

Л.В. ГАВРИЛОВА

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
г. Красноярск, Россия
ORCID: 0000-0003-1095-154X*

**«И(з) бездны мрачной на краю»:
некоторые размышления над оперой
«Пир во время чумы» А. Маноцкова**

Статья посвящена опере Александра Маноцкова «Пир во время чумы», премьера которой состоялась осенью 2019 года в Красноярске. Отмечается новизна трактовки пушкинского сюжета в опере. Показательна история её создания: первая получасовая версия была написана в 1996 году, вторую (красноярскую) композитор определил как «рекомпозицию», дополнив либретто латинскими строфами заупокойной мессы, строками 129 псалма, стихотворением О. Мандельштама, а исполнительский состав – хором. Анализ композиции и образной структуры позволил выстроить жанровую параллель с античной трагедией и выявить важную роль хора в развитии обобщённо-символического плана действия. Подчёркивается, что данная особенность предопределила использование приёмов хорового театра в постановочном решении режиссёра Елены Павловой. Тем самым красноярский спектакль вписался в русло одной из ведущих тенденций современного музыкального театра. Отдельное внимание уделяется музыкальной драматургии оперы, и конкретно – теме Чумы, представляющей собой цитату индонезийского гамелана. Акцентируется её значение в качестве сквозной тематической идеи, что подтверждает господствующее положение в опере образа Чумы и ставит под сомнение наличие образа Пира. В результате делается вывод, что композитор и режиссёр в своей постановке обнажают одну из актуальных проблем современного мира, связанную с утратой в обществе духовно-нравственных ориентиров: чума трактуется как символ бедствия, ведущего к духовной смерти человечества.

Ключевые слова: Александр Маноцков, А.С. Пушкин, опера «Пир во время чумы», либретто, музыкальная драматургия.

Для цитирования / For citation: Гаврилова Л.В. «И(з) бездны мрачной на краю»: некоторые размышления над оперой «Пир во время чумы» А. Маноцкова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 108–121. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.108-121



LIUDMILA V. GAVRILOVA

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, Krasnoyarsk, Russia

ORCID: 0000-0003-1095-154X

**"Upon the Brink of the Abyss":
Some Thoughts on the Opera Feast
in Time of Plague by A. Manotskov**

The article is dedicated to Alexander Manotskov's opera "Feast in Time of Plague", which took place in autumn 2019 in Krasnoyarsk. It is noted the novelty of interpreting Pushkin's plot in the opera. It is illustrative the history of its creating: the first half-hour version was written in 1996, the second (Krasnoyarsk) one the composer defined as a "recomposition" by supplementing the libretto with Latin stanzas of the funeral mass, with lines from Psalm 129, with a poem by O. Mandelstam, but the performing staff – with a chorus. The analysis of the composition and figurative structure made possible to build a genre parallel with an ancient tragedy and to emphasize the important role of the chorus in developing a generalized symbolic plan of the action. The article notes that this feature predetermined the use of the choral theatre techniques in the staging decision of the director Elena Pavlova. Thereby the Krasnoyarsk performance inscribed into the mainstream of the leading trends of modern musical theatre. Special attention is paid to musical drama of the opera and, specifically, to the theme of Plague, which is presented as a quote from an Indonesian gamelan. It is emphasized its importance as a cross-cutting thematic idea, what confirms the dominant position of Plague in the opera and prejudices the Feast presence.

As a result, it is drawn a conclusion that the composer and the director in their play reveal one of a relevant problems of the modern world that is associated with the loss of spiritual and moral guidelines in the society: Plague is interpreted as a symbol of a disaster leading to the spiritual death of mankind.

Keywords: Alexander Manotskov, A.S. Pushkin, opera "Feast in Time of Plague", libretto, musical dramaturgy.

Осенью 2019 года в Красноярске в рамках проекта «Искусство в Квадрате» состоялась премьера оперы Александра Маноцкова, которая стала самым ярким событием театрального сезона. Идея оперы возникла у композитора в середине 90-х годов прошлого века в диалогах с художником Тимуром Новиковым (основателем «Новой академии изящных искусств» в Петербурге). Как вспоминает Маноцков, «атмосфера «Пира» вообще как-то подходила общей атмосфере компании Новикова – наша первая с ним встреча состоялась в некрополе Александро-Невской Лавры, он на-

значил мне встречу у какого-то композиторского склепа и пришёл в окружении соратников в сюртуках»¹.

Напомним, «Пир во время чумы», как завершающая часть «Опытов драматических изучений» (именно так поэт определял свои пьесы, известные всем как «Маленькие трагедии»), была написана А. Пушкиным осенью 1830 года в Болдино, где он находился во время эпидемии холеры в Москве. Как установлено, «Пир» является переводом (исследователи пишут о гениальной переработке [1; 5]) 4-й сцены из первого акта поэмы английского драматурга Джона Вильсона

«Город чумы». Однако нужно добавить и ещё один важный источник – это «История великой лондонской чумы 1665 г.» Даниеля Дефо. Именно она оказала влияние на Джона Вильсона, но также и на Пушкина, так как её издание находилось в библиотеке поэта.

Не менее привлекательным оказался сюжет и для композиторов: информация о его музыкальной жизни систематизирована в статье М. Холодовой и Е. Семенцовой «"Пир во время чумы" А. Пушкина в отечественной музыке XX–XXI вв.» [3]. Там приводятся имена Ц. Кюи, С. Прокофьева, А. Лурье, В. Тарнопольского (Владимира Мойсеевича Тарнопольского, погибшего в 1942 году), А. Гондельвейзера, Н. Корндорфа, В. Кобекина, упоминаются наброски Г. Свиридова, симфонии С. Губайдулиной (2005) и А. Журбина (2010). Этот список дополняет опера Александра Маноцкова.

Первая её версия (30-минутный формат, без хора) была написана в 1996 году, и тогда же осуществлена студийная запись для предполагаемого телефильма, который намеревался снять друг А. Маноцкова теледокументалист Игорь Шадхан. Однако «ни сценического воплощения, ни кино, ни даже концертного исполнения тогда не состоялось, – вспоминает композитор, – тогдашняя академическая среда в Петербурге была совершенно непроницаема для чужаков вроде меня». Это может показаться странным, потому что Александр Маноцков – уроженец Ленинграда (в 2022 году ему исполняется 50 лет). Но если учесть, что он не имел в то время (да и сейчас) консерваторского образования, то многое становится понятным. За его плечами была учёба в университете, в театральной академии, служба на флоте, а композиции он обучался частным образом – сначала у Абрама Григорьевича Юсфина, затем у Вячеслава Борисовича Гайворонского. Может

быть, поэтому у него было в те годы ощущение чужака².

Итак, партитура оказалась «в столе». Спустя более двух десятков лет в разговоре с художественным руководителем Красноярского театра оперы и балета Сергеем Бобровым Александр Маноцков упомянул об этом сочинении, ибо ему казалось, что в нём «есть что поправить, и есть потенциальные зоны разрастания материала». Он показал запись, рассказал, что можно доработать, и Сергей Бобров заинтересовался идеей постановки оперы, инициировав тем самым появление новой версии. «Я отнёсся к старой партитуре (в которой было много удачного, но всё же её писал уже практически другой человек – так это было давно) как к материалу для рекомпозиции и использовал в новой партитуре свои нынешние технические приёмы».

На наш взгляд, результат оказался необычайно интересным, самобытным и достойным специального рассмотрения в рамках научной статьи. Учитывая ограниченные рамки подобного рода материала, привлечём внимание к наиболее важным особенностям либретто и композиционно-драматургическим закономерностям партитуры оперы «Пир во время чумы», оказавшим значительное влияние на концептуальное прочтение пушкинской трагедии и постановочное решение красноярского спектакля.

Исходным моментом для наших размышлений является одна деталь, нашедшая отражение в названии статьи, которая входит в противоречие с пушкинской строкой из Гимна в честь чумы, который поёт Председатель:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю...

Замена союза «и» на предлог «из» далеко не случайна, ибо, с одной стороны, ярко отражает образно-художественную

суть замысла Александра Маноцкова, а с другой – направляет движение исследовательской мысли к главному вопросу, на который в результате хочется найти ответ: а есть ли Пир?

Начнём с того, что общий характер постановки оперы, который определяется изменённой пушкинской строкой «Из бездны мрачной на краю», задают лофт-пространство одного из цехов бывшего завода «Квант» и режиссёрское решение спектакля: удлинённое помещение бывшего цеха, на невысокой сцене размещены оркестр и хор, спускающийся на просцениум. За ними на стене, на общем тёмном фоне, в центре, находится проекция светящегося круга, достаточно интересно обыгрываемого различного рода тенями и цветом в течение спектакля (Рис. 1). Думается, что в данном случае можно использовать платоновскую характеристику круга как образа вечности. Под ним – в глубине нижней части сценической площадки за оркестром – располагается скрытое от глаз пространство,

откуда в начале оперы появляются главные действующие лица. Туда же все персонажи и хор уходят в финале (!), многократно повторяя две строки из 129 псалма “De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam... / Из глубины возвах к Тебе, Господи, Господи, услышь голос мой...”³. Согласно толкованию, это молитва людей, отверженных от Бога, взывающих из глубины бедствий, полных отчаяния. И именно она ставит завершающую точку в трагической картине, воссозданной на сцене. Тем самым словно устанавливается прямая связь с пушкинской строкой – «И бездны мрачной на краю...».

Введение латинского текста в Эпилог оперы видится закономерным. С одной стороны, А. Маноцков, будучи автором либретто, вносит определённые коррективы в пушкинский текст: в первую очередь это касается сокращения ряда строк и реплик. Можно отметить пропуск некоторых слов либо их замену (например, вместо расстоналась – раскричалась, прошед-



Рис.1. Фото спектакля «Пир во время чумы», Красноярск, 2019

шей – минувшей), а также перестановку текстового фрагмента у Священника в последнем эпизоде. С другой стороны, он дополняет либретто стихотворением О. Мандельштама, написанным в 1913 году и весьма органично вписывающимся в тему пушкинской трагедии⁴:

От лёгкой жизни мы сошли с ума.
С утра вино, а вечером похмелье.
Как удержать напрасное веселье,
Румянец твой, о пьяная чума?

Но наиболее значительное вмешательство в оригинал – это использование латинских строк заукойной мессы (от *Requiem aeternam* до *Recordare*), звучанием которых открывается опера, сопровождаясь авторской ремаркой «*мертвецы хоронят своих мертвецов*». Тем самым Реквием в Прологе и многократный повтор двух строк 129 псалма в Эпilogе образуют композиционную арку-портал, обрамляя всю оперу. Сам композитор отмечает: «Текст именно Реквиема тут не столько моё “концептуальное решение”, сколько просто очевидный выбор: что же ещё петь оплакивающим покойников, как не заукойную мессу? А о “молениях” над “смертной ямой” прямо и говорится в тексте пьесы, так что я просто иду за текстом Пушкина».

Тем не менее ремарка Маноцкова и трактовка участников спектакля как хора мертвецов, напротив, отдаляет нас от обстановки, в которой развивается действие у Пушкина согласно указанию в тексте трагедии: «Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин»⁵. Таким образом, и композитор, и режиссёр фиксируют внимание зрителей только на страшных последствиях чумы: всё действие происходит на фоне хора мертвецов. Персонажи оперы – часть этого хора, они одеты в аналогичную одежду (!), чем

подчёркивается обречённость их существования. Тем самым изначально акцентируется трагический характер происходящего.

И веским аргументом в пользу жанрового определения спектакля в данном ключе может служить образная структура оперы, которая позволяет говорить о следовании традициям античной трагедии: задействованы три певца (на 5 ролей) и хор. Всё действие выстраивается вокруг главного персонажа: по аналогии с античной драмой его можно назвать протагонистом – это Председатель (бас-баритон). Девтерагонист исполняет роли Молодого человека и Священника (тенор), тритагонист – Мэри и Луизы (колоратурное меццо-сопрано). Обращает на себя внимание сочетание в одном исполнителе героев, обладающих противоположными этическими качествами⁶.



Таблица 1. Образная структура оперы

Интересно, что подобно античной трагедии, внешнее сценически-действенное начало в опере выявлено весьма слабо. К «событиям» можно отнести разве что появление проезжающей мимо телеги с мертвецами, повергающей в жуткое состояние Луизу. У А. Пушкина – это лишь ремарка, в опере Ц. Кюи – траурный марш, изображающий приближающуюся и удаляющуюся процессию. У А. Маноцкова воссоздаётся яркий, почти зримо-изобразительный образ скрипящей телеги с мертвецами, который становится центральным эпизодом в драматургии оперы⁷. С одной стороны, этот эпизод от-



ражает реальное событие драматического действия, с другой – благодаря специфике избранных музыкально-выразительных средств выводит его далеко за пределы

конкретно-событийного плана и соединяет с логикой развёртывания второго, не менее значимого для оперы обобщённо-символического плана (см. Таблицу 2).

Таблица 2. Композиция оперы

Пролог	Эпизод 1	Эпизод 2	Эпизод 3	Эпизод 4	Эпизод 5	Эпилог
Реквием	Молодой человек/ Председатель	Председатель/ Песня Мэри/ Председатель/ Луиза	Мэри Луиза Председатель	Гимн чуме Председатель	Священник/ Председатель	De profundis clamavi ad te 2 строки 129 псалма (хор, оркестр)
Увертюра (хор, оркестр)			Телега с мертвецами (хор, оркестр)			
			Луиза Мол. человек Председатель			

Перед нами словно три этапа развития этого композиционного плана: Пролог – мёртвые хоронят/отпевают своих мертвецов, далее центральный раздел Эпизода 3 – проезжает телега с мёртвыми телами, и, наконец, Эпилог – мёртвые из глубины вызывают к Господу.

Фактически, подобно античной трагедии, хор в опере выполняет важную драматургическую функцию идейно-образного обобщения и комментария происходящего. Поэтому далеко не случайным можно считать стремление режиссёра Елены Павловой в сценическом решении реализовать приёмы хорового театра: на протяжении всего спектакля хор является активным действующим лицом, а герои, как уже отмечалось, становятся частью этого коллективного персонажа, символически воплощая всех жертв эпидемии чумы. Расстановка, перемещения и жесты хора подчиняются строго продуманной логике. Данная особенность постановки позволяет встраивать красноярский спектакль в контекст одной из актуальных тенденций современной музыкально-теа-

тральной практики – хорового театра, наиболее интересно реализующегося сегодня в спектаклях Ромео Кастеллуччи⁸.

Если обратиться непосредственно к музыкальной драматургии, то её анализ также приводит нас к выводу о самодовлеющей роли образа Чумы в опере. Интонационная драматургия прорастает из темы-цитаты – композитор использует фрагмент из музыки индонезийского гамелана, вводя его, по выражению автора, в условия европейской темпации⁹. С полным основанием можно говорить, что это тема Чумы, которая в партитуре приобретает сквозное значение. Она проводится на протяжении оперы 10 раз (!) – цц. 2, 3, 4, 14, 37, 39, 40, 4 такта до 43 и 46, в одних случаях звучит как целостная тема, в иных – возникают её варианты.

Но одновременно тема является и своего рода интонационно-интервальной средой (термин С. Слонимского/А. Климовицкого), порождающей другие тематические элементы (композитор называет их «резонансами темы»), которые играют важную роль в драматургии (пример № 1).

Среди них:

А – нисходящая кварта – инициальная интонация гамелана;

В – секундовая интонация;

С – мелодическое опевание опорного тона;

Д – трихордовый мотив.

Пример 1.

Музыка индонезийского гамелана.
Запись А. Маноцкова



Впервые тема Чумы в своём исходном облике проводится в хоровом разделе Пролога и, что необычайно показательно, – в *Dies Irae* (ц. 2), затем в увертюре (ц. 3, т. 136). Соединение в голосах, аккомпанирующих теме гамелана, свёрнутых в вертикаль элементов А и В, создаёт эффект раскачки, ассоциативно связывае-

мый с колокольным звоном, что усиливается в дальнейшем квартовыми ходами в басовой партии (пример № 2).

Однако если обратиться к первым тактам партитуры, то и там в мелодической линии голосов диссонирующей аккордовой вертикали обнаружим те же элементы гамелана (пример № 3).

Подобные примеры не единичны, их можно умножить, что подчёркивает всепроникающий характер темы Чумы в музыкальную ткань и господствующее положение этого образа в опере.

Казалось бы, именно Молодой человек должен быть носителем того самого «весёлого пирования». Однако и в его сольном эпизоде, основанном на использовании «жанровых ритмов» (выражение Е. Ручьевской), с очевидным маршево-танцевальным оттенком благодаря активной квартовой интонации в басу, на кульминации

Пример 2.

А. Маноцков. Пир во время чумы.
Пролог, раздел *Dies irae*, ц. 2

Пример 3.

А. Маноцков. Пир во время чумы. Пролог

Мёртвые хоронят своих мертвецов
♩ = 60



Мэри/
Луиза

Молодой человек/
священник

Председатель

Soprano

Alto

choir

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at

«Мы смерти ждём, как сказочного волка» в мелодии акцентируется секундовая интонация *B* из гамелана. В аккомпанирующих голосах появляется тематический материал из *Dies Irae*. А вслед за этим звучит тема Чумы сначала в основном виде, затем в триольном ритмическом варианте (пример № 4).

Закономерно, что и в Гимне Председателя в партии низких струнных обнаруживаем маршеобразный квартовый оборот (наряду с ощутимым ритмом тарантеллы в небольшом вступлении у скрипок), а завершается он инструментальным фрагментом, построенном сначала на варианте темы гамелана, а затем её основном виде.

Ещё больший интерес в этом отношении представляет Песня Мэри «Было время, процветала / В мире наша сторона...». Композитор использует только

две первые пушкинские восьмистрочные строфы, далее к четырём строкам третьей добавляет 6 строк из фольклорного источника, запись которого в начале 1990-х годов он скопировал в архиве Пушкинского Дома¹⁰. Мелодию этой песни А. Маноцков и цитирует в сольной сцене Мэри:

На кладбище я взойду
Своего дружка побожу.
Я заплачу, затужу,
Вдоль деревенки пройду.
Голова моя болит,
Не могу я в горе жить.

Стихосложение первоисточника нарушается за счёт повторения каждой второй строки, в результате чего текст разбивается на более мелкие, трёхстрочные (семисложные) строфы. С одной стороны, повтор является одной из характерных



Пример 4

А. Маноцков. Пир во время чумы
Монолог Молодого человека

М/Л

М ч/св

Пр

С

А

Т

В

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

М/Л

М ч/св

Пр

С

А

Т

В

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

та - же - ле - ют стру - и и фо - ма - ри, как фа - ке - лы го - рят, мы смер - ти ждём, как ска - зоч - но - го вол - ка, но я бо - юсь, что преж - де всех ум - рёт

тот, у ко - го тре - вож - но - крас - ный рот и на гла - за сла - да - ю - щая чёл - ка



черт целого ряда народно-песенных жанров, поэтому очевидной становится связь с фольклорной традицией. Нельзя не вспомнить, что Александр Маноцков, будучи участником ансамбля древнерусской музыки «Сирин», можно сказать, пропитан фольклорной ритмоинтонационной средой. Этим объясняется и ритмическая организация, отличающаяся подвижностью смены метра: $3/4 - 2/4 - 3/4 - 2/4 - 3/8 - 2/4 - 3/4$. С другой – благодаря использованию данного приёма композитор добивается необычайно важного эффекта эмоционального воздействия, ибо с каждой строфой происходит повышение тесситуры на полтона именно в момент повтора строки. Заметим, что при интонировании некоторых жанров фольклорной традиции (к примеру, похоронных причитаний и старины) народные исполнители часто осознанно повышают тесситуру для усиления эмоциональной экспрессии. Композитор об этом осведомлён, о чём пишет в одном из своих писем: «...в русском пении часто бывает ощущение “завышения”, особенно в финальном кадансе формулы... я как практик знаю это по своему опыту». Поэтому он «прячет» полутоновую модуляцию («меньше, опять же, чисто технически было бы нереализуемо») внутри мелодии благодаря текстовому повтору (пример № 5).

Пример 5.

А. Маноцков. Пир во время чумы Песня Мэри

Весьма интересны в этом отношении пояснения Александра Маноцкова:

«Такого рода краткосрочные модуляции у меня вообще рассыпаны по всем партиям оперы – они устроены в моей личной технике, которую я для себя называю “темпоральная тональность”. Вообще, связывание ритма и звуковысот в единое целое – не моё “ноу-хау”, разумеется, но лично у меня один из способов такого связывания выглядит так: представьте, что есть некое “ур-время” течения мелодии. В этом времени, в этой мензуре вся мелодия находится в некоем исходном метроритмическом “агрегатном состоянии”. Теперь представим, что мы начинаем играть самой мелодией как тоном – менять скорость течения этого общего времени. Например, какой-то фрагмент мелодии мы ускоряем – отнимаем от “ур-времени” кусочек, а в оставшееся укороченное время играем тот же материал, который в нём был, но, поскольку время сжалось, то есть ускорилось, пропорционально этому сжатию ускоряются, то есть повышаются и звуковысоты. Например, отняв от четырёхчетвертного такта восьмушку, я этот такт повышаю на полтона. Добавив восьмушку – понижаю. То есть у меня возникает как бы двойная тональность, некое подобие фрактала. И вот в песне Мэри модуляция как раз и происходит за счёт того, что ритм фразы из ровного четного сжимается в более короткий нечёт-

ный, и это сжатие как бы само выталкивает звуковысотность вверх. Это всё основано на естественных вещах – ну как если пластинку начать крутить быстрее, то будет же не только быстрее, но и выше. Так что в момент, когда происходит это сжатие/повышение,

интуитивно оно воспринимается как нечто естественное. Переход же на новый куплет происходит на той же высоте,

к которой приходит финальный каданс, так что неискушённое ухо не понимает, каким образом тесситура всё время повышается – обычно-то такие повышения происходят как раз как сопоставления – в момент начала нового повтора. Ну и разместил я весь этот процесс в конкретном тесситурном диапазоне, имея в виду разные меццо-сопрановые краски этого спектра. Очень важно в этой песне петь, не размазывая ритм, абсолютно без рубато, потому что ритм здесь сам как звуковысота – чуть не туда – и уже как бы фальшиво. Тут, в общем, стандарт тот же, что и в фольклорном первоисточнике».

Добавим к этому некоторые интонационные и ладовые особенности песни: сочетание двух ладовых красок – мелодического *g moll* в первой фразе и гармонического во второй¹¹, модальный принцип организации с переменностью опорных тонов, наличие в басу тонического органичного пункта *g moll*, выдержанного на протяжении всей песни, невзирая на изменение звуковысотного положения мелодии. Но главное, в её основе лежит трихордовая попевка в объёме кварты, представляющая собой обращённый вариант инициального оборота из гамелана. В результате композитору удаётся создать впечатление от этой песни на уровне трагического потрясения – настолько мощно накапливается энергия звукового напряжения с каждым повышением тесситуры!

Думается, даже этих примеров достаточно, чтобы убедиться в господствующем положении в драматургии музыкального образа Чумы, что ставит под сомнение наличие собственно образа Пира. Весьма любопытно в этом отношении наблюдение А. Селицкого касательно оперы Ц. Кюи: «У Кюи “чумы”, так сказать, гораздо больше, чем “пира”. Как бы противореча сам себе, композитор уходит от развёрнутого и акцентированного му-

зыкального воплощения образа веселья... Возможно, Кюи посчитал достаточным обрисовать пир преимущественно действием на сцене, высвободив музыку для решения других задач» [3, с. 299]. Как раз атмосферу пира, в своё время, необычайно мощно подчеркнул Михаил Швейцер в фильме «Маленькие трагедии» (1979), разместив героев вокруг огромного стола, наполненного яствами. Но в опере А. Маноцкова в постановке Елены Павловой даже намёка на это нет, соответственно, нет и трагического противостояния жизни и смерти, о чём пишут все исследователи пушкинского «Пира»! Эта антиномия нивелируется. Более того, можно сказать, что всё происходит в городе мёртвых – напомним первую ремарку: «мёртвые хорошие своих мертвецов».

На наш взгляд, далеко не случайно в хоровой части Пролога, в разделе *Dies irae* у сопрано, теноров и басов, появляется приём интонирования только гласных «о» и «е» (в дальнейшем – в эпизоде с проезжающей мимо телегой с мертвецами). А у альтов в это время на теме гамелана звучит текст:

Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.
*Будет прочитана книга,
в которой записано всё,
по ней мир будет судим.*

Словно моделируется ситуация Страшного суда! А от завершающей этот раздел строфы “*Rex tremenda emajestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis*” остаются только отдельные слоги (выделены жирным шрифтом). А. Маноцков в одном из писем говорил о своём приёме расщепления темы на отдельные фрагменты, который он применяет в эпизоде с телегой¹². Здесь обнаруживается аналогичный приём расщепления – только текста:

«Целое подразумевается интуитивно, хотя оно не предъявлено целиком – как бывает, нам понятен смысл разговора, который нам слышен обрывками», – поясняет композитор. Обращение к Царю о спасении поэтому получается полувнятным, робким, практически без надежды... Завершающую точку ставит и финал спектакля с молитвой «Из глубины взываю...».

Итак, если трагического противостояния жизни и смерти в опере нет, образ Пира практически нивелирован господством Чумы, что же тогда определяет идейную концепцию данного сочинения и его постановки? Вероятно, суть в самом понятии: если рассматривать чуму не только как болезнь, физическую смерть, но как смерть духовную, как потерю важнейших общественных ценностей, то в концептуальном решении оперы А. Маноцкова можно усмотреть стремление обнажить одну из актуальных проблем современного мира: утрату духовно-нравственных ориентиров. Чума становится в опере сим-

волом всепоглощающего бедствия, ведущего к духовной смерти человечества!

Интересно, что ещё в 1922 году Н. Яковлев в своей статье отмечал, что А. Пушкина в момент создания «Пира» чрезвычайно занимала тема «нравственного равнодушия современного поколения» [5, с. 129]. И вот спустя почти два столетия в творчестве другого автора она обрела ещё более обострённое звучание. Потому-то столь убедительными видятся сценическое и световое оформление спектакля, режиссёрский ход через посредство приёмов хорового театра, что оказалось возможным благодаря введению в либретто латиноязычных текстов Реквиема и 129 псалма. Это, в свою очередь, обусловило обращение к традициям античного театра и появление обобщённо-символического плана, воплощающего коллективное начало. И, наконец, ведущая роль в интонационной драматургии темы Чумы / гамелана позволяет определить её в качестве главного смыслообразующего концепта оперы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее цитируются фрагменты из личной переписки автора статьи с А. Маноцковым.

² Вероятно, с этим связан и последующий переезд композитора в Москву. Очень показательна в этом отношении его фраза: «Консерваторская корочка сама по себе не делает человека композитором» [2, с. 271]. Тем не менее сегодня А. Маноцков – один из востребованных и исполняемых авторов, чья жанровая палитра творчества необычайно многолика (в том числе свыше десятка опер).

³ Финальные строки Пушкина купируются:
Председатель:

Отец мой, ради бога, Оставь меня!

Священник:

Спаси тебя господь! Прости, мой сын.

⁴ В этом отношении Маноцков следует по пути Пушкина, который, осуществляя

перевод, внёс серьёзные изменения в песню Мэри, а также в текст гимна Председателя (у Вильсона 5 шестнадцатистрочных строф с хоровым припевом, у Пушкина 6 шестистрочных строф).

⁵ Можно вспомнить оперу Ц. Кюи, который первым обратился к пушкинскому тексту в качестве оперного либретто, где композитор следует за Пушкиным.

⁶ Кстати, у Ц. Кюи сохранены все персонажи, и они разведены по тесситуре – баритон, тенор, бас, меццо-сопрано, сопрано.

⁷ Он решается в форме диалога оркестра и хора, где хор поёт только гласные, затем проносит их приёмом штробасс, («такой специальный тембр, хрустящий, который образуется при полностью расслабленных связках» – комментарий А. Маноцкова). Таким образом, на первый план выводится не слово, а сонорная

выразительность звучания гласных.

⁸ Достаточно назвать «Реквием» Моцарта на фестивале в Экс-ан-Провансе (2019) и оперу «Дон Жуан» на Зальцбургском фестивале (2021).

⁹ Композитор ездил в Индию, изучал традиционную музыку, индийские раги и талы, там же проявился и интерес к гамелану. Сам композитор отмечал, что «эта микротемка (мелодия и кусочек характерного ритмического каданса) взята из гамелана», который был записан на одной из привезённых кассет «с разными индонезийскими музыками». Подобное соединение различных по своей сути конфессиональных музыкальных традиций можно считать одним из парадоксов авторского решения, однако в этом можно усмотреть и определённый момент универсализации самого понятия страшной болезни – чумы, которая преодолевает все границы при своём распространении.

¹⁰ К сожалению, конкретных данных: где, кем записано, в каком регионе – Александр Маноцков не помнит.

¹¹ Здесь можно говорить о звуковысотной вариантности ступеней диатоники – высокая и низкая VI ступень, что заставляет вспомнить творчество С. Слонимского.

¹² «В сцене с телегой сделано следующее. В первом варианте там у меня была некая чакона, какие-то патетические мелодии на псевдобаховском таком, в духе *crusifixus*, оstinatном басу. Я, в итоге, сделал так – написал на эту сцену новую (хоровую) музыку, а потом положил одно на другое, как палимпсест, и “прорвал” в одном слое фрагменты, сквозь эти дыры проглядывает другой слой. То есть как бы такая полифония, в которой мы слышим то одно, то другое, оба слоя текут насквозь, но рубильник как бы переключается между ними туда-сюда. Я в нескольких своих сочинениях последнего времени так делаю, чтобы что-то проглядывало как через облупившуюся штукатурку, или, наоборот, куски оставались, а что-то обвалилось – целое подразумевается и интуитивно подразумевается...».

ЛИТЕРАТУРА

1. Згурская О.Г. Из опыта сравнительного анализа «Пира во время чумы» А.С. Пушкина и “The city of the Plague” («Город чумы») Дж. Вильсона: о формах «сгущения» действительности в драматическом произведении // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 2. 2016. С. 14–19.
2. Мунипов А.Ю. Александр Маноцков // Фермата. Разговоры с композиторами. М.: Новое издательство, 2019. С. 271–298.
3. Селицкий А.Я. В ситуации нравственного цугцванга. Опера Цезаря Кюи «Пир во время чумы» // Вопросы литературы. 2010. № 6. С. 294–311.
4. Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «Пир во время чумы» А. Пушкина в отечественной музыке XX–XXI вв. // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 61–67.
5. Яковлев Н.В. Об источниках «Пира во время чумы» (материалы и наблюдения) // Пушкинский сборник памяти профессора Семёна Афанасьевича Венгерова. М.; Петроград: Госиздат, 1922. С. 93–170.

Об авторе:

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1095-154X**, mgavrilova55@gmail.com

 REFERENCES

1. Zgurskaya O.G. Iz opyta sravnitel'nogo analiza «Pira vo vremya chumy» A.S. Pushkina i «The city of the Plague» («Gorod chumy») Dzh. Vil'sona: o formakh «sgushcheniya» deystvitel'nosti v dramaticheskom proizvedenii [From the Experience of Comparative Analysis of A.S. Pushkin's "A Feast in the Plague" and J. Wilson's "The City of the Plague": On the Forms of 'Condensing' Reality in a Dramatic Work]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika. Vypusk 2* [Vestnik of St. Petersburg State University. Series 9. Philology. Oriental Studies. Journalism. Issue 2]. 2016, pp. 14–19.
2. Munipov A.Yu. Aleksandr Manotskov [Alexander Manotskov]. *Fermata. Razgovory s kompozitorami* [Fermata. Conversations with composers]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2019, pp. 271–298.
3. Selitskiy A.Ya. V situatsii nraustvennogo tsugtsvanga. Opera Tsezarya Kyui «Pir vo vremya chumy» [In a situation of moral zugzwang. Cesar Cui's opera "A Feast during the Plague"]. *Voprosy literatury* [Voprosy literature]. 2010. No. 6, pp. 294–311.
4. Kholodova M.V., Sementsova E.D. «Pir vo vremya chumy» A. Pushkina v otechestvennoy muzyke XX–XXI vekov [Pushkin's "Feast during the Plague" in Russian music of XX–XXI centuries]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science.]. 2020. Vol. 8, No. 1, pp. 61–67.
5. Yakovlev N.V. Ob istochnikakh «Pira vo vremya chumy» (materialy i nablyudeniya) [About the sources of "A Feast during the Plague" (materials and observations)]. *Pushkinskiy sbornik pamyati professora Semena Afanas'evicha Vengerova* [Pushkin's collection in memory of Professor Semen Afanasyevich Vengerov]. Moscow; Petrograd: Gosizdat, 1922, pp. 93–170.

About the author:

Liudmila V. Gavrilova, DrSci (Arts), Professor, Head at the History of Music Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1095-154X**, mgavrilova55@gmail.com

