DOI: 10.26086/NK.2020.55.1.006 УДК 782.6

© Федусова Алина Алексеевна, 2020
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия), аспирантка кафедры истории музыки
E-mail: linkastar58@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА АНТАГОНИСТА В ОПЕРАХ ТЕРЕЗИЕНШТАДТА

В центре внимания автора статьи — образ антагониста в музыкальном театре концентрационного лагеря Терезиенштадт, рассматриваемый на примере детской оперы «Брундибар» Г. Красы (1938) и оперы-легенды «Император Атлантиды» В. Ульмана (1944). Несмотря на различие сюжетов, драматургический конфликт в обоих произведениях имеет очевидное сходство. Протагонистами являются угнетенные, страждущие персонажи, символизирующие жертв национал-социалистической диктатуры, а антагонистами — Император и Брундибар, злодеи, обладающие властью и вызывающие ассоциации с главной политической фигурой Третьего Рейха — А. Гитлером.

Цель статьи — проанализировать особенности воплощения образа антагониста в операх Терезиенштадта. На основании проведенного анализа были выявлены следующие их черты: использование цитат и аллюзий (в «Императоре Атлантиды» — это трансформированная цитата «Deutschlandlied», в «Брундибаре» — аллюзия на Танец Балерины и Арапа из балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского и «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского), жанра марша, а также специфических стилевых знаков: если В. Ульман избирает позднеромантические средства для воплощения образа Императора, то Г. Краса, напротив, стремится к его упрощению, доводя до «шарманочности» и примитивной ясности.

С помощью воплощения образа антагониста авторы транслировали скрытые смыслы своих произведений. Эти приемы «эзопова языка» были неотъемлемой частью стиля композиторов Терезиенштадта, для которых проблема «творец и власть» стала одной из самых злободневных.

Ключевые слова: образ антагониста, В. Ульман, Г. Краса, «Брундибар», «Император Атлантиды», музыка Терезиенштадта

© Fedusova Alina A., 2020
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia), Postgraduate student of the Department of Music history
E-mail: linkastar58@gmail.com

FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE IMAGE OF THE ANTAGONIST IN THE OPERAS OF THERESIENSTADT

The focus of the author of the is the image of the antagonist in the musical theater of the concentration camp Theresienstadt, examined by the example of the children's opera “Brundibar” by H. Krasa (1938) and the opera legend “The Emperor of Atlantis” by V. Ullmann (1944). Despite the difference in plot, the dramatic conflict in both works has obvious similarities. The protagonists are the oppressed, suffering characters, symbolizing the victims of the National Socialist dictatorship, and the antagonists are the Emperor and Brundibar, the villains who have power and cause associations with the main political figure of the Third Reich — A. Hitler.

The purpose of article is to analyze the features of the embodiment of the image of the antagonist in the operas of Theresienstadt.

Based on the analysis, the following features were identified: the use of quotes and allusions (in “The Emperor of Atlantis” — this is a transformed quote “Deutschlandlied”, in “Brundibar” — an allusion to the Dance of the Ballerina and Arap from the ballet “Petrushka” by I. F. Stravinsky), the genre of the march, as well as specific stylistic signs: if V. Ullmann chooses the late-romantic means of language for the embodiment of the image of the Emperor, then H. Krasa, on the contrary, seeks to simplify it, bringing it to “barrel-organs” and primitive clarity.

Using the embodiment of the image of the antagonist, the authors broadcast the hidden meanings of their works. These techniques of the “Aesopian language” were an integral part of the style of the composers of Theresienstadt, for whom the problem of “composer and political power” has become one of the most pressing.

Key words: The image of the antagonist, V. Ullmann, H. Krasa, “Brundibar”, “Emperor of Atlantis”, music of Theresienstadt.

Многие композиторы Третьего Рейха, попавшие под удар политической доктрины «дегенеративного искусства» и борьбы с «неарийскими» элементами, были вынуждены покинуть Австрию и Германию или уйти во «внутреннюю эмиграцию», полностью отказавшись от своей профессии. Иные попали в более сложное положение: они стали узниками концентрационных лагерей на востоке страны и на оккупированных территориях восточной Европы. В этой крайне сложной ситуации многие из них продолжали сочинять музыку и заниматься творчеством.

В жизни композиторов еврейского происхождения, оказавшихся в среде Терезиенштадта в 1941–1944 годах, музыка выполняла особую миссию. Она позволяла не только вернуться к привычным занятиям, выйти в новое катарсически преображающее художественное измерение жизни, но также стала средством борьбы художника с тиранией национал-социалистической власти, которая считала его неугодным и опасным элементом.

Тема «творец и власть» уже многократно обсуждалась в научной литературе, в основном исследовалась проблема диктата идеологии, определяющей закономерности художественного произведения. Ж. Маритен писал по этому поводу: «Тоталитарные государства имеют власть для того, чтобы насильно подчинить контролю морали — их особой морали — произведения интеллекта, и в первую очередь искусство и поэзию» [1, с. 41]. Музыкантам Терезиенштадта давали в творчестве гораздо большую свободу, чем композиторам Германии: они могли играть джаз, сочинения еврейских композиторов, включать в свои произведения авангардные элементы — одним словом, в художественном отношении они были практически независимы. Но эта творческая свобода была лишь «стаканом воды» перед смертью: большинство из них в 1944–1945 годах будут уничтожены в газовых камерах Освенцима и других лагерей смерти.

Композиторы Терезиенштадта как и другие жертвы национал-социализма испытывали потребность выразить в творчестве свой протест против созданного Гитлером Левиафана. Среди других жанров особенно уместным и чутко воплощающим ситуацию стал жанр оперы. Среди созданных или исполненных в концентрационном лагере произведений выделяются две оперы, обладающие высоким художественным уровнем и злободневностью. Первая — «Император Атлантиды, или Смерть отрекается» Виктора Ульмана (1898–1944). В центре ее сюжета — тоталитарное государство, в котором Император объявляет войну «всех против всех». Она была исполнена только один раз на генеральной репетиции (из-за слишком откровенного сходства с реальной политической ситуацией командование СС не допустило официальной премьеры) [4, p. 20]. Вторая — детская опера «Брундибар» Ганса Красы (1899–1944). Это история о злом шарманщике, который мешает детям заработать своим пением на молоко для больной матери. Опера была написана за несколько лет до депортации композитора в концентрационный лагерь и исполнена 55 раз в Терезиенштадте, в том числе перед комиссией «Красного Креста», прибывшей для оценки условий проживания узников.

Оперы со столь разными исполнительскими судьбами, со столь разными сюжетными линиями все же обнаруживают некоторую близость. Прежде всего, это воплощение в них извечного конфликта добра и зла, причем в форме предельно однозначной и ясной. Протагонисты двух опер — жертвы жизненных обстоятельств, слабые, угнетенные персонажи, которые не могут постоять за себя. В «Брундибаре» — это дети Анинка и Пепичек, пение которых никто не слушает и которых все прогоняют из-за подстрекательств Брундибара. В «Императоре Атлантиды» — это полюбившие друг друга Солдат и Девушка, представители враждующих сторон, ведущих бессмысленную войну. К ним примыкают также статичные образы Смерти и Пьеро, которые из-за Императора потеряли свою вечную власть над жизнью (символом жизни служит смех Пьеро) и смертью.

Антагонистом же является грозная фигура персонажа, обладающего властью и повелевающего всеми вокруг. Это злой шарманщик Брундибар в одноименной опере, который и сам черственно равнодушен к беде детей, и настраивает окружающих людей против них. В «Императоре Атлантиды» носитель образа зла — Император, безумец, восставший против жизни и смерти во имя понятной одному ему цели. Он, обесценив человеческую жизнь, сам потерял человеческий облик и превратился в «арифмометр», о чем поет в «Терцете безумия» из четвертой сцены.

В названиях двух опер фигурирует имя персонажа-антагониста, а не протагонистов, что отнюдь не случайно: злодей всемогущ, он обладает большей властью, чем не имеющее ее множество добрых персонажей. Примечательно и то, что протагонисты побеждают антагониста не своими силами: помощь приходит извне (в «Брундибаре» — от оживающих ночью волшебных животных, в «Императоре Атлантиды» — от Смерти, которая, отказываясь от своей

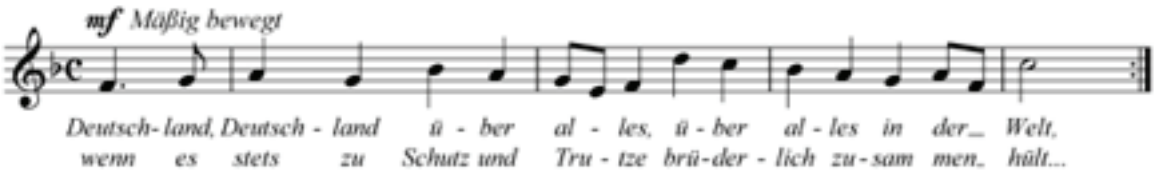
работы, перестает отправлять людей в небытие). Этим подчеркивается неспособность протагонистов побороть зло. Это вполне соотносится с невозможностью победы узников концлагерей над своими поработителями.

В обеих операх антагонист воплощал в себе символический образ зла, который естественно у каждого жителя лагеря ассоциировался с Адольфом Гитлером. Причем в «Императоре Атлантиды» эта коннотация изначально была задумана композитором, а в «Брундибаре» возникла уже после создания произведения (1938) в самом Терезиенштадте, где 23 сентября 1943 года состоялась премьера оперы при участии автора [5]. Сходство Брундибара с Гитлером осознавалось как постановщиками оперы, так и ее слушателями, потому успех детской оперы среди детей и взрослых был грандиозным. Но наивно полагать, что это сходство было отражено только в либретто и во внешних атрибутах постановок. Наиболее важные ассоциации с фигурой диктатора обнаруживаются в цитатах и аллюзиях, в жанрово-стилевых особенностях характеристики главных отрицательных персонажей.

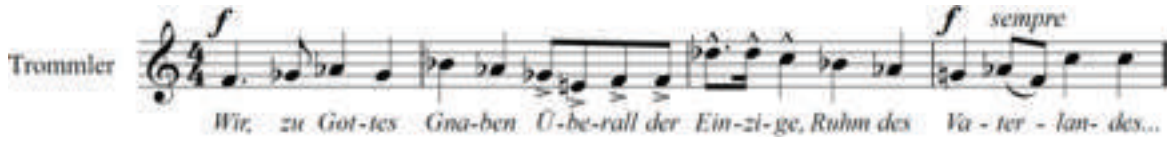
Цитаты и аллюзии в характеристике антагониста

В «Императоре Атлантиды» В. Ульман дает Императору имя Überall (может быть переведено как «Над всеми»). Оно выведено из слияния последних слов первой строки гимна Третьего Рейха — «Deutschland, Deutschland über alles». Если Германия «превыше всего», то и правитель Германии — «превыше всех». Но этой игрой слов дело не ограничивается: укрепления устойчивой ассоциации имени Императора с Третьим Рейхом в качестве его косвенной характеристики композитор вводит саму тему «Deutschlandlied», которая звучит в первой арии Барабанщика из первой сцены [6, S. 34]. Фригийское наклонение придает ей трагический и мрачный оттенок, а пунктирный ритм сближает с траурным маршем (*сравнить примеры 1а, 1б*).

Пример 1а. Тема Deutschlandlied

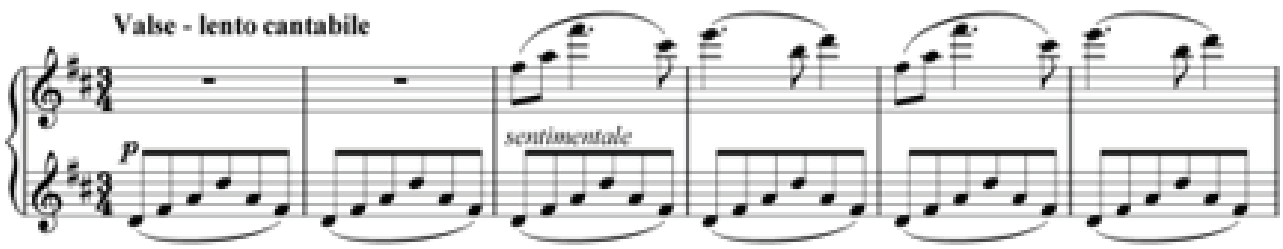


Пример 1б. В. Ульман. Опера «Император Атлантиды», 1 сцена, Первая ария Барабанщика «Милостью божьей»

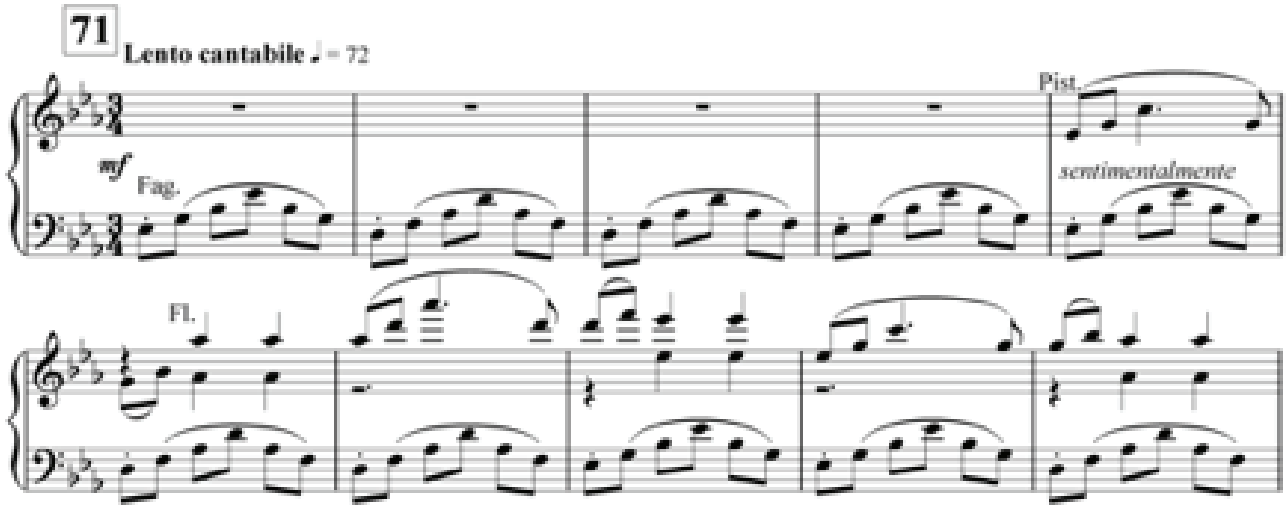


Основная инструментальная характеристика Брундибара (Первое действие, № 5 по клавиру) близка теме танца Балерины и Арапа из балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского. Родственные черты выявляются и в арпеджированной, прозрачной фактуре, и в контурах мелодии, и в гармонии, акцентирующей тоническую функцию, и в инструментовке. Аккомпанемент поручен фаготу в «Петрушке» и, соответственно, кларнету в «Брундибаре», мелодические подголоски — корнет-а-пистону и трубе, а мелодия — флейте. Композитор сознательно использовал данную аллюзию. Образ Балерины в «Петрушке» — это воплощение жестокости, равнодушия, бесчеловечности и механистичности в привлекательно-красивом обличии. В этом смысле и сам Брундибар оказывается близок ей — он дарит людям приятную, консонантную «салонно-романтическую» музыку, но сам он жесток и не способен на добрые, гуманные поступки. Сравним музыкальный материал «шарманочного» вальса Брундибара (№ 5) и Танца Балерины и Арапа в нотных примерах 2а, 2б.

Пример 2а. Г. Краса. Опера «Брундибар», 1 действие, Тема Брундибара (№ 5)



Пример 2б. И. Ф. Стравинский. Балет «Петрушка», Танец Балерины и Арапа

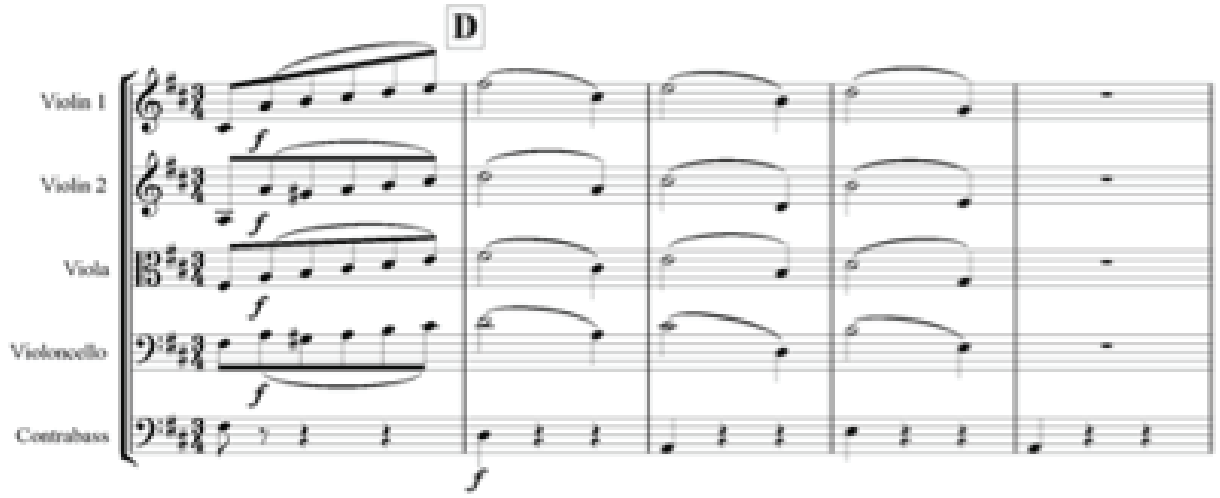


Г. Краса в духе И. Ф. Стравинского выражает образ злодея, при этом подчеркивая и усиливая его негативные черты с помощью музыкальных средств. Композитор стремится сделать его более примитивным и банальным, наполняя музыку рутинными бытовизмами и тривиальными мелодическими оборотами. Это отразилось, в частности, в гармоническом упрощении аккордового сопровождения: вместо вопросно-ответной структуры (T–D–D–T) Г. Краса использует тонический органный пункт на протяжении шести тактов, который затем сменяется параллельно взятым (вопреки запрету на параллельные квинты и октавы в классической гармонии) трезвучием второй ступени. Ускоренное чередование и насыщение восходящими хроматизмами аккордов во втором предложении «разрушает» иллюзию идеальной гармонии: оркестр имитирует шарманку, в которой, как известно, можно изменить высоту звучания и темп одним движением руки. Это придает ей механистичность. Поэтому особенно ярко воспринимается после этого «ускорения» переключение в иную, чем вновь подчеркивается неестественность звучания сентиментальной мелодии.

Обратим внимание и на явное ритмическое противоречие: естественная остановка на четверти с точкой, повторенная дважды, создает иллюзию двухдольного метра (усиливают это слуховое впечатление и две восьмые в начале такта, воспринимаемые как затакт).

И здесь вскрывается сходство с совсем иным источником — «Вальсом цветов» из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского (доподлинно неизвестно, намерение это или случайность, но имеют место очевидные совпадения: общая тональность D-dur, одинаковые тоны мелодии, ритмическое сходство, трехтактовое строение). Сравним мелодию темы Брундибара с темой струнных из эпизода «Вальса цветов»:

Пример 2д. П. И. Чайковский. Балет «Щелкунчик», Вальс цветов



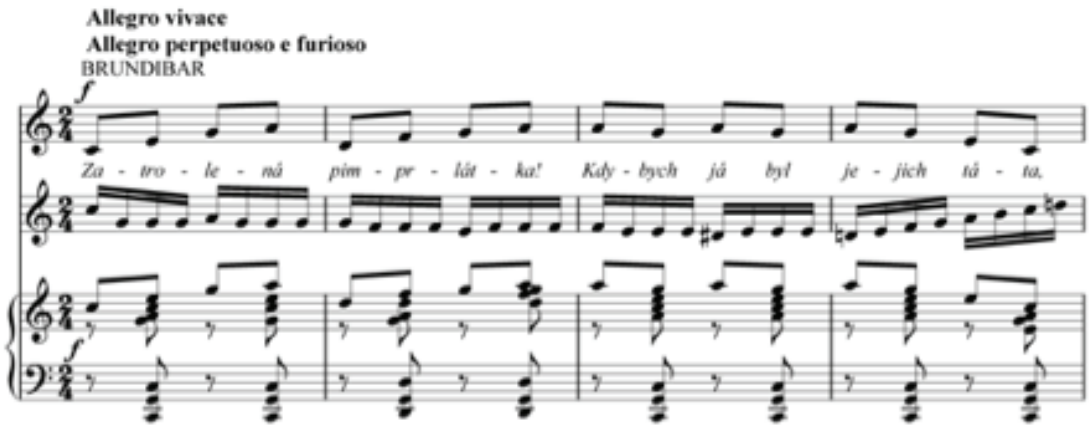
Если аллюзия на музыку Чайковского была сделана композитором намеренно, ее можно трактовать как некий «исковерканный» образ ушедшей романтической эпохи, который злой шарманщик использует для своей выгоды, играя на ностальгических чувствах людей. Но игра воспоминаниями внутренне противоестественна, неорганична. Ибо в XX веке сохранение прошлого невозможно в условиях новой «высоты времени», как писал Х. Ортега-и-Гассет: «Жестокий разрыв настоящего с прошлым — главный признак нашей эпохи, и похоже, что он-то и вносит смятение в сегодняшнюю жизнь. Мы чувствуем, что внезапно стали одинокими, что мертвые умерли всерьез, навсегда и больше не могут нам помочь. Следы духовной традиции стерлись. Все примеры, образцы, эталоны бесполезны» [2, с. 32]. Эти строки, в которых нет ни капли ностальгии, испанский философ написал в 1930 году, а в 1933 году вектор официального искусства Третьего Рейха был направлен в сторону великого прошлого арийцев. Данный исторический оксюморон можно понимать подобно аллюзии из «Брундибара»: жонглирование мифом о «Золотом веке» Германии заранее выгодно, ведь в человеческой природе идеализировать прошлое, препятствием может стать лишь иное чувство «высоты времени», но и оно корректируется инструментами политики.

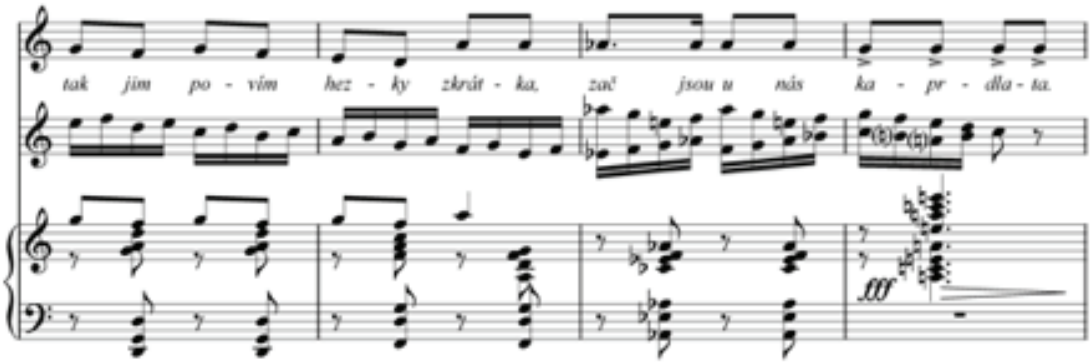
Итак, обнаруженные цитаты и аллюзии имеют скрытую символическую связь с образом антагониста. В «Императоре Атлантиды» цитата содержит намек на реального политического лидера, двойная аллюзия в «Брундибаре» — это создание типического образа злодея, скрывающегося за красивой мелодией сентиментального вальса в духе ушедшей эпохи.

Жанр

И В. Ульман, и Г. Краса обращаются практически к идентичным жанровым вариантам в изображении антагониста, избирая для этого различные элементы маршевой музыки.

Пример 3. Г. Краса. Опера «Брундибар», 1 действие, Финал (Песня Брундибара, № 8)





В «Императоре Атлантиды» марш для характеристики главного отрицательного персонажа используется в наименее музыкальных эпизодах — речитативах и разговорных диалогах (которых в опере достаточно), как бы подчеркивая военную действительность. Таковы, например, реплики Императора в речитативе Императора и Громкоговорителя из второй сцены, звучащие в сопровождении малого барабана с характерной четкой, чеканной ритмикой и дробью.

В Песне Брундибара (№ 8) из первого действия черты марша обнаруживаются в самой вокальной партии, мелодия которой отличается простоватым движением по звукам трезвучия, а ритм — ровностью и наличием в каденционной зоне пунктирной ритмической фигуры. Аккордовая фактура, напротив, отдаляет от жанрового стереотипа из-за акцентов на слабые доли, придавая этому маршу гротесковый характер (*пример 3*).

В отличие от «Императора Атлантиды» в «Брундибаре» жанр марша не приобретает исключительно негативную семантику: он используется в опере для характеристики шумной толпы на улице (первое действие, № 2) и для светлого финала «Брундибар поражен» (второе действие, № 8). В сцене «Заполненная людьми улица» композитор с помощью жанра марша передает ощущение движущегося потока человеческой массы. В его интонации вторгаются джазовые элементы, эпатажные ритмические приемы (синкопы, неожиданные акценты), эффектные пассажи деревянных духовых инструментов. Образ массового человека естественно воплощен в китчевой культуре со свойственной ей тенденцией к зрелищности. Финал оперы отличается исключительной выразительностью песенной мелодии, обогащенной пунктирной ритмикой и изобилующей хроматическими восходящими ходами и задержаниями в окончаниях фраз. Это полная противоположность теме Брундибара — нарочито примитивной, со строго диатонической мелодией и отсутствием каких-либо необычных ритмических формул. Марш Брундибара — это клише в его самом банальном виде.

Стиль

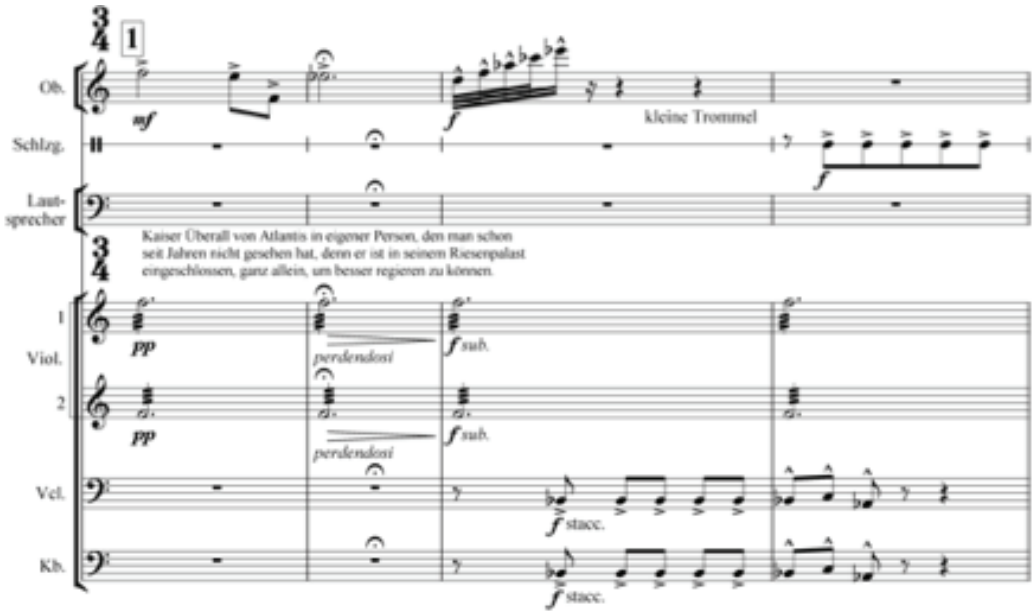
Образ Императора характеризуется интонациями вагнеровского толка (Д. Блох обнаруживает в окончании арии Императора из второй сцены парафраз на «Зигфрида» [3, p. 122]). Эта отсылка недвусмысленна: музыку Р. Вагнера особенно почитали в нацистской Германии как образец воплощения немецкого духа в искусстве — благодаря этому возникают параллели с реалиями времени [7, S. 24]. Например, интонационные связи с музыкой Р. Вагнера есть в лейтмотиве Императора, звучащем в прологе: краткая мелодия гобоя содержит острые ходы на секунды и септимы с последующим взлетом по уменьшенному септаккорду (*пример 4*).

В некоторых разделах вагнеровский стиль «модулирует» в атональное письмо. Например, средства атональной музыки используются в арии Императора «Мы, Всемогущие и Прославленные, даруем...» из второй сцены, хотя эта тема родственна лейтмотиву: ей присущ тот же угловатый рисунок мелодии и изломанная ритмика. Кроме того, сам лейтмотив Императора в основном виде встречается в инструментальном сопровождении — в партии виолончелей и контрабасов (тт. 7–9). Выход за пределы тональности связан с постепенной утратой опоры, потерей иерархии — так изображается распад личности антагониста. Финальная ария как акт перерождения возвращает к тональному центру.

Стилистически совсем иначе решен образ Брундибара. Г. Краса, в отличие от В. Ульмана, идет по пути упрощения музыкального языка: от шарманочной незамысловатости до внедрения крайне примитивных интонаций банального невыразительного характера. И в этом весь Брундибар: его сентиментальная музыка — лишь внешняя сторона, за которой нет ни подлинной глубины, ни красоты.

Таким образом, сопутствующие средства, создающие образ антагониста в операх «Брундибар» Г. Красы и «Император Атлантиды» В. Ульмана, оказываются близки. Выявление скрытых смыслов образов зла в данных операх важно для

Пример 4. В. Ульман. Опера «Император Атлантиды», Пролог, ц. 1, лейтмотив Императора



изучения феномена музыки концентрационных лагерей в целом. Художественная правда, выраженная с помощью «эзопова языка», и жанрово-стилевое богатство побуждают исследователей изучать данные произведения в поиске новых смысловых граней.

Литература:

1. *Маритен Ж.* Ответственность художника. М.: Директ-Медиа, 2009. 98 с.
2. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М.: АСТ, 2019. 256 с.
3. *Bloch D.* Hidden Meanings: Musical Symbols in Terezín // India International Centre Quarterly. 2006. vol. 32. № 4. P. 110–124.
4. *Buckton M. E.* Re-Contextualizing Viktor Ullmann's Der Kaiser von Atlantis Within Twentieth-Century German Opera. Thesis of Masters in Arts. Victoria: Laurentian University, 2010. 128 p.
5. *Davis S. N.* Theresienstadt Die Musik in Geschichte und Gegenwart. URL: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369 (accessed: 08.11.2019).
6. *Dostal J.* Stoffverwandtschaften in den Opern "Der Kaiser von Atlantis" und "Der Sturz des Antichrist" // Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 14: "...es wird der Tod zum Dichter". Die Referate des Kolloquiums zur Oper "Der Kaiser von Atlantis" von Viktor Ullmann in Berlin am 4. / 5. November 1995 / Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1995. S. 29–37.
7. Ein bemerkenswerter Monolith. Dirigent Julien Vanhoutte, Regisseur Rainer Vierlinger und Ausstatterin Susanna Boehm im Gespräch // Der Kaizer von Atlantis oder dir Tod-Verweigerung. Spiel in einem Akt (1943/44, UA: Amsterdam 1975). Musik von Viktor Ullmann, Text von Peter Kien. Theater an der Wien [Programheft]. Wien, 2017. S. 22–27.

References:

1. Maritain, J. (2009), *Otvetstvennost' khudozhnika* [Responsibility of the artist], Direct Media, Moscow, Russia.
2. Ortega-i-Gasset, H. (2019), *Vosstaniye mass* [Rise of the masses], AST, Moscow, Russia.
3. Bloch, D. (2006) "Hidden Meanings: Musical Symbols in Terezín", *India International Centre Quarterly*, vol. 32, no. 4, p. 110–124.
4. Buckton, M. E. (2010), "Re-Contextualizing Viktor Ullmann's Der Kaiser von Atlantis Within Twentieth-Century German Opera", Thesis of Masters in Arts, Laurentian University, Victoria, USA.
5. Davis, S. N. (2016), "Die Musik in Geschichte und "Theresienstadt"", available at: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369 (accessed 8 November 2019).
6. Dostal, J. (1995), "Stoffverwandtschaften in den Opern "Der Kaiser von Atlantis" und "Der Sturz des Antichrist"", *Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 14: "...es wird der Tod zum Dichter". Die Referate des Kolloquiums zur Oper "Der Kaiser von Atlantis" von Viktor Ullmann in Berlin am 4. / 5. November 1995*, Hrsg. von Hans-Günter Klein, Von Bockel verlag, Hamburg, Germany, S. 29–37.
7. "Ein bemerkenswerter Monolith. Dirigent Julien Vanhoutte, Regisseur Rainer Vierlinger und Ausstatterin Susanna Boehm im Gespräch" (2017), *Der Kaizer von Atlantis oder dir Tod-Verweigerung. Spiel in einem Akt (1943/44, UA: Amsterdam 1975). Musik von Viktor Ullmann, Text von Peter Kien. Theater an der Wien* [Programheft], Wien, Österreich, S. 22–27.