

References

1. Akopyan, L. (2004), *Dmitrij Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitry Shostakovich: the experience of the phenomenology of creativity], St. Petersburg, Russia.
2. Bendickij, A. (2000), *O Pyatoj simfonii SHostakovicha* [About Shostakovich's Fifth Symphony], Nizhegorodskaya konservatoriya, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Zhitomirskij, D. (1976), "From the impressions of the past years", *D. Shostakovich. Stat'i i materialy* [D. Shostakovich. Articles and Materials], Muzyka, Moscow, Russia, pp. 175–192.
4. Mejer, K. (1998), *Shostakovich. Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya* [Shostakovich. A life. Creation. Time], Saint-Petersburg, Russia.
5. Sabinina, M. (1976), *Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya. Ehstetika. Stil'* [Shostakovich symphonist. Dramaturgy. Aesthetics. Style], Muzyka, Moscow, Russia.
6. Syrov, V. (2000), "Shostakovich and music of life. Reflections on the openness of style", *D. D. Shostakovich: mezhdru mgnovaniem i vechnost'yu* [D. D. Shostakovich: between instant and eternity], Kompozitor, Saint-Petersburg, Russia, pp. 626–660.

© Федусова А. А., 2018

УДК 782.6

ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ОПЕРЕ «ИМПЕРАТОР АТЛАНТИДЫ» В. УЛЬМАНА

Статья посвящена вопросу жанрового синтеза в опере «Император Атлантиды, или Смерть отрекается» чешско-австрийского композитора В. Ульмана (1898–1944). Актуальность проблемы обусловлена прежде всего недостаточной изученностью этого уникального произведения, написанного в концентрационном лагере Терезиенштадт, и творчества В. Ульмана в целом. Целью настоящей работы является выявление основных жанровых истоков оперы «Император Атлантиды» в контексте других сочинений эпохи. В сочинении присутствуют черты *Zeitoper* («злободневной оперы»), получившей свое развитие в творчестве Э. Кшенека, К. Вайля и М. Бранда. Обнаруживается близость к традиции *dance macabre*, также нашедшей продолжение в композиторских исканиях XX века (в произведениях А. Онеггера, Д. Лигети). В качестве жанровых истоков оперы выделены *commedia dell'arte* и мелодрама, связанные во многом с влиянием на творчество В. Ульмана фигуры А. Шёнберга («Лунный Пьеро», «Песни Гурре»). Отразился в уникальном жанровом решении «Императора Атлантиды» и интерес композитора к восточному искусству — японскому театру но. Исследование данной оперы раскрывает с новой стороны вопрос жанрового синтеза в музыкальном театре XX века.

Ключевые слова: Виктор Ульман, «Император Атлантиды», жанровый синтез в опере, *Zeitoper*, *dance macabre*, *commedia dell'arte*, мелодрама, японский театр но

В первые десятилетия XX века происходила коренная ломка традиционных форм и жанров оперы, возникали всевозможные миксты. В конечном итоге это привело к жанровой неоднородности и эклектизму. Эти черты проявились и в музыкальном театре австро-немецких композиторов 1930–1940-х годов — К. Вайля, Э. Кшенека, В. Ульмана. Творчество последнего из них пока малоизвестно, однако оригинальное претворение Ульманом жанровых моделей заставляет с особым интересом взглянуть на его оперу «Император Атлантиды», написанную им в концентрационном лагере Терезиенштадт в 1943–1944 годы. Рассмотрим ее основные жанровые истоки.

Жанр *Zeitoper* («злободневная опера»), получивший распространение в 1920-е годы и связанный с направлением «новая предметность» или «новая вещественность», особенно ярко воплотился в музыкальном театре Курта Вайля и Бертольда Брехта 1920–1930-х годов. Содружество композитора и драматурга было плодотворным, назовем зонг-оперу «Расцвет и падение города Махагони» (1929), «Трехгрошовую оперу» (1931). Между этими двумя шедеврами музыкального театра и «Императором Атлантиды» есть много общего. Либретто опер представляют собой литературные антиутопии: объектом критики выступает само общество, его политическое и социальное устройство. Сходна и роль музы-

ки в «эпическом театре» Б. Брехта – К. Вайля и в опере В. Ульмана. В основе оперы «Император Атлантиды», как и у К. Вайля, — принцип чередования диалогов и музыкальных номеров. Их вставной характер не делает сочинение раздробленным, а, напротив, способствует целостности, обобщенному пониманию его главной идеи. Музыка и традиционно комментирует сценическое действие, и «усиливает в спектакле эмоционально-лирическую струю» [5, с. 9].

Один из главных принципов «эпического театра» — условность. Характерно, что все герои оперы обезличены, аллегоричны, действие происходит в неопределенном месте в неопределенное время. Наиболее ярко этот тип театра проявил себя в прологе оперы. Здесь Громкоговоритель объявляет название оперы, дает характеристику всем персонажам, а также кратко описывает фабулу. Линия условного театра в XX веке была воплощена И. Ф. Стравинским в «Свадебке», «Царе Эдипе», А. Бергом в «Лулу» (в прологе), К. Вайлем – Б. Брехтом в «Трехгрошовой опере».

Для музыки типично сочетание академических и массовых музыкальных традиций. М. Г. Малкиель пишет о «профессиональном переосмыслении музыки современного быта, в результате чего возникает синтезированное единство переинтонированных песенно-танцевальных идиом музыки легкой и многообразных элементов музыки серьезной» [5, с. 7]. Подобное смешение высокого и низкого встречается в опере «Император Атлантиды». Так, здесь можно услышать джазовые элементы, военные маршевые интонации в миксте с атональной и серийной техникой академической музыки, в ариях обнаруживается сходство с музыкальным языком вокальных сочинений А. Шёнберга. В связи с этим можно вспомнить оперы М. Бранда «Машинист Хопкинс» и Э. Кшенека «Джонни наигрывает», в которых тоже проявился подобного рода эклектизм (джаз, урбанистические мотивы, академическая музыка).

Еще один исток — средневековая традиция *dance macabre*. Авторы во многом переосмысливают аллегорический персонаж Смерти, делая его страдающим, искупляющим, избавляющим от боли и мук жизни «уставших существ» [8, S. 89]. А. Мейер указывает, что обращение к данному жанру является проявлением «подсознательного чувства кризиса» [Ibid.], ощущения экзистенциального страха. Однако здесь сама идея пляски смерти перевернута, показана как бы наизнанку. Смерть приходит к людям не для того, чтобы показать ужас умирания, но чтобы продемонстрировать ужас вечного страдания, вечной жизни. В то

же время жанр модернизируется: помимо менуэта и пассакалии используются популярные танцевальные ритмы шимми и фокстрота. Добавим, что традиции пляски смерти получили широкое распространение в музыке XX века: назовем сочинения А. Онеггера (оратория «Пляска смерти», 1938), Ф. Мартена (опера «Танец смерти в Базеле», 1943), Д. Лигети (опера «Великий Мертвиарх», 1977).

Нашли отражение в опере «Император Атлантиды» черты *commedia dell'arte*. В конце XIX и первой половине XX века театр масок переживает свой ренессанс. Многие ведущие режиссеры, композиторы и театральные деятели обращаются к образам и традициям этого жанра. Интерес к нему в Австрии и Германии связан с трактатом о неоклассицизме Ф. Бузони, который обосновал свои теоретические заключения в таких сочинениях, как «Турандот» (1916) и «Арлекин» (1917) [4]. Традиции комедии масок проявились в опере «Император Атлантиды»: используются интермедии, присутствует маска Пьеро. Очевидна отсылка к сочинению А. Шёнберга — «Лунному Пьеро» (ор. 21). Сравним трактовки персонажа у А. Шёнберга и В. Ульмана. Оба композитора ассоциируют образ любви со смертью, с инобытием. Роднит их и гротескная надломленность Пьеро: в новом мире спасение с помощью традиционной смеховой культуры больше невозможно («Мой хохот забыт, исчез!» — «Надо мной никто не смеется»). Поэтому Пьеро теряет свое комическое амплуа и становится драматическим персонажем. Но трактовка финала у А. Шёнберга более оптимистична, ибо его Пьеро вновь обретает себя («О, аромат далеких лет, пьянишь ты снова меня!»). В сочинении В. Ульмана в уста героя вкладывается лишь несбыточное желание забыть или вернуть хоть однажды то, что было им утрачено.

Отметим еще один момент — воплощение в опере черт мелодрамы. Мелодрама — это жанр отдельной пьесы музыкального театра, где осуществляется «особый синтез декламационной речи и музыки, в котором слова и музыка не идут вместе, а чередуются, и где произнесенная фраза в некоторой степени предвещается и подготавливается музыкальной фразой» [7, с. 97]. Жанр включает в себя несколько разновидностей. В диссертации А. В. Ольшевской указывается три поджанра:

- 1) крупное сценическое произведение на французском / итальянском языке;
- 2) крупное сценическое произведение на немецком языке;
- 3) менее масштабное произведение, исполняющееся одним или двумя актерами [6, с. 4].

Наряду с данной классификацией, которая в целом опирается на национальные традиции, существует и другая, предложенная Д. В. Сафоновой. Первый тип — это мелодрама как самостоятельное крупное произведение в традициях сочинений Ж.-Ж. Руссо. Второй тип — романтическая мелодрама, чаще всего несамостоятельное произведение, составная часть оперы («Вольный стрелок» К. М. фон Вебера). Наконец, есть еще одна трактовка мелодрамы — это собственно техника соединения речевой декламации и музыки. Впервые жанр заявил о себе еще в XVIII веке, однако на целое столетие он был забыт. Его возрождение произошло только в XX веке — в творчестве чешского композитора З. Фибиха, в «Мученичестве св. Себастьяна» К. Дебюсси, отметим претворение этого жанра у А. Шёнберга в «Песнях Гурре» и «Лунном Пьеро», есть также образцы неоклассицистской мелодрамы. Если для «Лунного Пьеро» Шёнберга оказывается близкой мелодрама в третьем значении, предложенном А. В. Ольшевской, то для произведения В. Ульмана ближе понимание мелодрамы как общего принципа соединения слова и музыки и воплощение романтической мелодрамы как части оперного действия (в трактовке жанра Д. В. Сафоновой).

Некоторые исследователи указывают на присутствие в сочинении характерных особенностей японского театра. Хотя достоверно не известно, был ли знаком В. Ульман с этим направлением восточного искусства [9, S. 101], он отлично знал творчество Б. Брехта и К. Вайля, которые обращались к театру но в поучительной пьесе «Тот, кто всегда говорит да» («Der Jasager»), в основе которой пьеса-но «Танико». Известно, что Б. Брехт считал пьесу но образцом эпического театра. В этом оригинальном ракурсе А. Мейер рассматривает и сочинение Ульмана, отмечая «трансцендентную направленность», а также необычное фрагментарное строение оперы [Ibid., S. 97]. Внимание В. Ульмана к восточной теме было закономерно для его времени. Напомним, что XX век знаменует собой открытие Западом уникальных и столь непохожих на европейские восточных культур, среди которых и культура Японии. К образам и текстам Востока в Германии обратились многие композиторы современники В. Ульмана, имевшие на него влияние: это и Г. Малер («Песнь о земле»), и А. фон Цемлинский («Лирическая симфония»), и П. Хаас («Фата Моргана»), и Х. Шиммерлинг («Вишневы цвет»). Интерес к Востоку проявил в своем творчестве и сам В. Ульман. Под влиянием восточных культур были сочинены музыка к театральной пьесе «Меловой круг», Четыре китайские мелодрамы «Висельные песни»

(«Galgenlieder»), Концерт для оркестра. Внимание к музыкальной культуре Японии было связано с внутренними политическими переменами, налаживанием контактов с Западом, событиями русско-японской войны, что обнаруживается и во время пребывания В. Ульмана в Терезиенштадте [Ibid., S. 99].

Театр но отличает глубокая связь с традиционными верованиями и ритуалами в японской культуре (синто, буддизм, китайские учения), синтетическая природа, общее условно-символическое решение спектаклей [1, с. 3], небольшой состав действующих лиц (2–5 человек), мифологичность или легендарность сюжета.

«Император Атлантиды» содержит некоторые черты, характерные для театра но. Во-первых, задача пьесы но — позволить зрителю проникнуть в мир потустороннего, что наблюдается и в опере В. Ульмана [9, S. 102]. Во-вторых, роднит театр но и «Императора Атлантиды» литературная основа. Известно, что японские пьесы отличались незавершенностью, изломанностью повествования, включением помимо вневременного сюжета актуализирующих эпизодов с цитатами из современности. Как пишет Н. Г. Анарина, «для усиления идейного воздействия на зрителей, для стимуляции работы их эмоциональной памяти актер-драматург прибегал к цитированию стихов, которые были у всех на устах, вводил в драму популярные песни и танцы, располагая их наиболее эффективным образом» [1, с. 71]. «Император Атлантиды» также вбирает в себя огромное количество цитат (музыкальных, литературных, исторических аллюзий). Это позволяет говорить о проявлении в сочинении эклектичности, близкой синкретизму. Для японского мышления вообще характерен «гармонический эклектизм» [3, с. 172], «принцип единства разного» [2, с. 126].

Драматургическая особенность театра но заключается в том, что все внимание сконцентрировано на одном актере — Ситэ («действователь»). В четвертой сцене эту роль выполняет Император. Герой находится в «пограничном состоянии», доходит до безумия и оказывается перед нравственным выбором между жизнью и смертью. Драма обращается в сферу внутреннего действия. В основе конфликта — противостояние загробного мира и мира живых. С одной стороны, это противостояние выражено в конфликте Императора и Смерти. С другой стороны, — это противостояние Пьеро (олицетворяет жизнь) и Смерти. В опере представлен еще один персонаж театра но — Аи («промежуточный»). Он выходит на сцену, «чтобы рассказать публике содержание драмы на разговорном языке, якобы от лица жите-

ля мест, где произошло событие драмы, либо на-помнить легенду или поверье, связанные с героем пьесы и местом событий» [1, с. 69]. Функцию аи в опере «Император Атлантиды» выполняет Громкоговоритель.

Таким образом, в опере «Императора Атлантиды» обнаруживается множество пересечений с различными типами музыкального театра, которые делают сочинение уникальным примером жанрового синтеза и эксперимента с новыми формами.

Литература

1. Анарина Н. Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. 213 с.
2. Гудимова С. А. Десять стилей театра Но // Культурология. 2005. № 4. С. 122–132.
3. Ермакова Л. М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы // Восточная поэтика. Специфика художественного образа / ред. П. А. Гринцер. М.: Наука, 1983. С. 157–184.
4. Леонтьева О. Т. Опера в Германии и Австрии [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://classic-music.ru/opera_history_germany.html (дата обращения: 26.01.2018).
5. Малкиель М. Г. Музыкальный театр Курта Вайля (20–30-е годы): авторефер. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1984. 18 с.
6. Ольшевская А. В. Русская мелодекламация («Серебряный век»): дис. ... канд. искусствовед. М., 2015. 298 с.
7. Сафонова Д. В. Из истории сценической мелодрамы // Наука и современность. 2010. № 4. С. 96–101.
8. Meyer A. Peter Kiens Libretto zum «Kaizer von Atlantis» — ein Text voller Anspielungen // Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 12: Viktor Ullmann — Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags / Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994. S. 87–96.
9. Meyer A. Viktor Ullmann und die asiatische Kunst Einflüsse des traditionellen japanischen Nō-Theaters auf die Gestaltung des «Kaiser von Atlantis» // Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 12: Viktor Ullmann — Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags / Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994. S. 97–108.

References

1. Anarina, N. G. (1984), *Japonskij teatr No* [Japanese Theater Noh], Nauka, Moscow, Russia.
2. Gudimova, S. A. (2005), "Ten styles of theater Noh", *Kul'turologija* [Culturology], No. 4, pp. 122–132.
3. Ermakova, L. M. (1983), "The Shinto image of the world and the questions of the poetics of classical Japanese literature", *Vostochnaja pojetika. Specifika hudozhestvennogo obraza* [Eastern poetics. Specificity of the artistic image], in Grincer, P. A. (ed.), Nauka, Moscow, Russia, pp. 157–184.
4. Klassicheskaja muzyka (2016), "Opera in Germany and Austria", available at: http://classic-music.ru/opera_history_germany.html (Accessed: 26 January 2018).
5. Malkiel', M. G. (1984), *Muzykal'nyj teatr Kurta Vajlya (20–30-e gody)* [Kurt Weil Music Theater (20–30s)], Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Rimsky-Korsakov Leningrad Order of Lenin State Conservatory, Leningrad, USSR.
6. Ol'shevskaja, A. V. (2015), *Russkaya melodeklamaciya («Serebryanyj vek»)* [Russian melodeclamation («The Silver Age»)], Ph.D. dissertation, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
7. Safonova, D. V. (2010), "From the history of stage melodrama", *Nauka i sovremennost'* [Science and modernity], No. 4, pp. 96–101.
8. Meyer, A. (1994), "Peter Kiens Libretto zum "Kaizer von Atlantis" — ein Text voller Anspielungen", *Schriftenreihe Verdrängte Musik: Viktor Ullmann — Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags*, in Klein H.-G. (ed.), Band 12, Von Bockel verlag, Hamburg, Deutschland, S. 87–96.
9. Meyer, A. (1994), "Viktor Ullmann und die asiatische Kunst Einflüsse des traditionellen japanischen Nō-Theaters auf die Gestaltung des "Kaiser von Atlantis"", *Schriftenreihe Verdrängte Musik: Viktor Ullmann — Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags*, in Klein H.-G. (ed.), Band 12, Von Bockel verlag, Hamburg, Deutschland, S. 97–108.