
**МАТЕРИАЛЫ
И СООБЩЕНИЯ**

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Л.Н. ТОЛСТОГО В ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ

© 2015 г. **Е. М. Шабшаевич**

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки МГИМ имени А.Г. Шнитке, Россия, 123060 Москва, ул. Маршала Соколовского, д. 10, shabsh@yandex.ru

LEO TOLSTOY'S WORKS IN THE FOREIGN MUSICAL CULTURES

© 2015 **E. M. Shabshaevitch**

Doct. of Arts (PhD), Department of Music the Theory and History, Schnittke Moscow State Music Institute, 10 Marshala Sokolovskogo Str., 123060 Moscow, Russia, shabsh@yandex.ru

Статья посвящена музыкальной рецепции сюжетов рассказов, повестей и романов Л.Н. Толстого в зарубежной музыке. Прослеживаются особенности реализации толстовских произведений в разных музыкальных жанрах в национальных школах Европы и США на протяжении всего XX столетия: в первых его десятилетиях (Ф. Альфано, А. Руссель, Л. Яначек), в середине (Б. Мартину, Я. Циккер), в конце (И. Хэмилтон), а также современные интерпретации последних лет (Д. Карлсон, Т. Маковер, С. Паулус и др.).

The article considers the foreign musical reception of plots taken from the stories and novels of L. Tolstoy. The article traces the features of implementation of Tolstoy's works in different musical genres in national schools of Europe and the USA throughout the 20th century: in its early decades (F. Alfano, A. Roussel, L. Janáček), the middle (B. Martinů, J. Cikker), at the end (I. Hamilton), as well as our contemporary and recent interpretations (D. Carlson, T. Machover, S. Paulus, et.al.).

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, зарубежная музыка XX века, рецепция.

Key words: L. Tolstoy, foreign music of the 20th century, reception.

Сочинения Л.Н. Толстого, столь сильно повлиявшие на русскую жизнь и развитие русского искусства, получили резонанс не только в отечественном, но и в мировом культурном пространстве. В 1890-е годы его рассказы, повести и романы начинают активно переводиться на все ведущие европейские языки, и иностранные читатели открывают для себя как художественный мир Толстого, так и его публицистику. Всеобъемлющее толстовское наследие, наряду с философскими, литературными, иницирует и театральные, кинематографические, музыкальные отражения. К сожалению, воплощение толстовских произведений в зарубежном музыкальном искусстве мало исследовано. Настоящая статья ставит задачу представить основополагающие сочинения композиторов Европы и США XX–XXI веков, инспирированные толстовскими сюжетами и идеями.

Как логично предположить, в первую очередь классическая русская литература воплотилась

в музыкальном творчестве представителей западнославянских стран, чему способствовала не только близость языковых истоков, но и тесные культурные связи, особенно расцветшие в период войн на Балканах. Отечественным музыковедением в наибольшей степени – и заслуженно – освещена *чешская и словацкая* рецепция (основные работы перечислены в списке литературы). Композиторов этих стран отличала разносторонность в подходах как к сюжетам, так и к жанрам, вдумчивость и бережность – и в то же время творческий подход.

На основе творений русских писателей, в том числе Л.Н. Толстого, чешскими и словацкими композиторами создано много заметных сочинений. Перечислю в хронологическом порядке те, в которых используются толстовские сюжеты: Леош Яначек, Первый струнный квартет, вдохновленный “Крейцеровой сонатой”, (1923); Откар Острчил, “Honzovo království” – “Королев-

ство Гонзы”, по сказке “Иванушкино царство”, (1933); Йозеф Богуслав Фёрстер, “Bloud” – “Глупец”, по рассказу “Два старца”, (1935–1938); Богуслав Маргину, “Čím člověk žije”, “What Men Live By” – “Чем люди живы”, (1952); Ян Циккер, “Vzkriesenie” “Воскресение”, (1959–1961).

Замечательный композитор *Леош Яначек* (Leoš Janáček, 1854–1928) с юности тяготел к русскому языку и русской культуре. Он заинтересовался ею еще во время учебы у Стугерского в Пражской органной школе. Тогда же, в начале 1870-х годов, Яначек стал изучать русский язык по учебникам И. Колара и Я. Вымазала. К последнему была приложена небольшая хрестоматия, в которую вошли отрывки из произведений Лермонтова (“Бородино”) и Гоголя (описание украинской ночи из “Тараса Бульбы”). Яначек желал поехать учиться у Антона Рубинштейна – мирового светила фортепианного искусства, преподававшего в те годы в Петербургской консерватории, но – увы! – замысел не осуществился. Свою роль сыграли и контакты с А. Дворжаком, который восхищался русской культурой, а также то житейское обстоятельство, что оба брата Яначека жили и работали в России¹. В 1886 году Яначек совершил первое путешествие в страну своей мечты – на Всероссийскую Художественно-Промышленную выставку в Нижнем Новгороде. По дороге Яначек посетил Петербург (провел в нем неделю) и Москву; обратный путь лежал через Смоленск, Оршу, Брест. К сожалению, еще неизвестному молодому композитору не удалось встретиться с представителями русской музыкальной школы, он почти не посещал концерты и спектакли, зато на него большое впечатление произвела жизнь простых людей. Именно во время этой поездки Яначек значительно усовершенствовался в русском языке. После возвращения на родину он принимает активное участие в работе “Русского кружка”, в котором обсуждаются произведения русских писателей. Библиотека Яначека содержит несколько книг русской классики на языке оригинала. В их числе “Полтава” Пушкина, “Тарас Бульба” Гоголя, “Севастопольские рассказы”, “Анна Каренина” и другие сочинения Толстого, вошедшие в посмертное трехтомное издание, “Записки из Мертвого дома” и “Игрок” Достоевского, “Гроза” Островского, отдельные произведения Чехова, Короленко, Тургенева; в чешских переводах Яначек безусловно читал гораздо больше, особенно Пушкина [1, с. 27–28].

¹ Свою, к сожалению, рано ушедшую из жизни дочь Яначек назвал русским именем Ольга.

Второе путешествие в Россию Яначек предпринял в 1902-м году уже известным композитором, но по схожему поводу: всю жизнь интересовавшийся этнографией, он не смог пропустить Всероссийскую кустарную выставку в Таврическом дворце в Петербурге.

К русским писателям Яначек обращался за вдохновением на протяжении всего своего творческого пути. Но в отличие от сочинений А.Н. Островского и Ф.М. Достоевского, на основе которых Яначек создал две превосходные, получившие мировую славу оперы (“Катя Кабанова” и “Из Мертвого дома” соответственно), театральная реализация сюжетов Толстого ему так и не удалась. К сожалению, не осуществились замыслы двух опер Яначека на основе толстовских произведений: “Анна Каренина”, 1907, и “Живой труп”, 1916². Единственное законченное сочинение Яначека, навеянное творчеством Толстого, – Первый струнный квартет.

Написанный за одну октябрьскую неделю 1923 года, он имел длинную предысторию, связанную как с эволюцией воззрений композитора на высказанные в повести “Крейцера соната” мысли Толстого, так и с собственными душевными метаниями и духовными исканиями Яначека. Сначала композитор попытался выразить свои впечатления от шедевра Толстого в Фортепианном трио, задуманном в 1908 году (от него сохранился небольшой набросок); затем они, но применительно к “Грозе” А.Н. Островского, воплотились в опере “Катя Кабанова” и лишь через 14 лет после первоначального замысла – в Квартете. По пометам композитора в тексте Толстого можно понять главное, что он пытался воплотить в этом своем произведении: власть музыки (и власть любви) может быть могущественна и даже опасна. Из письма композитора К. Штёсловой, молодой и привлекательной женщине, которой Яначек был безгранично увлечен на закате лет, ясна и вторая проблема, привлекавшая внимание композитора: тема брака, роли женщины в семейном союзе (цит. по: [1, с. 155]). Очевидно, что Яначек, как и в “Кате Кабановой”, сделал главной героиней женщину и явно перенес трагический акцент с Позднышева на его жену. Заглавная тема оперы – “тема Волги” – неслучайно использована в Квартете: она символизирует свободу любящей души, рвущей оковы постылой действительности. Сочинение чрезвычайно эмоционально. Оно изоби-

² От “Анны Карениной” осталось около 20 нотных эскизов, большинство из которых посвящено Кити и Левину; от “Живого трупа” наброски 1 картины, жесткие звучания которой напоминают Мусоргского [1, с. 89, 116].

лует многочисленными и резкими контрастными сопоставлениями, хотя в музыкальном отношении предстает чрезвычайно цельным, сотканным из сходных интонаций, часто сплетающихся в замысловатых контрапунктических сочетаниях. В нём противопоставлены две образные сферы: лирическая экспрессия и гротескный морок, который, как туман, как будто наползает и затемняет музыкальную ткань. Как правило, лирические темы предстают в ярких характерных, интонационно чрезвычайно выразительных попевах, а инфернальные – в безликих виртуозных пассажах. Особенно сильный конфликт возникает во второй части, где легкомысленная полька сменяется “двуслойной” темой среднего раздела: песенную мажорную мелодию словно “разрывают” скребущие (инструменты используют особый прием игры – *sul ponticello*) тремоло. За импульсивной третьей частью, в которой накал страстей доведен, кажется, до предела, следует скорбная последняя часть Квартета. Ее начальная тема, имеющая ремарку “как в слезах”, словно воспроизводит трогательную сцену из повести, когда герой, глядя на убитую им супругу, “в первый раз забыл свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека”. Сюжетные ассоциации могут возникнуть и в связи с другой исполнительской ремаркой композитора: “как на органе” (в хоральном эпизоде в репризном разделе). Вопреки ожиданиям, квартет заканчивается не тихо, а страстно и напряженно. Подлинное чувство словно преодолевает все границы, которые ему устанавливает жизнь и даже смерть.

В творчестве другого классика чешской музыки XX столетия Богуслава Мартину (*Bohuslav Martinů*, 1890–1959) русские литературные сюжеты представлены, по сравнению с Яначеком, гораздо более локально, и в хронологическом, и в стилистическом отношении. Возможно, это связано с жизненными обстоятельствами: с 1923 года композитор, получив стипендию, уезжает в Париж (а затем и в США), и его основные эстетические и стилистические установки формируются в тесных контактах с западноевропейской культурной средой. Общение с представителями русского художественного мира у Мартину было весьма ограничено; русский язык он, как Яначек, не изучал. Мартину создал две небольших оперы на сюжеты русской литературы во время своего пребывания в Америке, самостоятельно написав либретто на английском языке.

Первая из них, одноактная, “Чем люди живы” (1952) по рассказу-притче Толстого из сборника “Рассказы для народа” (о сапожнике Мартине Авдеиче “Где любовь, там и бог”); название Мар-

тину заимствовал из первого рассказа этого цикла “Чем люди живы”, и в нем идет речь о сапожнике по имени Семен) посвящена морально-философским проблемам, столь важным для Толстого. Вторая – двухактная “Женитьба” – вдохновлена искрометным юмором комедии Гоголя. В трактовке Мартину пьеса Гоголя несколько видоизменена: в ней притуплена сатирическая направленность, и определяющим моментом стала лирика. Столь разные произведения роднит стремление к простоте и ясности, которое контрастирует с одновременно написанными “Симфоническими фантазиями” и Концертом-рапсодией. Видимо, это было связано с жанром телеоперы, рассчитанной на более демократическую аудиторию³.

Кстати сказать, рассказы-притчи Толстого нашли интересное продолжение в современной американской культуре. Их интерпретация приобрела явно религиозный оттенок, но представлена в разных стилистических ракурсах.

С одной стороны, это вполне серьезная музыка академической традиции. Например, в партитуре одноактной оперы номинанта премии Грэмми Стивена Паулуса (*Stephen Paulus*, 1949–2014) “Три старца” (“*The three hermits*”, либретто М. Брауна (*Michael Dennis Browne*), 1997, есть подзаголовок “церковная опера”; премьера и в самом деле состоялась в *Grace Episcopal Church*. Финальный хор – “*Pilgrims' Hymn*” стал особенно популярным. Спустя 15 лет Паулус создал “продолжение” – еще одну одноактную оперу – “*The Shoemaker*”, также базирующуюся на рассказе-притче Толстого, опять-таки в сотрудничестве с Брауном. Ее премьера прошла в *Plymouth Congregational Church* в Миннеаполисе.

С другой стороны, на основе толстовских рассказов возникают произведения популярного жанра в роде “*Christmas music*”, которые представляют собой музыкальные пьесы, составленные из легко запоминающихся песен и хоров, порой написанных разными авторами. Такова, например, пьеса “*Papa Panov: a key stage 2 musical based on Tolstoy's famous story of the Shoemaker who welcomed Jesus on Christmas day*”. Произведение основано на рассказах “Рождество Папы Панова” и “Чем люди живы”. Большинство музыкальных номеров принадлежит Алексу Робинсону.

Однако вернемся к западославянским композиторам, обращавшимся к произведениям Л.Н. Толстого.

³ Жена Мартину, которая в то время работала в одном швейном ателье, вспоминала, что владелица ателье и одна коллега пришли поздравить ее, несмотря на то что они вряд ли когда-нибудь слышали симфонии Мартину [2, с. 170].

Ян Циккер (Ján Cikker, 1911–1989), как и Мартину, – выпускник Пражской консерватории, который, однако, не покидал надолго пределы родины, и внес большой вклад в музыкальную культуру своей страны, Словакии, в том числе в оперном жанре. Его перу принадлежит 11 опер, но к русскому литературному сюжету он обратился только однажды – и именно к Л.Н. Толстому: в опере “Воскресение” (“Vzkriesenie”, 1959–1961; либретто композитор составил сам, на словацком языке; в чешском переводе она называется “Vzkříšení”). Эта опера по праву считается одной из лучших в его наследии.

Жанр произведения можно определить как психологическую драму. Оригинальная композиция представлена шестью картинами и тремя интермеццо. Внешнее, “сюжетное” действие развивается в картинах: первая происходит в имении тетюшки Нехлюдова, вторая – в “заведении” мадам Китаевой, третья – в суде, четвертая и пятая – в тюрьме, шестая – на этапе. Интермеццо концентрируют в себе “внутреннее” действие, раскрывая психологическую эволюцию героев. В первом интермеццо мы слышим монолог Катюши Масловой, в котором она рассказывает историю своего соблазнения Дмитрием Нехлюдовым, а также дальнейших мытарств, включая смерть ребенка. Второе интермеццо – это монолог Нехлюдова после суда. В тяжелой внутренней борьбе он осознает свою вину и решает искупить ее, отправившись на каторгу за Катюшей и женившись на ней. В третьем интермеццо два главных героя находятся на сцене одновременно, не видя друг друга. Смертельно больная Катюша горюет о том, что больше не увидится с Дмитрием (ее возгласам отвечает хор); Нехлюдов рассказывает слуге о том, что роздал землю крестьянам и отправляется в Петербург хлопотать перед царем о помиловании Катюши, а затем в Сибирь.

Циккер пошел на очень смелый шаг, изменив концовку романа Толстого – опера завершается тем, что Катюша принимает предложение Нехлюдова, привезшего ей помилование, и умирает у него на руках. Этот традиционно оперный финал, конечно, изменяет всю идейную направленность романа Толстого, у которого воссоединение героев невозможно. Эгоистичной любви Нехлюдова Катюша предпочитает альтруистическую преданность Симонсона. Воскресение героев если и произойдет, то не в романе, а за его рамками.

Главные герои романа – Катюша и Дмитрий – представлены в разных ракурсах, многосторонне и психологически достоверно. Музыкальный портрет Катюши особенно многолик и включа-

ет в себя как музыкальную декламацию и резкие выкрики, так и певучие ариозо. Особенно проникновенным образ Катюши становится в третьем действии: ее реплики полны смирения и достоинства, а мелодические линии выдержаны в едином интонационном ключе: к концу жизни героиня словно обретает свое подлинное лицо. Эволюция образа Дмитрия также весьма значительна: от пылких признаний дуэта из первого действия – к впечатляющему контрастному монологу второго интермеццо – к просветленной кантилене в заключительном дуэте с Катюшей из третьего действия. Симонсон в опере – явно второстепенный герой, его роль скорее чисто сюжетная. Ансамблевые сцены немногочисленные, но запоминающиеся, особенно диалоги Дмитрия и Катюши. В последнем дуэте в партии Катюши проходят краткие реминисценции предыдущих сцен: в бреду она вспоминает о своей юношеской любви к Дмитрию; ей чудится шум проезжающего мимо ее станции поезда, в котором находится ее любимый, дикая пляска в публичном доме и крики умирающего Смелкова. Это придает архитектонике оперы некоторую замкнутость.

Большая роль в музыкальной драматургии оперы отводится массовым сценам: Циккер замечательно передает метко обрисованную Толстым тяжелую обстановку русской жизни. Хоры весьма разнообразны и по характеру, и по стилистике. Невероятно экспрессивна сцена оргии в публичном доме во второй картине первого действия; сильное впечатление производит также сцена в тюрьме из второго действия и особенно хоры каторжан в шестой картине третьего действия. Здесь Циккер единственный раз в опере стилизовал русскую протяжную песню.

По музыкальному языку “Воскресение” напоминает оперы как Шостаковича и Бриттена, так и немецких экспрессионистов Берга и Кшенека. Особенно явные ассоциации возникают с “Воццеком” Берга и “Леди Макбет” Шостаковича. Экспрессивная музыкальная декламация и самостоятельная, чрезвычайно выразительная и значительная роль оркестра (у которого есть ряд интерлюдий, интродукций, образующих самостоятельный музыкально-драматургический пласт), сочетание психологической тонкости и яркого гротеска, хрупкая лирика и самое главное – гуманистический пафос роднит “Воскресение” Циккера с лучшими страницами оперной классики XX века.

Грандиозный роман Л.Н. Толстого стал первым русским литературным сюжетом, к которому обратились *итальянские* композиторы. Это произошло

в опере *Франко Альфано* (Franco Alfano, 1875–1954) “*Risurrezione*” – “Воскресение” (1904).

Альфано, находившийся под большим влиянием веризма, в особенности Пуччини (чью незавершенную оперу “*Турандот*” он окончил), создал великолепную интерпретацию романа Толстого. В отличие от Циккера, не осмелившегося реализовать столь сложную для оперного жанра концепцию автора, Альфано прекрасно понял ключевую мысль романа, хотя и внес в ее истолкование свой оттенок.

История создания оперы связана с драматической постановкой в театре “Одеон”: переложение романа Толстого для актрисы Berthe Bady сделал Henry Bataille. Альфано так вдохновился этим спектаклем, что обратился к Батайю с просьбой о создании оперного либретто, но тот “окатил его холодным душем”, запросив невыносимые финансовые условия. Тогда Альфано заказал либретто своему другу – литератору Камилло Траверси (Camillo Antonio Traversi) и журналисту, переводчику Чезаре Анау (Cesare Nanau); в итоге свое имя на титульном листе поставил только Анау, хотя известно, что работа велась совместно. На простое и ясное либретто Альфано написал компактную и очень яркую оперу. Во многом энтузиазм Альфано был связан с периодом влюбленности в свою будущую супругу – Серафину (Марту) Бруско, которой и посвящена партитура. Премьера в Teatro Vittorio Emmanuel в Турине (дирижировал прославленный маэстро Тулио Серафин) сделала Альфано знаменитым, вызвав резонанс во всем мире.

Адаптация романа Толстого выполнена либреттистами довольно бережно (особенно если сравнить ее с многочисленными драматическими, кинематографическими, оперными реализациями, включая упомянутую выше оперу Циккера). Однако композиционные особенности либретто значительно отличаются от романа. Это отличие четко выразила П. Патрици, заметив, что стиль романа Толстого можно охарактеризовать кинематографическим термином “jump out” – монтажные скачки, тогда как либретто построено по принципу повторяемости и арочности, в частности, начало и конец оперы происходят в Пасхальное Воскресенье [3, с. 37]. Конечно, многое в оперу не вошло. Исключены почти все второстепенные персонажи и побочные сюжетные линии, в особенности связанные с сатирическим изображением чиновничьей и судебной системы, а также с метаниями Дмитрия Нехлюдова в попытке справедливого устройства жизни своих крестьян и хлопотами по поводу помилования. Но, как справедливо пишет исследователь твор-

чества Альфано Конрад Драйден, композитор и не ставил задачу воссоздания романа Толстого: он хотел передать музыкой его атмосферу, и этого он несомненно достиг [4 р. 19].

Главный смысловой и эмоциональный акцент Альфано сделал на образе Катюши (а не Нехлюдова): именно она становится подлинной героиней оперы. Возможно, этому способствовали особенности толстовского метода, в котором рациональные искания связаны в основном с мужскими персонажами (в том числе в “Воскресении”, где в финале романа Нехлюдов, опустошенный отказом Катюши, принимает решение следовать по пути, указанному Евангелием), но эмоциональные метания свойственны все же больше женским образам. Именно это в наибольшей степени подошло для оперы, тем более оперы веристского направления. В завершении “Воскресения” Альфано Катюша, в заключительном дуэте признаваясь Нехлюдову, что любит его, настаивает на расставании, потому что интуитивно понимает, что ее прежняя любовь к Дмитрию должна быть отринута, как и прежняя жизнь. Музыкальный образ Катюши получился у Альфано намного многостороннее и убедительнее, чем образ Нехлюдова. Нехлюдова поет тенор, и все его сольные фрагменты, включая два развитых монолога (“*Si, la ravviso la mia cara stanza*”, 1 действие, “*Piangi, si, piangi*”, 3 действие) крайне сложны, но музыка, написанная для него Альфано не обладает той музыкальной харизмой, которая свойственна итальянским теноровым партиям. (Напротив, представленный только в 4 действии образ Симонсона запоминается выразительным соло в 4 действии “*Quando le vidi, una voce me disse*”). Для Катюши, партия которой безусловно доминирует на протяжении всей оперы (особенно во 2 и 3 актах, где ее монологи, переходящие в краткие диалогические сцены, конструктивно держат сквозное музыкальное действие), Альфано приберег крайне экспрессивные музыкальные средства: большие скачки, гибкий переход от декламации к кантилене, элементы речевой выразительности (см., например, монолог из 2 действия “*Dio pietoso, fa ch'ei venga alfin*”). Но главное: Альфано удалось достичь свойственной толстовским характерам психологической достоверности и внутренней убедительности, правды чувства. Большое впечатление в этом отношении производят дуэтные сцены героев: в 1-м, в 3-м, а также центральный диалог-прощание в 4 действии, в который встроены темы из предыдущих сцен.

В целом стиль оперы выдержан в рамках веристской эстетики и поэтики. Присутствуют характерные для музыки этого направления экспрессивные и очень выразительные вокальные

мелодии, которые поддержаны высоко развитой оркестровой партией. Симфоническое развитие представлено в нескольких важных лейтмотивах, из которых особенно выделяется впервые появляющийся в 1 действии лейтмотив “воскресения” (он обрамляет оперу) и мотив бубенцов, а также тема любви. Все три темы “воскресают” в финале оперы, создавая не только прочную конструктивную опору, но и чисто музыкальными средствами декларируя вечные ценности: веру, надежду, любовь. Музыковеды подчеркивают несомненное влияние Пуччини, как в музыкальном стиле в целом, так и в деталях [4, р. 20]. Особенно много ассоциаций возникает с “Мадам Баттерфляй”, прежде всего в решении образа главной героини. Как и Пуччини, Альфано отводит важное место народному колориту. Известно, что молодой композитор посетил Россию, когда писал финальное, четвертое действие оперы. Следы русского фольклора прослеживаются в плясовой (практически цитируется “Во саду ли, в огороде”) из 2-го и в протяжной песне из последнего действия оперы, а также в подражании песнопениям православной церкви в 1 и 4 действиях. Народная сцена во 2 действии и сцена в тюрьме из 3-го скорее вызывает ассоциации со 2 картиной “Богемы”.

Последний роман Л.Н. Толстого вызвал интерес еще нескольких зарубежных авторов, хотя их произведения и не пользуются такой популярностью, как оперы Альфано и Циккера. Например, польского композитора Александра Тансмана (Alexandre Tansman, 1897–1986), проведшего большую часть своей творческой жизни на французской земле. Он написал четырехактный балет “Résurrection”, либретто П. Медисана (Pierre Médecin), хореография Ф. Адре (F. Adret), (1961–1962). Или еще одного, на сей раз достаточно видного, представителя французской музыкальной культуры Альберта Русселя (Albert Roussel, 1869–1937), чьему перу принадлежит симфоническая прелюдия “Résurrection”, ор. 4 (1903).

Это ранняя студенческая работа композитора, где чувствуется влияние его учителя Д’Энди, а также Дебюсси и Стравинского. (Замечу, кстати, что симфоническая прелюдия Русселя, как и опера Альфано, созданная год спустя, суть первые музыкальные воплощения этого произведения; они появились буквально спустя несколько лет после даты окончания романа). Программного пояснения в пьесе нет. Значительную ее часть составляет мрачная интродукция с характерными для Русселя напряженными созвучиями; за ней следуют бурный основной раздел, очевидно, связанный с исканиями Нехлюдова, лирический

эпизод любви и медленная кода, в которой все основные темы напоминаются еще раз.

Возможно, иная судьба ждет оперу “Resurrection” знаменитого американского композитора Тода Маковера (Tod Machover, род. в 1953), сочинившего множество опусов как для академических музыкантов (Йо-Йо-Ма, Джошуа Белла), так и для популярных исполнителей (Питера Габриэля и Принса). Либретто написали Л. Харрингтон и Б. Мюррей (Laura Harrington; Braham Murray). Премьера в Хаустон-опере в 1999 году с Джойс Ди Донато в главной роли и Джоном Хендриком в роли Нехлюдова прошла великолепно. Лирическое дарование Маковера (его часто сравнивают с Барбером, Бернстайном и Сондхаймом) в сочетании с владением современными компьютерными технологиями (Маковер одно время руководил IRCAM и стажировался в MIT) могут послужить залогом дальнейшей успешной сценической истории этого произведения.

Несмотря на то, что сюжет “Анны Карениной” Л.Н. Толстого имеет множество экранных и драматических реализаций и словно просится на оперную сцену, в зарубежной оперной литературе он представлен достаточно скромно.

Назову основные произведения разных национальных школ в порядке их появления на свет. Это трехактная опера “Anna Karenina”, ор. 112, 1914, венгерского композитора и скрипача Енё Хубаи (Jenő Hubay, 1858–1937), либретто Ш. Гота и Х. Либестокла (Sándor Góth; Hans Liebstoekl); лирическая драма в трех актах “Anna Karénina”, 1924–1925, итальянского автора, друга А. Тосканини, Игино Роббиани (Iginò Robbiani; 1884–1966), либретто создали Р. делли Понти, Е. Жиро (Raffaele Delli Ponti; Edmond Guiraud); монолог “Anna Karenina” для сопрано и оркестра Клааса тен Хольта (Klaas ten Holt, род. в 1960) на слова К. Алпенара (Carel Alphenaar).

Оба англоязычных оперных варианта последнего времени связаны с творческой волей одного человека – артистического директора и создателя Florida Grand Company of Miami Колина Грэхэма (Colin Graham), который готовил английское либретто еще для Бриттена, за несколько лет до его кончины, и премьера должна была состояться в московском Большом театре. Но из-за вторжения советских войск в Чехословакию в 1968 году Бриттен охладел к проекту. В начале 1980-х Грэхэм предложил сотрудничество шотландскому композитору Йену Хэмилтону (Iain Hamilton, 1922–2000), который создал свою оперную версию, и компания Грэхэма реализовала ее в 1981 году в Колизее, а затем в English National Opera. Хэмилтон сконцентрировался на главной

любви линии романа. Каждый характер представлен композитором максимально объективно, поскольку все герои в романе имеют свои резоны для тех или иных поступков: Каренин делает все, что с его точки зрения должен делать муж и отец, Вронский – человек, запутавшийся в сложных жизненных обстоятельствах, Стиву сковывают собственные семейные неурядицы, хотя он делает больше других, чтобы помочь Анне и Вронскому, Долли постепенно учится понимать и прощать. Для Анны и Вронского это что-то вроде страшного сна, от которого их пробуждает смерть Анны.

Музыкальная стилистика оперы выдержана в традиционном ключе: “Это самая тональная из всех моих опер”, – признавался Хэмилтон [5, р. 296]. Он использует и драматургическое, и семантическое значение тональностей: Es-dur связан с Вронским, D-dur – с Анной, A-dur тональность их любви, a-moll, d-moll, f-moll характеризуют Каренина. Опера открывается и завершается в D-dur, 1 акт заканчивается в A-dur любовным дуэтом, 2 акт – кластером между D и Es в дуэте, который является искаженным вариантом дуэта конца 1 действия, знаменуя расхождение взглядов Анны и Вронского, в финальной сцене комбинируются и резюмируются множество важнейших тем оперы.

Опера Хэмилтона имела большой резонанс и хорошую прессу. Однако Грэхэм, видимо, был не совсем удовлетворен результатом постановки 1981 года и продолжал искать соавтора для наиболее адекватного выражения своего замысла. В 1993 году после премьеры оперы Дэвида Карлсона (David Carlson, род. в 1952 г.) “The Midnight Angel” в Сент-Луисе восхищенный Грэхэм предложил Карлсону сотрудничество. Но только в 2001-м был подписан контракт с Florida Grand Opera, а премьера “Anna Karenina” состоялась еще через 6 лет, в 2007-м. Работа растянулась так надолго потому, что Грэхэм переделал первоначальный вариант своего либретто, включив в него такие, казалось бы, не совсем оперные фрагменты романа, как сцена Левина в деревне с крестьянами, а также тщательно проработав образы героев, насыщенные психологической правдой, столь свойственной толстовскому методу. Следуя за Толстым, либреттист постарался дать наиболее объективную картину происходящего, каждое событие подается с разных ракурсов (напомню, сцена охоты представлена даже через восприятие собак!), тем самым создается многофокусная конфигурация, которая разнообразно отражается в музыке.

Карлсон также весьма ответственно подошел к делу. Он даже ездил в Россию, чтобы лучше представить себе обстановку действия и проникнуться русским колоритом, слушал колокола Ка-

занского собора (которые отзовутся затем в сцене самоубийства Анны) и церковное православное пение. Опера насыщена русской мелодикой и ассоциациями с русской бытовой, церковной и профессиональной музыкой XIX века. Интересно использован гимн “Боже, Царя храни”: он приобретает фатальное звучание. Карлсон специально выдержал оркестровый стиль в соответствии с звучанием оркестра, типичного для того времени, когда происходит действие оперы, в частности, для симфоний Чайковского (исключением является введение вибратона в сцене сна Анны).

По своему стилю “Анна Каренина” Карлсона наследует поздним операм Рихарда Штрауса, хотя мелодический и гармонический язык ориентируется на массовую аудиторию, что свойственно многим американским композиторам. Для самого Карлсона этот стиль был новым, поскольку в своих более ранних операх он обращался к фантастическим темам. В интервью по поводу постановки “Анны Карениной” Карлсон объяснил, что не совсем отказался от, как он его называет, “магического” стиля (magic style), но только перевел его из событийной в эмоциональную плоскость: например, когда Анна сообщает мужу о романе с Вронским, роковой мотив “Боже, Царя храни” начинает звучать у челесты, высоко, “магически”, словно передавая ее чувство вины [6, р. 30]. Для схожей цели применена алеаторическая техника: она передает спутанное сознание Анны, находящееся под воздействием лауданума. Карлсон акцентирует этот момент, в отличие от беглого упоминания у Толстого, что перед самоубийством Анна приняла двойную дозу, как бы актуализируя проблему, тем более, что, как признается сам композитор, для него это имело и личный оттенок: он сам и его сестра страдали от депрессий, а сестра даже предприняла попытку суицида [6, р. 31].

Другой знаменитый роман Л.Н. Толстого “Война и мир” вызвал еще меньший интерес среди зарубежных композиторов, чем “Анна Каренина”. Хотя, возможно, отсутствие музыкальных воплощений связано с трудностями реализации в оперном жанре столь монументального романа-эпопеи. Как известно, творческий процесс создания оперы даже у такого гениального автора, как Сергей Прокофьев, шел напряженно, и адекватное сценическое решение его грандиозной фрески до сих пор представляет собой некоторую проблему. Мне удалось найти упоминание лишь об одном зарубежном произведении на основе “Войны и мира”: это “Natasha, peace and the great comet 1812”, на собственное либретто сравнительно молодого американского композитора Дэйва Мэллоя (Dave Malloy, род. в 1976), жанр которой опреде-

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

лен автором как “электропоп-опера”. События основаны на пятой главе второго тома, группируясь вокруг романа Наташи и Анатоля и переживаний Пьера. Наряду с музыкальными сценами присутствуют разговорные, в частности, диалог Наташи и Пьера (текст дан в переводе Aylmer и Louise Maude 1922 года). Партитура Мэллоя основана на сочетании русских фольклорных мелодий, академической традиции, инди-рока и EDM (electronic dance music) [7]. Премьера в постановке Р. Чавкин (Rachel Chavkin) прошла в 2012 году, и в последние два года сочинение ставилось не единожды.

Размышляя о зарубежной музыкальной рецепции произведений Л.Н. Толстого, среди широкого круга вопросов, которые стимулирует данная проблематика, выделю фундаментальный: насколько толстовское наследие востребовано современным западным слушателем. Полагаю, что положительный ответ с очевидностью вытекает из текста данной статьи. Многочисленные талантливые музыкальные произведения всех оттенков содержательного и стилистического спектров только усиливают актуальность идей великого русского писателя и утверждают их во всей широте мирового культурного пространства.

1. *Гозенпуд А.И.* Леош Яначек и русская музыкальная культура: исследование. Л, 1984. [Gozenpud, A.I. Leoš Janáček i russkaya muzykal'naya kul'tyra: issledovanie. [Leoš Janáček and Russian Musical Culture: A Study]. Leningrad, 1984.
2. *Гаврилова Н.А.* Богуслав Мартину. М., 1981. [Gavrilova, N.A. Bohuslav Martinů.]. М., 1981.
3. *Патрицы П.* “Сибирь” и “Воскресение”: параллельные жизни двух опер // Музыкальная жизнь. 1998. № 7. С. 36–39. [Patrity, P. “Sibir’ ” i “Voskresenie”: parallelnye zhizni dvukh oper [“Siberia” and “Resurrection”]: parallel lives of two operas] // Muzykal'naya zhizn'. 1998. No 7. P. 36–39.
4. *Dryden C.* Franco Alfano: Trancending Turandot. Scarecrow Press. 2009.
5. *Hamilton I.* Anna Karenina: an operatic version // The Musical Times. 1981. Vol. 122. № 1659. P. 295–297.
6. *McKinnon A.* Chilly Scenes of Winter // Opera News. 2007. February. P. 28–31.
7. Электронный ресурс: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Natasha,_Pierre_and_the_Great_Comet_of_1812; дата обращения 07.04.2015. [URL; date of access: April 07, 2015].