Группы: **Вокальное искусство**

Курс **3**

Дисциплина **Основы драматургии оперных жанров**

Преподаватель **Бессараб-Аблялимова Надежда Александровна**

**Тема: Произведения Н.В. Гоголя в музыке**

**Лекция 2.**

Новый этап развития русской музыки относится к шестидесятым − семидесятым годам. Это был период ее мощного подъема, отражавшего общий подъем русской революционной демократии. Эстетическая программа «могучей кучки» вырабатывалась на основе творческого усвоения взглядов Белинского, Добролюбова и Чернышевского. Развивая традиции Глинки, композиторы-кучкисты и Чайковский создали оперы по своему характеру глубоко народные и национальные; оперы эти опирались на образы, созданные Пушкиным, Гоголем и другими писателями.

Яростная идейная борьба за и против Гоголя, за Гоголя-реалиста, чье творчество разоблачало самодержавно-бюрократический строй, борьба против всех и всяческих попыток истолковать Гоголя с реакционных позиций, нашла свое отражение и в музыке. Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский и Лысенко в своих операх на гоголевские темы исходили из той трактовки творчества великого писателя, которую дал Белинский. Отсюда их стремление сохранить народность творчества Гоголя, его демократическую направленность. В этом сила и достоинство их опер. В противовес Мусоргскому, Римскому-Корсакову и Чайковскому, композиторы, принадлежавшие к реакционному лагерю, − Н. Ф. Соловьев, В. Кюнер или К. Гертман, в своих операх и опереттах грубо извращали идейное содержание творчества Гоголя, трактуя «Ночь перед Рождеством» как слащавую идиллию, рисующую пейзан, «счастливо живущих под мирным скипетром императрицы» («Вакула» Соловьева) или изображая запорожцев в виде разбойников, воюющих ради грабежа («Тарас Бульба» В. Кюнера).

Реакционная печать поднимала на щит произведения подобного рода, а оперы, созданные классиками русской музыки, объявляла неудачными.

Характерно, что яростный враг русской демократической музыкальной культуры нововременец М. Иванов с ненавистью сопоставлял оперы Мусоргского и Римского-Корсакова (в частности − «Сорочинскую ярмарку» и «Майскую ночь») с произведениями «беллетристов 60-х годов» − Решетникова и Помяловского, усматривая в операх композиторов «могучей кучки» проявления того же «радикализма» и «нигилизма».

Тщетны были попытки реакции остановить победное развитие русской реалистической оперы − той самой реалистической оперы, для создания которой такое большое значение имели образы Гоголя.

В 1874 г. Чайковский сочинил оперу по либретто Я. П. Полонского «Кузнец Вакула». В этом же году Лысенко завершил первую «редакцию своей оперы «Рiздвяна нiч». В 1875 г. Мусоргский обратился к «Сорочинской ярмарке». В 1877 г. Римский-Корсаков приступил к созданию «Майской ночи».

Обращение к реалистическому методу Гоголя явилось одним из важнейших этапов в развитии русского реалистического музыкального театра.

Обостренный интерес к народному творчеству в шестидесятые годы обусловил расцвет русской и украинской музыкальной фольклористики. В начале семидесятых годов появились первые выпуски сборников украинских народных песен Н. В. Лысенко и А. И. Рубца, сыгравшие значительную роль в развитии отечественной музыки.

Благодаря этим сборникам в русскую музыку вошло много превосходных, подлинно народных песен. Критик Г. Ларош писал: «Оба сборника — чрезвычайно важные вклады в сокровищницу русской музыки. Оба они изобилуют мелодиями в высшей степени оригинальными и нередко поразительно красивыми».

В 1875 г. Н. В. Лысенко организовал в Петербурге в Соляном городке несколько «славянско-этнографических» концертов, на которых были исполнены лучшие образцы украинской песни. На этих концертах (на первом из них выступал замечательный народный певец-кобзарь Остап Вересай) присутствовали композиторы, входившие в состав «могучей кучки». Статьи Серова, концерты Лысенко, появление сборников песен Лысенко и Рубца и многочисленных этнографических трудов, посвященных быту украинского народа, помогли композиторам найти верный путь к музыкальному истолкованию «украинских повестей» Гоголя. Начало гоголевской традиции в опере положил П. И. Чайковский. «Кузнец Вакула» (в позднейшей редакции — «Черевички») имел для истории русской оперы огромное значение.

Хотя внешним поводом для создания «Кузнеца Вакулы» послужил конкурс Российского музыкального общества, объявленный в 1873 г. в память А. Н. Серова, у Чайковского для работы над этой оперой были иные, более глубокие побудительные причины. Чайковский знал и любил Украину, ее народ, ее поэтическую народную песню. Он неоднократно использовал украинскую песню: в первом фортепианном концерте, во второй симфонии, в опере «Мазепа», в квартетах и т. п. Чайковский знал народную песню не только по сборникам, но и так, «как ее исполняет народ», то есть в живом звучании. Ценя своеобразие украинской народной песни, Чайковский в то же время отмечал ее близость к русскому фольклору. Друг П. И. Чайковского, Н. Д. Кашкин (в статье, посвященной «Кузнецу Вакуле») писал: «Слушая пение малорусского простонародья, он <Чайковский> пришел к убеждению, что действительно старинные народные напевы почти не отличаются по складу от великорусских; такими напевами он пользовался иногда и в своих инструментальных сочинениях. Зная малороссийские песни не через городских любителей пения, а непосредственно из уст народа, он тщательнейшим образом избегал сентиментально-любительского колорита, присущего наиболее ходячим у нас в городах малороссийским песням» , то есть подделкам под народное творчество.

Работа над «Кузнецом Вакулой» длилась три месяца: с июня по август 1874 г.

В либретто оперы «Кузнец Вакула», написанном Я. П. Полонским, сохранены главные сюжетные линии повести и образы героев (за исключением Пацюка и нескольких жанровых второстепенных фигур). Гоголь в изобилии вводил в свои повести украинскую лексику; этот прием, хотя и непоследовательно, применен Полонским.

В тексте либретто часто встречаются украинизмы: «мамо», «голубе», «неня», «батько», «карбованци», «дивчина», «парубки», «капелюхи», «вечерници» и т. д. Однако стилистического единства либретто лишено: наряду с «дивчиной» попадается и «молодка», «парубок» соседствует с «детиной»; красивая девушка сравнивается с белой лебедью (образ русской народной поэзии).

В либретто Полонский привнес штампы, чуждые Гоголю. В уста Вакулы вложен условно-балладный монолог, не соответствующий характеру этого персонажа:

Нет, мне не в мочь, теснится грудь,
Дышать нет сил.
Боже, не дай врагу сносить,
Что я сносил и т. д.

Полонскому удались образы Солохи, Беса, Оксаны, но жанровые фигуры — Чуб, Панас — сильно обеднены им. Сюжетно действие развивается в соответствии с повестью Гоголя и охватывает почти весь фабульный материал, только вместо сцены с Пацюком либреттист ввел картину у замерзшей реки, где стонут и плачут русалки, и исключил кражу месяца. Очевидно, этот пропуск обусловлен техническими недостатками сцены оперного театра в семидесятых годах. Это подтверждается неопубликованным письмом П. И. Чайковского (от 4 июня 1876 г.) к Я. П. Полонскому:

Многоуважаемый Яков Петрович!

Я был на днях в Петербурге по делу о постановке моей оперы. Пробыл я там всего полторы суток и несмотря на живейшее желание не поспел побывать у Вас. Между тем у меня есть к Вам дело. В день моего приезда состоялся в Дирекции театров в квартире Лукашевича Комитет, где между прочим обсуждались различные подробности постановки и по поводу их то я и обращаюсь к Вам с нижеследующей просьбой. Так как либретто печатается под Вашим руководством, то не потрудитесь ли, многоуважаемый Яков Петрович, сделать в нем некоторые маленькие поправки, обусловливаемые требованиями сцены.

1. Во время сцены вылетания из трубы Солохи и Беса, там, где в скобках сказано: «бес вбегает в хату и *уже* в другом, *натуральном виде* (?), вылетает и т. д.». Этих подчеркнутых слов не нужно, потому что, по заверению Лукашевича (*от которого постановка зависит*), весьма сомнительно, чтобы можно было пустить чорта в натуральном виде. Право, я хорошенько не помню, почему он и другие напирали на эту подробность, помню только, что они просили настоятельно, чтобы в либретто этого не было.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К «СОРОЧИНСКОЙ ЯРМАРКЕ»

Рисунок К. А. Трутовского, 1860—1870-е гг.

Третьяковская галлерея, Москва

2. В первой картине третьего действия там, где, по либретто, Вакула, сидя на чорте, подымается вместе с сим последним, — это оказывается на сцене невозможно, так как ни Комиссаржевский, ни Мельников ни за что не согласятся лететь. Поэтому меня просили, чтобы я, в свою очередь, просил Вас изменить это место в либретто таким образом: «*Вакула и бес исчезают*». На сцене это будет устроено так, что оба действующих лица зайдут за кулисы и уже из-за кулисы вылетят изображающие их куклы.

3. Во второй картине того же действия (*приемная во дворце*) нужно изменить слова: «*влетает Вакула на спине беса и соскакивает на пол*».

Лукашевич, мне кажется, справедливо замечает, что влететь в *приемный покой* можно не иначе, как из трубы. В этом смысле и следует сделать изменение.

4. В третьей картине того же действия вместо слова *улетают* опять нужно *исчезают*.

Очень может быть, что с моей стороны крайне дерзко, не переговоривши с Вами, обещать вышеозначенные изменения, но я надеюсь, добрейший Яков Петрович, что Вы простите мою смелость, ввиду того, что необходимо было покончить на Комитете все недоразумения, а также приняв во внимание незначительность и несущественность потребованных от меня уступок.

Пользуюсь сим случаем, чтобы от души поблагодарить Вас за прелестный сборник стихов Ваших, коими я ежедневно наслаждаюсь. Искренне преданный Вам

П. *Чайковский*

Опера Чайковского вызвала недоумение части зрителей, привыкших к шаблонам западноевропейской комической оперы. Н. Д. Кашкин писал о премьере «Кузнеца Вакулы»: «Я был на первом представлении и случайно мне пришлось сидеть рядом с Я. П. Полонским, который несколько недоумевал относительно общего характера музыки: он ожидал услышать нечто легкое, игривое, подходящее к типу комических опер итальянских или французских, но Чайковский взял сюжет гораздо глубже и сильнее, так что получилось произведение крупное, серьезное» .

Вместо условных масок Чайковский создал образы живых людей, вместо безликого хора вывел на сцену народ, органически сочетал лирику, жанр, фантастику, лукавый юмор, — создал произведение национальное, народное и поэтическое. Вместе с тем, опера «Кузнец Вакула» не была свободна от некоторых недостатков, мешавших слушателю яснее почувствовать выдающиеся достоинства этого новаторского произведения.

Сначала опера не имела успеха и это глубоко огорчило композитора. Под впечатлением холодного приема, оказанного опере на премьере, Чайковский писал С. И. Танееву: «„Вакула“ торжественно провалился*...* не скрою, что я сильно потрясен и обескуражен» . Высокая взыскательность заставила Чайковского пересмотреть оперу и продолжать работу над ней. Он писал: «В неуспехе оперы виноват я. Она слишком загружена подробностями, слишком густо инструментована, слишком бедна голосовыми эффектами <*...*> Стиль „Вакулы“ совсем не оперный: нет ширины и размаха».

Неудача «Кузнеца Вакулы» продолжала волновать Чайковского, и он неоднократно возвращался к мысли о необходимости переработать оперу, чтобы вернуть ее на сцену. Первоначально, по совету Э. Ф. Направника, Чайковский внес в оперу некоторые частные изменения, а весной 1885 г. осуществил и полную переработку.

«Работа моя идет не особенно скоро, но как я доволен ею! — сообщал композитор брату, М. И. Чайковскому (4 марта 1885 г.). — Как мне приятно подумать, что мой „Вакула“ вынырнет из реки забвения». О характере изменений, внесенных в первоначальную редакцию оперы, Чайковский писал певице Э. К. Павловской: «Работаю я с усердием и любовью. Мой „Кузнец Вакула“, поверьте, будет весьма изрядной оперой <*...*> Написал совершенно новые сцены; все что было худого выбросил, что хорошо — оставил, облегчил массивность и тяжеловесность гармонии».

В результате была создана новая редакция оперы, включающая дополнительно дуэт Оксаны и Вакулы, песню Вакулы «Слышит ли девица», квинтет Солохи и ее поклонников (второе действие), песенку школьного учителя (дьяка), куплеты светлейшего, хор четвертого действия. Кроме того, Чайковский расширил хоровую сцену третьего действия. Композитор мелодизировал речитативы и придал им большую свободу и выразительность.

Музыкальная драматургия «Черевичек» (так назвал оперу Чайковский) по сравнению с первой редакцией значительно обогатилась. Расширение народных сцен позволило полнее передать своеобразный быт украинского села. В новой редакции еще определеннее проявился национальный характер героев, — так, например, новая ария Вакулы была написана на основе украинской народной песни «Ой не пугай пугаченьку».

Г. Ларош писал, что украинские народные песни, вошедшие в сборник А. Рубца, «по своему чисто-диатоническому складу походят на те коренные великорусские песни, которые я лично слышал в Москве и Петербурге, конечно, не от местного столичного населения, но от чернорабочих, пришедших из далекой глуши, а также на лучшие нумера из сборников гг. Вильбоа и Балакирева». С этими словами Лароша следует сопоставить приведенные нами выше в записи Кашкина мысли Чайковского, что «действительно старинные народные <украинские> напевы почти не отличаются по складу от великорусских». Справедливо настаивая на родстве между русской и украинской народной песней, Чайковский в то же время отнюдь не стирал своеобразных индивидуальных черт, присущих музыкальному фольклору обоих братских народов. Поэтому в его опере творчески использованы приемы, типичные для украинской народной песни, и мелодические построения, обнаруживающие родство с русской народной песней. Подобно тому, как Гоголь передает украинский колорит средствами русского языка, так и Чайковский достигает украинского колорита средствами русской музыкальной речи. «Украинизмы» «Черевичек» — не стилизация, а гениальное обобщение украинского мелоса при помощи использования метода «попевок», а не буквального цитирования песен.

Музыкальная драматургия «Черевичек» представляет собою своеобразное переосмысление образов Гоголя. История любви Вакулы и Оксаны сильно драматизирована композитором по сравнению с литературным первоисточником, — вспомним хотя бы арию «Чует ли девица» и всю сцену у замерзшей реки, с плачем русалок и сумрачными ответами лешего, — сцену, передающую душевное смятение Вакулы.

Драматизирован и образ Оксаны. В опере он более противоречив и сложен, чем у Гоголя. Оксана у Чайковского страстно любит Вакулу, рвется к нему, но скрывает свое чувство за насмешкой и издевкой. «„Ведь люблю и мучу“, поет Оксана, и эти слова ее могут служить эпиграфом ко всей опере», — писал Б. В. Асафьев. Образ, созданный Чайковским, по силе музыкальной выразительности, по психологической глубине и задушевности является крупным достижением композитора.

«Характеристика Оксаны, сотканная из смен противоречивых настроений, — девичьей тоски и задорного кокетства, до сих пор захватывает своей проникновенной музыкой, своей щедрой мелодикой», — писал В. В. Асафьев.

Совершенно новым для музыкальной драматургии Чайковского и для всей русской оперы в целом, наиболее гоголевским, несомненно, был образ Солохи. Сцены, в которых она участвует, — лучшие в «Черевичках». Солоха в опере — лукавая, хитрая, неотразимо-привлекательная «сельская кокетка» и в то же время — ведьма. «Человеческая» природа Солохи выступает в напевном ариозо первого действия; для обрисовки образа «ведьмы» Чайковский применил стремительные танцевальные ритмы «бесовского гопака». Из «ведьмы» в человека Солоха превращается в четвертом действии (дуэт с Оксаной, пронизанный интонациями украинских «голосiнь» — плачей).

Бес приобрел у Чайковского несколько иные черты, чем те, которыми наделил его Гоголь: в повести это мелкий, глупый чёрт, одураченный человеком. Таким он часто выступает в народных сказках. У Чайковского образ беса двойственный: то он грозный заклинатель сил природы, то лукавый проказник и пылкий «влюбленный», то «верный слуга» Вакулы. С образом беса в опере Чайковского связана вся линия темных сил, борющихся против Вакулы, но бессильно отступающих перед волей человека. Более скупо обрисованы фигуры Чуба и Головы, хотя и они наделены живыми жанровыми чертами. Превосходная песенка школьного учителя (дьяка) сообщает большую жизненность его фигуре, которую можно сравнить с некоторыми комическими персонажами Мусоргского.

В «Черевичках» большое место занимают народные сцены. Вся драма Вакулы и Оксаны, все их ссоры и финальное примирение развертываются при участии народа. Колядка (вторая картина второго действия) − пример исключительного музыкально-драматургического мастерства Чайковского. Хор разбит на несколько групп, — то ведущих диалог, то сливающихся в едином звучании, прославляя наступление праздника. Хоровая колядка предваряет и подготовляет выход Оксаны. Диалог Оксаны и Вакулы и песня о черевичках звучат на фоне хоровой сцены: весь народ принимает участие в столкновении героев. В соответствии с общей концепцией произведения любовная, лирическая линия выдвинута на первый план; жанровые же эпизоды сжаты и играют подчиненную роль. Если бы комическая сцена появления из мешков Чуба, школьного учителя и Головы была развернута − она могла бы отвлечь внимание слушателя от Вакулы и Оксаны.

Примером гениального стилистического чутья Чайковского может служить сцена во дворце. У Гоголя описание Петербурга дано через восприятие Вакулы. «Что за лестница! шептал про себя кузнец: „жаль ногами топтать. Экие украшения*!..* Боже ты мой, что за перила! Какая работа! Тут одного железа рублей на пятьдесят пошло“». К такому же приему прибегает и Чайковский. Интонации и ритмы народной песни и танца пронизывают музыку шестой и седьмой «дворцовых» картин − таким образом, придворная жизнь тоже передана Чайковским, как и Гоголем, через восприятие Вакулы.

К концу оперы действие снова возвращается на Украину. Песнь кобзарей, славящих жениха и невесту, завершает оперу.

«Черевички» − выдающееся достижение русской музыки. В этой опере главная тема творчества Чайковского − борьба человека за счастье и радость, борьба против темных и мрачных сил − получила оптимистическое, жизнеутверждающее решение.

**Домашнее задание:** выполнить конспект лекции (письменно в тетради), прислать на проверку.