

Самородов Максим Андреевич

ПРИМИТИВИЗАЦИЯ КАК ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ: ПОВЕСТЬ В. Г. КОРОЛЕНКО "ЛЕС ШУМИТ" В СВЕТЕ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНЫМ ЛИБРЕТТИСТОМ

Объектом исследования в статье стали процессы, которым подвергается прозаический текст - первоисточник оперы. На примере интерпретации повести В. Г. Короленко "Лес шумит" композитором В. И. Ребиковым и либреттистом С. Плаксиным автор рассматривает такое явление, как примитивизация исходного текста, выявляет его механизмы и объясняет его причины не только традиционным отношением к либретто как к "низкому" жанру, но и сознательным использованием данной стратегии авторами-интерпретаторами.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/12-1/48.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 12 (42): в 3-х ч. Ч. I. С. 178-181. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

20. **Новая философская энциклопедия:** в 4-х т. М.: Мысль, 2010. Т. 2. 634 с.
21. **Носенко Е. Э.** Представления евреев о демонах, злых духах и прочей нечистой силе // Восточная демонология: от народных верований к литературе. М.: Наследие, 1998. С. 214-257.
22. **О Блоке** // Павел Флоренский и символисты: опыты литературные. Статьи. Переписка. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 600-628.
23. **Рыбалка А.** Энциклопедия еврейской демонологии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fedy-diary.ru/?p=4512> (дата обращения: 10.09.2014).
24. **Ходасевич В. Ф.** Колеблемый треножник. М.: Советский писатель, 1991. 688 с.
25. **Христианство:** энциклопедический словарь: в 3-х т. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. Т. 1. 863 с.

**METHODOLOGICAL PRESUMPTION OF MYSTICAL REALITY
IN THE AXIOLOGICAL VALUATION OF THE SILVER AGE LITERATURE**

Saichenko Valeriya Viktorovna, Ph. D. in Philology
Kuban State University
va-lerka@mail.ru

The article investigates the productivity of using in the studies of an artistic heritage of the Silver Age an axiological approach which, according to the author, most consistently considers ideological preferences of this epoch. Theoretical and practical importance of the findings consists in the formation of philologically convincing example of interpreting a piece of literature in accordance with the principles of religious thinking. The materials under investigation are the episodes when a "midday demon" appears in the Silver Age texts as well as emotional and semantic motives attributing him.

Key words and phrases: Silver Age; axiology; patristic tradition; methodological presumption; true mysticism; culture.

УДК 821.161.1

Филологические науки

Объектом исследования в статье стали процессы, которым подвергается прозаический текст – первоисточник оперы. На примере интерпретации повести В. Г. Короленко «Лес шумит» композитором В. И. Ребиковым и либреттистом С. Плаксиным автор рассматривает такое явление, как примитивизация исходного текста, выявляет его механизмы и объясняет его причины не только традиционным отношением к либретто как к «низкому» жанру, но и сознательным использованием данной стратегии авторами-интерпретаторами.

Ключевые слова и фразы: примитивизация; опера; либретто; В. Г. Короленко; В. И. Ребиков; интермедальность; интерпретация.

Самородов Максим Андреевич

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
msamorodov@yandex.ru

**ПРИМИТИВИЗАЦИЯ КАК ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ: ПОВЕСТЬ В. Г. КОРОЛЕНКО
«ЛЕС ШУМИТ» В СВЕТЕ ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНЫМ ЛИБРЕТТИСТОМ[©]**

В отечественном литературоведении сложилась традиция называть художественную прозу В. Г. Короленко «музыкальной» [6, с. 376]. Сторонники этого утверждения основываются на нескольких доводах. Во-первых, слово «музыкальность» может относиться ко всей тональности текста, к его глубокому лиризму и поэтичности [1]. Некоторые исследователи отмечают новаторство Короленко в области формы рассказа: так, вслед за А. П. Чеховым, утверждавшим, что рассказ Короленко «Соколинец» написан как «хорошая музыкальная композиция, по всем тем правилам, которые подсказываются художнику его инстинктом» [12, с. 170-171], В. Б. Катаев выдвигает тезис о том, что данный рассказ построен как симфоническая картина, и сравнивает начало его первой главы с увертюрой [4, с. 13]. В. Г. Ермушкин считает, в свою очередь, что в композиции «Соколинца» нашел отражение «принцип симфонического контрапункта» [2, с. 8]. Музыкальность также отражена и в сюжетах: достаточно вспомнить «Слепого музыканта». При этом, как утверждает в своей работе Т. Ф. Семьян, «неизвестно ни одного высказывания Короленко относительно намеренного придания музыкальности своим рассказам» [10, с. 76]. Она же отмечает, что звуковые образы становятся «не только фоном» его произведений, но и «активными участниками» их действия [Там же, с. 83].

Тем удивительнее, что композиторы XIX-XX вв. обращались к прозе Короленко как к источнику вдохновения крайне редко. Пожалуй, можно вспомнить только симфоническую увертюру Г. Э. Конюса «Лес шумит», музыку к спектаклю того же названия, сочиненную Б. А. Чайковским, и его же симфоническую поэму «Ветер Сибири» (вдохновенную, впрочем, не только произведениями Короленко о каторге, но в равной мере и «Островом Сахалин» Чехова и «Архипелагом ГУЛАГ» Солженицына [3, с. 2]). Существует только одна оперная интерпретация

прозы Короленко – «В грозу» Владимира Ивановича Ребикова на либретто Степана Плаксина (1894) по мотивам «полесской легенды» «Лес шумит» (1886). Именно эта трактовка станет материалом нашего исследования.

Цель работы – проследить, как изменяется текст первоисточника, когда его ограничивают два фактора: рамки либретто и корректура, навязанная государственной цензурой. Подобный процесс трансформации текста мы обозначим термином *примитивизация*: суть этого явления не сводится к переложению «хорошего» сюжета «плохими» стихами; в каждом из таких случаев происходит «демонтаж» писательского замысла на всех уровнях текста интерпретации. При этом необходимо помнить, что речь пойдет не о превращении исходного текста в произведение «легкого» жанра, своеобразный водевиль: в первоначальную задачу композитора и либреттиста входило использование сюжета повести Короленко в качестве основы для трагического и психологически правдивого музыкального спектакля.

Прежде чем говорить непосредственно об интерпретации, необходимо выяснить, в чем состоит «музыкальность» написанной Короленко легенды, чем могут воспользоваться композитор и поэт, создавая либретто. Прежде всего, одним из героев произведения является музыкант – казак-бандурист Опанас Швидкий, сочиненная им песня – готовый текст для потенциальной арии. Да и сам шум леса не является только пейзажной зарисовкой; это своеобразный «лейтмотив» произведения, звучащий буквально с первых строк: «В этом лесу всегда стоял шум – ровный, протяжный, как отголосок дальнего звона, спокойный и смутный, как тихая песня без слов, как неясное воспоминание о прошедшем» [5, с. 369]. Особую роль играет образ старика-украинца, рассказывающего повествователю саму легенду. Его речь обладает особой мелодикой, повторы и конструкции наводят на мысль о родстве с народной поэзией: «Лес видел... Шумит лес, шумит и днем, и ночью, зимою шумит и летом...» [Там же, с. 371]. В повести присутствует своеобразная переключка; шум леса напоминает музыку, а в музыке (игре Опанаса на бандуре) слышно могучее звучание природы: «Бывало, пробежит по ней рукою, она ему все и скажет; как темный бор в непогоду шумит, и как ветер звенит в пустой степи по бурьяну, и как сухая травинка шепчет на высокой козацкой могиле» [Там же, с. 383].

Неудивительно, что столь насыщенный музыкальными элементами материал привлек внимание композиторов. Оперу «В грозу» создал один из смелых музыкальных экспериментаторов конца XIX века: в поисках новых средств выразительности В. И. Ребиков создавал новые музыкально-синтетические формы, такие как мелоопера, меломимика, музыкально-психографическая драма и др. Тем печальнее, что следов этих изысканий в данной опере нет; написанная в 1894 году, она является произведением во многом эпигонским.

В своей монографии о жизни и творчестве Ребикова О. М. Томпакова объясняет выбор композитором сюжета его приверженностью к «свободолюбивым народническим идеалам» [11, с. 13]. Если следовать этой логике, то произведение должно было представлять собой интерпретацию повести Короленко в революционном духе. Нам не удалось выяснить, входило ли это в планы композитора. Известно лишь, что перед тем как приступить к написанию оперы, Ребиков напрямую обратился к Короленко за разрешением написать оперу по мотивам его повести. Писатель ответил, что «очень рад», и просил переслать ему текст либретто [Там же, с. 14]. На этом сведения о взаимоотношениях Ребикова и Короленко заканчиваются.

Опера была поставлена в 1894 году в Одессе и имела успех, однако, многие критики сразу указали на несамостоятельность оперного стиля Ребикова. «В грозу» несколько раз ставилась в провинции и один раз в Москве, после чего была забыта. Мы можем предположить, что главной причиной этого была не музыка, а не удовлетворившее публику либретто.

Представляется возможным установить, на какие музыкально-драматические произведения ориентировались Ребиков и Плаксин при работе над оперой. Композитор признавал колоссальное влияние на него оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Томпакова полагает, что сплетение «мотивов социальной и личной драмы», мастерски показанное братьями Чайковскими, повлияло на обращение композитора к сюжету повести [Там же, с. 13]. Можно провести параллель и с другой оперой Чайковского – «Чародейкой»: опера заканчивается убийством, которое происходит в лесу во время грозы. Еще один источник вдохновения для Ребикова – опера итальянского композитора-вериста П. Маскани «Сельская честь»: она тоже завершается убийством на почве ревности. Исходя из того, какие предпочтения в тот момент были у Ребикова, можно предположить, что его целью было создание эффектной драмы: социальный подтекст повести Короленко должен был казаться ему вторичным материалом.

Неизвестно, оказывал ли композитор давление на своего либреттиста, но итог работы С. Плаксина представляет собой примитивную мелодраму. Чтобы понять, каким приблизительно уровнем таланта обладал либреттист, достаточно сравнить текст «В грозу» с текстом оперы «Елка», написанной им в соавторстве с Ребиковым девятью годами позже. Эта «драма духа» по мотивам произведений Г. Х. Андерсена, Ф. М. Достоевского и Г. Гауптмана предельно сентиментальна и изложена простыми и трогательными стихами (видимо, Ребикова такой текст устраивал):

Дитя мое! Скорей идем
С тобой мы в царство жизни, света,
Где для добра, любви ни в чем
Нет ни преграды, ни запрета.
<...>

Дай руку и ступай за мной
Без колебанья, без боязни!
Подобной жизни ты земной
Другой, поверь, не встретишь казни [9, с. 52-54]!

Следующий удар по опере нанесла цензура. Томпакова отмечает, что именно она уничтожила «вольнo-любивый дух произведения». Цензор нашел неудобным «изображать на сцене угнетение народа помещиками» [11, с. 14], поэтому все упоминания о «гайдамаках» были уничтожены, а социальный конфликт уступил место любовному.

Промежуточный (доцензурный) вариант текста не сохранился, поэтому мы будем сравнивать первоисточник с той версией, которая увидела свет рампы. Наша главная задача – выделить основные черты примитивизации сюжета Короленко, не заботясь о том, по чьей вине: авторов или цензоров – она произошла.

Доподлинно известно, что по воле цензоров действие было перенесено из Украины XIX века, еще помнящей бунты «холопов» против панства, на север России в XVII столетие. Данный хронотоп условен: с таким же успехом действие могло разворачиваться, скажем, в Европе XIII века. Задачей цензора было просто передвинуть сюжет в прошлое. Такой прием имел прецедент: в 1867 году А. Н. Островский, сочиняя либретто оперы «Гроза» по собственной драме, перенес действие из XIX в XVII век. Однако руководствовался он другими соображениями: такой перенос «мог благоприятно сказаться на яркости и выразительности сценических костюмов» [7, с. 86].

Изменения коснулись и системы персонажей. Место пана занял боярин (еще раз отметим эту условность: ничего бы не изменилось, окажись этот персонаж бароном, маркизом и т.п.), бандурист Опанас Швидкий превратился в Юрия, Оксана – в Алену. Лесничий Роман, муж Оксаны-Алены, сохранил свое имя, но стал не сообщником Опанаса в убийстве пана, а его соперником в любви. Скорее всего, на эту сюжетную метаморфозу повлиял традиционный оперный расклад «герой / героиня / злодей» – «тенор / сопрано / баритон», а не содержащийся в повести намек старика-рассказчика на связь Оксаны с Опанасом. Оперный Роман – типичный положительный герой: он добр, ласков, доверчив, тогда как у Короленко в глазах Романа читается его «темная душа» [5, с. 373]. В повести первой реакция лесничего на желание пана женить его на Оксане была резко негативной: «А на какого же мне биса жинка? Что мне в лесу делать с бабой, когда у меня уж и без того хлопцесть? Не хочу я, говорит, жениться!» [Там же, с. 374], после чего героя удалось заставить вступить в брак только при помощи порки. Угрюмый, свободолюбивый, выросший в глуши, Роман только поневоле подчиняется капризам пана и в конце концов расплывается с ним по-свойски – хладнокровно убивает.

Наибольшему упрощению в опере подвергся образ Опанаса. В повести он удалой казак, безо всякого расчета предупредивший Романа о коварном плане пана и одновременно пытавшийся предотвратить убийство пана. В опере он (*вернее, его модификация – Юрий – прим. автора – М. С.*) стал шаблонным злодеем, страдающим от неразделенной любви и радующимся разыгравшейся трагедии:

Да, решено! Ничьей не будет
Алена. В этом я клянусь,
А там пусть Небо нас рассудит!
Да я и Неба не страшусь [8, с. 70].

Такой персонаж, как панский слуга Богдан, в опере не появляется. Этот факт кажется несущественным, если принять во внимание отсутствие в ней еще одного героя – крестьянского мальчика, приемыша Романа (он же старик из рамки повести, рассказывающий саму легенду). Композитор и либреттист вообще отвергли идею рамочной композиции, лишив тем самым свое произведение двуплановости. Отметим здесь, что в начале 1890-х имела шумный успех опера Р. Леонкавалло «Паяцы», начинающаяся с пролога – предведомления одного из героев. Непонятно, что мешало Ребикову, поклоннику веристских опер, также обыграть этот композиционный прием повести Короленко.

Одна из ярких особенностей легенды «Лес шумит» состоит в смене точек зрения: от автора-повествователя к старику-рассказчику, от старика – к нему же, но в бытность мальчиком. Столь тонкий прием, как убийство «за сценой» (пока Роман и Опанас убивают пана, Оксана успокаивает мальчика), в опере не оправдан: без эффектной сцены смерти невозможна психологическая кульминация музыкальной мелодрамы. В опере, как и в драме вообще, существует ориентация главным образом на точку зрения зрителя-читателя-слушателя, что и обуславливает характерную «прямолинейность» сюжета.

С исчезновением обрамления утерян почти весь мистический колорит легенды, проявившийся в рассказе деда о «лесном хозяине». Тем самым могучее фольклорное начало сведено в опере на нет. Отдельно нужно сказать о песне Опанаса «Ой, пане, ой, Иване». В повести она играет роль грозного предостережения пану, в то время как в опере она вообще отсутствует. В легенде Короленко это стилизация украинской песни; можно допустить, что аналогом ей в опере мог бы стать русский напев. Вместо этого Юрий, взяв балалайку, исполняет две песни, в которых издевательски описывает тайную привязанность боярина к Алене.

На уровне текста основной проблемой является несовершенство поэтического стиля Плаксина. Все сюжетные повороты, равно как и переживания героев, он излагает лишенными изящества и глубокого смысла стихами. Вот, например, отрывок из монолога Алены, скучающей в отсутствие мужа:

Мне розы радостно кивали
И улыбались поля,
И тихо тайны поверяли
Мне струйки шепотом ручья.
О, где вы, дни очарованья
Девичьих радостей и грез!
Зачем о вас воспоминаья
Сжимают сердце мне тоской [Там же, с. 20-21]?

Самый неудачный момент можно обнаружить в финальном квартете, где Боярин поет фразу «Люблю, Алена, я тебя я!» [Там же, с. 141]. Даже если предположить, что поэт писал стихи на готовый музыкальный ритм, это не оправдывает замены недостающего слога первым попавшимся словом.

Тем не менее либреттист и композитор предприняли попытки передать в опере то ощущение лесного шума, которое является доминантой повести. Во-первых, его изображению посвящены два симфонических фрагмента: вступление к опере и интермеццо, разделяющее два акта (как знать, нет ли тут скрытой отсылки к «Шуму леса» Р. Вагнера из оперы «Зигфрид»?). Во-вторых, шум леса и приближающуюся грозу крестьяне в своем хоре истолковывают как прославление Боярина самой природой:

Славься, славься ты, наш свет,
И на много-много лет!
Сосны бьют тебе челом,
Поле устлано ковром.
«Славься, славься», – лес шумит,
«Славься», – поле говорит [Там же, с. 76-79].

В финале, когда Юрий обманом приводит Романа к дому лесничего, оттуда слышатся вопли Алены, сопротивляющейся насилию боярина. Чтобы посеять в Романе тревогу, Юрий притворяется, что не замечает этих криков:

То лес шумит! Взгляни, берлогу
Тебе я зверя здесь открыл [Там же, с. 141-142]!

Так в произведение вводится мотив леса – хранителя тайн и свидетеля людских драм, а также зеркальное отображение мотива охоты: устроивший травлю зверя боярин сам оказывается похотливым животным и в конце концов погибает от ножа собственного лесничего. Если не принимать во внимание тот факт, что опера является интерпретацией повести Короленко «Лес шумит», можно заключить, что ее либретто представляет собой стандартную оперную мелодраму, столь распространенную в XIX веке.

Итак, явление примитивизации проявляется в либретто оперы «В грозу» на всех уровнях. Перенос места и времени действия повести Короленко повлиял не столько на «колорит» либретто, сколько на сюжетную целостность и глубину образов главных героев. Отсутствие сказовой манеры, столь ярко проявившейся в «полесской легенде», и пересказ сюжета второсортными стихами привели к упрощению всей интриги и утрате многоплановости. По нашему мнению, именно такой подход к работе с первоисточником и привел в XIX веке к деградации либретто как литературного жанра. Неудача сочинения Ребикова объясняется тем, что в поствагнерианскую эпоху внимание к текстовой основе оперы вновь возросло, а удивить слушателя дешевыми эффектами и компенсировать недостатки либретто музыкой уже не представлялось возможным.

Список литературы

1. Громов Л. П. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов н/Д: Ростовское книжное изд-во, 1958. 214 с.
2. Ермушкин В. Г. Повествование в рассказах и очерках В. Г. Короленко 80-90 гг. XIX в.: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 1979. 18 с.
3. Келле В. М. Предисловие // Чайковский Б. А. Ветер Сибири. Партитура. М.: Рус. муз. товарищество, 1998. 44 с.
4. Короленко В. Г. Предисловие к книге // Катаев В. Б. Мгновения героизма. Избранное. М.: Просвещение, 1987. С. 5-20.
5. Короленко В. Г. Собрание сочинений: в 5-ти т. Л.: Худ. лит-ра, 1989. Т. 1. 624 с.
6. Луначарский А. В. Владимир Галактионович Короленко. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Худ. лит-ра, 1963. Т. 1. 616 с.
7. Рахманькова Е. А. Жанр оперного либретто в творчестве А. Н. Островского: дисс. ... к. филол. н. Шуя, 2008. 202 с.
8. Ребиков В. И. В грозу. М.: Ценз, 1894. 143 с.
9. Ребиков В. И. Елка: музыкально-психологическая драма. М.: Юргенсон, 1910. 60 с.
10. Семьян Т. Ф. Ритм прозы В. Г. Короленко: дисс. ... к. филол. н. Алматы, 1997. 148 с.
11. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 79 с.
12. Чехов А. П. Сочинения: в 18-ти т. // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. М.: Наука, 1974-1983. Т. 20. 583 с.

THE PRIMITIVIZATION AS INTERMEDIAL STRATEGY: V. G. KOROLENKO'S STORY "THE MURMURING FOREST" IN THE LIGHT OF ITS INTERPRETATION BY AN OPERA LIBRETTIST

Samorodov Maksim Andreevich
Lomonosov Moscow State University
msamorodov@yandex.ru

The paper focuses on the processes that the prose text, the source of the opera, faces. By the example of the interpretation of V. G. Korolenko's story "The Murmuring Forest" by the composer V. I. Rebikov and the librettist S. Plaksin the author examines such phenomenon as the primitivization of the original text, reveals its mechanisms and explains the reasons for its appearance not only by the traditional attitude to the libretto as "the low" genre, but also by the deliberate use of this strategy by the authors-interpreters.

Key words and phrases: primitivization; opera; libretto; V. G. Korolenko; V. I. Rebikov; intermediality; interpretation.