 18).

Подобный ход по звукам мажорного секстаккорда, с акцентированной восходящей квартой присутствует в партии Комиссара в конце 1 действия, когда она просит Боцмана построить команду и представляет матросам нового командира Беринга.

Мелодика героини напрямую зависит от ее характера и ситуативного развития сюжета. Из воспоминаний Алисы Коонен следует, что образ Комиссара нацелено соответствует военной строгости: «Роль Комиссара написана автором очень скупой и лаконично... Надо было дать почувствовать масштаб образа Комиссара, внутреннюю убежденность и революционную страстность» (Коонен, 1985, с. 349). Зачатки конфликта наблюдаются уже в самом начале, когда анархистский отряд недобродушно встречает нового руководителя. Но женщина-Комиссар сразу показывает стальную волю, стреляя в наступающего на нее матроса. Резкий протест-выпад «Ну, кто ещё хочет попробовать комиссарского тела?» звучит дерзко, партия оформлена как ритмизованная речитация на одном звуке, сопровождающаяся тремолирующим фоном.

Жанрово-интонационными истоками партии Комиссара послужила революционная песня с ее пунктиром и маршевыми мотивами. Таково сольное выступление Комиссара из I действия «Зовёт, зовёт, Отчизна-мать»: песенная мелодика, насыщенная сочетанием поступенного движения и наполненных дыханием широких ходов на септимы, октавы, чёткость четырёхдольного ритма, олицетворяющего «ритмы полка». Подобный тип вокальной партии встречается в небольшой песенной реплике Комиссара после чтения Приказа Берингом: «Завтра полк выступает на фронт». Ещё более концентрированное выражение черт революционной песни находим в финальной песне Комиссара «Ни запугать, не покорить»: речитативно-декламационные интонации, динамика призывных кварт на фоне доминантового органного тремолирующего пункта. Напряжённость усиливается за счёт постепенного восхождения в мелодии героини, подключение триольного сопровождения и хорового вокализа. Все сольные номера главного действующего лица написаны в минорных тональностях (es-moll, a-moll, c-moll), подчёркивая тем самым трагическую роль Комиссара.

Акцент на патетически-приподнятом превалировании общественного начала над личностным является основным при показе героини: «В полном соответствии с драматургической концепцией целого в центре произведения – образ посланца партии – женщины-комиссара, стальной волей и большевистской убежденностью своей побеждающей анархическую матросскую вольницу и превращающей её в могучее войско революции» (Попов, 1983, с. 2). Особенно сильное впечатление производит чтение Приказа о расстреле Вожака, которое подтверждает такую характеристику женщины со стальной волей: в полной тишине Комиссар чеканно произносит отдельные слова

Песенность с её такими характерными чертами как куплетная форма, простые диатоничные мотивы с опорой на устойчивые ступени, неосложнённые гармонические связи является наряду с декламационностью, идущую от внутренней силы характера, главными особенностями в портрете Комиссара.

Несмотря на такой обобщённо-крупный план, героиня имеет и другую сторону: лирическая специфика, связанная с женской сущностью, проявляется в начале второго действия. Но лирика здесь другая. Сцена письма к матери выдержана в суровом тоне: короткие фразы, как вырванные строки из самого письма, сопровождаются монотонным звуковым повторением и созерцательным флейтовым подголоском. Эта сцена напоминает письмо летописи Пимена в келье Чудово монастыря из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Такая же сдержанность, остигантная фактура и короткие мелодические фразы. Всё это создает ощущение временно наступившей тишины и бесстрастной эмоциональности героини. Это словно лирическое отступление между героико-драматическим развитием событий. А. Коонен вспоминала, как в работе над ролью она стремилась передать сочетание разных оттенков личности персонажа: «В характере Комиссара много мужественности. Порой в ней даже чувствуется военная выправка... В то же время эта маленькая женщина (как характеризует ее Вишневский) сердечна, проста, искренна. В ней много женственности, лирики... Я стремилась вложить в образ Комиссара глубокую человечность и романтику» (Коонен, 1985, с. 349). Интересно отметить, что в постановке «Оптимистической трагедии» Товстоногова специально для спектакля были сочинены ещё два письма Комиссара, помещённые перед началом каждого акта: «...это своеобразный внутренний монолог..., эти письма звучат как прелюдия к действию» (Швыдкой, 1981, с. 8). Речь героини направлена, по сути, к самой себе, размышления, рождающие мысли о будущем, поток сознания, транслирующий душевное состояние главного действующего лица.

Продолжением лирической линии служит небольшой фрагмент объяснения в любви Алексея: чувственно-возбуждённая речь персонажа, насыщенная широкими ходами, иллюстрирующими вырвавшееся из груди признание, получает короткий скупой ответ Комиссара. Но в этой максимально сконцентрированной фразе («Не надо, Алёша, не время теперь...»), основанной на неустойчивой уменьшённой гармонии, робко пробивается теплота женского чувства.

Последний штрих в обрисовке портрета Комиссара – сцена смерти, завершающая оперу. В первом варианте пьесы у Вишневского художественным выражением смерти было отражение полка, идущего на гибель, и возникновение второго полка, олицетворяющего бессмертие. При этом, смерть Комиссара не показывалась и её судьба оставалась неизвестной. В таировском спектакле, после которого появилась вторая редакция пьесы, была изображена победа полка, но на глазах зрителей погибала Комиссар. Именно этого варианта и придерживался Холминов, создавая свою оперу. На фоне жалобно-напряжённых секундных интонаций звучат прерывистые фразы героини. В данном случае композитор использовал приём *Sprechstimme*: краткие реплики ритмизованной речи ещё раз показывают силу высокого духа умирающего человека, исполнившего свой гражданский долг.

Заключение

Драматический сюжет о революционной борьбе показывает не только социально-общественный строй, служащий фоном для развёртывания событий, но и личную трагедию. Обрисовка героев в остро-ситуативные моменты представляет мастерство Холминова-портретиста, которое стало истоком, проросшим в камерных опусах автора. Эти две ведущие линии развития тесно взаимосвязаны в опере, органичное соединение показа образов с монументальностью исторической насыщенности демонстрирует умение Холминова построить архитектурно-стройную композицию.

Источники | References

1. Баева А. А. Русская опера второй половины XX века. М.: ГИТИС, 2012.
2. Бялик М. Г. Оперный театр и композитор (к постановке проблемы) // Отражения музыкального театра: сб. ст. и мат-лов к юбилею Л. Г. Данько: в 2 кн. СПб., 2001. Кн. 2.
3. Вишневская И. Куртка комиссара. К 80-летию со дня рождения Вс. Вишневского // Театральная жизнь. 1980. № 24.
4. Головащенко Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова. М. Искусство, 1970.
5. Гребенщикова А. «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского. Л.: Худ. литература, 1970.
6. Долинская Е. Б. О русской музыке последней трети XX века. Магнитогорск: МаГК, 2000.
7. Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985.
8. Марков П. О Таирове // Таиров А. О театре. М.: ВТО, 1970.
9. Мирзоева Э. А. Александр Холминов: в музыке меня интересует многое... // Музыкальная академия. 2000. № 4.

10. Панферов Ф. Резников Б. Победа театра // Правда. 1933. 23 дек.
11. Попов И. Революции дыханье огневое // Музыкальная жизнь. 1983. № 21.
12. Попов И. Цветение и взлёты большого таланта // Музыкальная жизнь. 1985. № 18.
13. Хелемендик В. С. Всеволод Вишневский. М.: Молодая гвардия, 1980.
14. Швыдкой М. Е. «Правды ищю» (о постановке Г. Товстоногова «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского) // Театр. 1981. № 7.
15. Штейн А. П. О Вишневском и не только о нём // А. П. Штейн Повесть о том, как возникают сюжеты. М.: Искусство, 1965.

Информация об авторах | Author information



Козовчинская Елена Анатольевна¹

¹ Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей



Kozovchinkaja Elena Anatolyevna¹

¹ Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich

¹ elenakoza@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.01.2022; опубликовано (published): 28.02.2022.

Ключевые слова (keywords): Оптимистическая трагедия; А. Холминов; В. Вишневский; характерные черты оперы XX века; An Optimistic Tragedy; A. Kholminov; V. Vishnevsky; defining features of the opera of the XX century.