

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Г. У. АМИНОВА

*Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского*

«ОРЕСТЕЯ» С. И. ТАНЕЕВА: ТРАГЕДИЯ-МИСТЕРИЯ И ПРАВОСЛАВИЕ

УДК 781.6.082.101.1

В истории отечественного оперного театра «Орестея» Танеева – первая законченная партитура на сюжет трагедии-трилогии Эсхила. Примечательно, что танеевская «Орестея», над которой композитор работал с 1882-го по 1894 г.¹, значительно опережает, и, в определённом смысле, предвосхищает тот «античный бум», который характеризует русскую культуру с середины 1890-х годов – времени выступления символистов, вызревания движения «Третье славянское возрождение»², с характерным пониманием эллинизма как универсального культурного истока.

Танеев обращается к трагедии Эсхила, идея которой – родовое проклятие. Уже на уровне сюжета трилогия погружает нас в проблемы самых страшных грехов – убийство детей, мужа, матерубийство, готовность к самоубийству. По-видимому, для Танеева, видевшего в современной ему культуре проявления симптомов болезни духа, трагедия есть *способ обращения к внутреннему человеку*³. Способность трагедии «при помощи сострадания и страха» производить катарсис, как «очищение», освобождение тела от вредной материи, а «души» – от «скверны» (Аристотель. Поэтика, гл. VI) – вот, что было важным при выборе основы либретто.

Танеев эсхилоскую трагедию воспринимал в качестве классического жанрового образца. Как отмечают исследователи античной литературы, ни у Софокла, ни у Еврипида нет того величия и силы художественного обобщения, как в «Орестее» Эсхила. Эта обобщённость позволяет рассматривать либретто оперы, прежде всего, в контексте моральных взаимоотношений личности с миром вне опоры на социально-исторический подход.

Танеев и Венкстерн сохранили канву трагедии Эсхила, в основе которой лежит конфликт добра и зла. Как спиральные круги нанизываются части трилогии вокруг стержневой идеи оперы – противо-

стояния тьмы и света, мести и милосердия, проклятья и любви. Действие в трёх частях трилогии «замедляется» или «раздвигается» благодаря троекратному раскрытию сходных драматических коллизий, разворачивающихся вокруг отношений: 1) Агамемнон – Клитемнестра (Агамемнон – Эгист); 2) Клитемнестра – Орест (Клитемнестра – Электра); 3) Орест – фурии. В них проецируется главный надличностный конфликт между волей рока и волей богов (Аполлона и Афины). В «Орестее» Танеева, как и в эсхилоской трилогии, ни один конфликт не снимается вплоть до сцены прощения на суде Афины. Несмотря на то, что Оресту велел убить мать ни кто иной, как Аполлон, его судят как настоящего преступника.

Отличительный момент оперной интерпретации: суд Ореста – кульминация оперы, её эпицентр, к которому направлены все события. Танеев делает особый акцент на отношении героя к своим действиям. *Танеевский Орест осознаёт себя преступником*, свершившим тяжкий грех. В Афины он направляется с надеждой на прощение. В то время как в трилогии Эсхила, по словам В. Н. Ярхо, «речь идёт вовсе не о грехе, а об очищении от скверны (μίασμα), которую навлекает на себя всякий, кто пролил чужую кровь ... ритуальное очищение Орест получил в дельфийском храме Аполлона»⁴. Более того, в первоисточнике сцена суда, по словам Ярхо, «служит только импульсом» для последней четверти «Эвменид», где собственно и разворачивается главное содержание – «примирение двух поколений богов, которое должно служить образцом общественной гармонии для граждан города Паллады»⁵. Известно, что «представление о греховности человеческой природы, составляющей одну из основ христианской этики, было совершенно чуждо классической античности»⁶. *Танеев вносит в эсхилоскую трилогию евангельское осмысление проблем греха, искушения, совести*. То есть, в основе оперной драматургии «Орестеи», как и почти всех значитель-

ных русских опер, лежит религиозно-нравственный конфликт, который вызван особым подходом к проблеме совести: Борис – «кающийся грешник» (характеристика Б. Асафьева); Герман – ищущий прощения перед смертью у Князя и Лизы; Орест – проходящий страстной путь к покаянию.

По сравнению с эсхилловской «диалектик[ой] рода и индивида в их трагическом развитии, когда все одинаково и виновны, и невиновны»⁷, у Танеева отстаивается православная система ценностей в духовной жизни человека.

В опере Орест, узнавший итог голосования – равное количество голосов против и за, – взывает к Афине, бросаясь к подножию алтаря:

...Сжался над тем,
Кто страданьем и мукой, болью сердечной,
Тоской и слезами тяжкий свой грех искупил.

В словах героя оперы явно выражена христианская окрашенность страданий Ореста. Именно с покаяния начинается преобразование человека. Катарсис в «Орестее» происходит во внутренней сути главного героя, «обретение себя в себе»⁸. Последними в партитуре трилогии словами Ореста являются «*О, сладкий миг! Я к жизни возродился вновь!*»

В последующем развёртывании сюжета Танеев и Венкстерн сохраняют только сцену, где Паллада голосует за Ореста (Заклчительная сцена № 30).

В отличие от эсхилловской трагедии-диптиха, «Эвмениды» у Танеева строятся по типу трагедии-монодрамы⁹, в которой содержание трёх картин соответствует определённым этапам на пути Ореста к спасению: *от мучений совести Ореста к надежде на спасение и покаянию*. Эти этапы интонационно оформлены и в симфонических антрактах, предвещающих каждую картину. Тематизм первого, открывающего «Эвмениды», основан на развитии тематизма рока и фурий (*d moll*); антракт ко второй картине полностью опирается на тематизм Аполлона (*C dur*); в третьем, открывающем сцену суда, главной является интонация мотива правосудия¹⁰ (*C dur*). Драматургическая функция антракта «Храм Аполлона в Дельфах» связана с переключением действия в пространство божественного гармоничного мира, полного света, любви и надежды, который на всех уровнях противопоставлен мироотрицающему бездушному образу фурий, рока. Изменение композиции третьей части «Орестей» приводит к изменениям и драматургии трилогии в целом. Всё содержание её в танеевской версии разворачивается к сцене оправдания Ореста. Причём в танеевской трактовке аргументы в пользу оправдания Ореста в корне отличаются от первоисточника, где суд, учреждённый Палладой, утверждает отцовское право, которое противопоставляется древнему материнскому праву. В опере же суд богини в пользу Ореста решается на основании нового закона, которому доступно состраданье и любовь.

Кто сердечным покаяньем
И слезами грех омыл,
Кто очистился страданьем,
Тот прощенье заслужил.

Эвменид слепому мщению полагается предел.
Состраданье и прощенье людям я даю в удел.
Пусть отныне и до века не раздор, не кровь за кровь,
Но уделом человека будет кротость и любовь.

Прощение танеевский Орест воспринимает как возрождение.

Пример № 1 С. И. Танеев. «Орестея». Ч. 3.
«Эвмениды». Карт. 3, № 29.
Сцена (Орест, ареопагит)
В интонационном выражении обращает на себя



внимание обыгрывание оборота опевания, квартный восходящий ход (пример № 1). При сравнении этой интонации с основным мотивом героя – мотивом Ореста-освободителя (или, по Асафьеву, – «мстителя») оказывается, что перед нами его преобразованный мажорный вариант с обращённой версией мелодического ядра (пример № 2).

Пример № 2 «Орестея».
Ч. 2. Хоэфоры. Карт. 3, № 21.
Сцена и дуэт (Клитемнестра и Орест)



Подобное интонационное преобразование тематизма охватывает практически весь исходный мелодический комплекс трилогии и составляет своего рода внутренний план драматургической спирали оперы, где «витки» соответствуют ступеням преодоления в земном мире конфликта тёмных и светлых сил. Вследствие длительного наступления сил рока вплоть до «Эвменид» в тематизме трилогии происходит накопление страдательных интонаций. Завершение этого процесса наступает тогда, когда оканчиваются нравственные страдания в душе Ореста. За покаянием Ореста следует сцена прощения, светлые интонации которой знаменуют победу добра и милосердия.

Сравним интонацию прощёного Ореста с исходным музыкальным материалом Вступления трилогии, из которого вырастает тематизм рока и производные от него мотивы фурий, мщения, пророчеств Кассандры, призрака Агамемнона, проклятия, клятв, угроз, пронизывающих всю партитуру трилогии вплоть до заключительной сцены с Афиной.

Пример № 3 «Орестея». Вступление



В основе тематизма сферы рока – кружение звуков тетра хорда в амбитусе уменьшённой кварты, включающее и оборот опевания, и октавный нисходящий ход (примеры № 3, 4).

Пример № 4 «Орестея». Вступление



Обнаруживается, что основные мелодические ходы указанной интонации Ореста (см. пример № 1) – это обращённые варианты элементов мотива рока.

Интонационное преобразование тематизма сферы рока осуществляется и в заключительной сцене с Афиной, которая «снимает проклятие» с рода Атридов (пример № 5).

Пример № 5 «Орестея». Ч. 3. «Эвмениды». Карт. 3, № 30. Заключительная сцена



В вокальной партии Афины обращает на себя внимание явное мелодическое сходство ядра темы с мотивом рока, опора на ту же ладовую основу. Но благодаря секвентному развитию (а не остигатному повтору), которое как бы выпрямляет «кружение», присущее мотиву рока, и опоре на терцово-квартовые ходы (а не опевание в амбитусе уменьшённой кварты) происходит явное преобразование – осветление тематизма.

Заключительный хор трилогии является знаком полного преодоления в душе человека внутренних противоречий и сомнений, преодоления страха за свою жизнь, который вызывает злая воля рока (пример № 6).

Пример № 6 «Орестея». Ч. 3. «Эвмениды». Карт. 3, № 30. Заключительная сцена



Прощение Ореста премудрой Афиной воспринимается как знак всеобщего спасения. В процесс очищения, возрождения втягивается дом Атридов, Аргос, весь народ, живущий под покровительством Афины, то есть, весь мир, окружающий Ореста.

В целом эффект постепенного интонационного «просветления» в опере достигается посредством такого принципа тематического развёртывания, при котором сочетаются приём многократного, рассредоточенного повтора тем, выполняющих функцию носителей идей (подобно лейтмотиву они способствуют созданию сквозного действия) и приём тематического варьирования-прорастания.

Асафьев выделил в партитуре сорок шесть мотивов, подчёркивая, что система лейтмотивов, «как она сложилась у Вагнера (обнажённость чувства и конкретность образов) ... безусловно чужда Танееву»¹¹. Своеобразие танеевского преломления лейтмотивной системы видится им в обращении композитора к характерному для русского музыкального мышления вариантному принципу тематического развития.

Поразительная цельность и единство, присущие интонационному строю партитуры танеевской трилогии, достигаются благодаря особому – дедуктивному методу сочинения (о нём Танеев пишет Чайковскому, как об исходном принципе написания оперы¹²). Подобный метод определил и особенность тематизма, характеризующего героев; он не индивидуализирован, связан с той образной сферой, которую герои представляют. Только в процессе развёртывания, путём тематического прорастания, преобразования происходит становление образа, его «очеловечивание».

По-видимому, дедуктивный метод сочинения привёл Танеева к тому, что в «Орестее» мы не найдём ни внешних сценических эффектов, ни театральной иллюстративности. На наш взгляд, Танеев намеренно направляет всё внимание на суть происходящего на сцене, чтобы внешний антураж не мешал зрителю стать соучастником действия. Постепенно события, интонационное развитие вовлекают сознание зрителя, его переживания в процесс познания реального действия, то есть в процесс самого бытия как такового.

Греческая трагедия привлекла композитора своим *мистериальным происхождением*, благодаря которому в ней действуют «очистительные» средства воздействия на зрителя. Несомненно, сама идея пути, пришедшая в трагедию из таинства элевсинских мистерий, посвящение в которые учило греков, по словам Цицерона, «быть счастливыми не только в здешней жизни, но и умереть с лучшей надеждою»¹³, показывает поиск дохристианской культуры божественного

Сушего. В этом смысле правомерно сравнение греческой трагедии и Литургии, которое проводит Жарко Видович. Он пишет: «Трагедия была не только искусством, но (наряду с тем, чем только мечтало быть искусство) более того: способом, организующим общество, начинающегося с личности как фундамента и агента единства. Полностью именно таким – и это действительно проявилось лишь в ней – способом стала Литургия, так что Греки в ней получили то, что искали в трагедии»¹⁴.

Танеев ощутил особое качество, присущее трагедии Эсхила, – её действие способно «вызвать единое у всех зрителей высокое одушевление», породить «событие, внутренне их определяющее, быть может, навсегда»¹⁵. Это хоровое начало, благодаря которому поддерживается отождествление зрителя с героем. Лосев классифицирует жанр эсхилловской трилогии «Орестея» как ораторный ввиду большого количества хоров и их значительных размеров¹⁶. Постоянное звучание хора в трилогии и Эсхила, и Танеева позволяет быть непрерывно в пространстве событий, происходящих в доме Атридов, вместе с народом страдать, радоваться, прославлять, молиться о прощении.

Вагнер утверждал: «Хор греческой трагедии свою роль в драме передает современному оркестру, чтобы, свободно развиваясь в этой драме, дойти до бесконечно разнообразных проявлений...»¹⁷ Он был убеждён, что кантатно-ораториальные жанры уже отжили свой срок и не имеют перспектив в современном искусстве¹⁸, однако для Танеева функция хора была необходима.

В танеевской «Орестее» ораториальность органично сопрягается как с хоровым компонентом эсхилловского первоисточника, так и с монументальным кантатно-ораториальным стилем русской оперы, русской хоровой культурой в целом. Ораториальность – характерная черта, присущая русской опере, – от «Ямщиков на подставе» Фомина, сочинений Глинки, Бородина, Мусоргского – до «Войны и мира» Прокофьева.

Ко времени создания «Орестей» многолетнее изучение Танеевым хорового пласта истории европейской и русской музыки, несомненно, привело к виртуозному овладению *законами ораториального стиля*. По-видимому, ораториальные формы, так же, как и формы полифонии, Танеев относил к «вечным», то есть «независящи[м] ни от каких условий», способным «входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание»¹⁹. Аналогично Глинке, Танеев стремится отыскать для русской музыки «прочнейший фундамент всечеловеческого опыта интонационного строительства»²⁰. Подобная способность Танеева к выявлению общности в многообразной картине художественного бытия свидетельствует об определённой особенности мышления, которое опирает-

ся на принцип «единства отдельных существований, их переплетения во всеохватывающей, живой целостности духа»²¹. В русской религиозной философии такое духовное единство определяется словом «соборность».

Творчество Танеева, его идеи «православной кантаты», «русской оратории» позволяют нам утверждать, что намерения композитора были направлены на укрепление могучего потенциала, содержащегося в национальных традициях русской культуры. Балакиревцы утверждают православные идеалы русской культуры через создание произведений на национальные темы; Танеев «вживляет» эти идеалы в жанры и темы европейские, в данном случае – в жанр оперы на античный миф. Благодаря подобному синтезу в «Орестее» происходит преобразование оперного жанра в синтетическое действие ораториального типа.

Создавая «Орестею» по Эсхилу, Танеев оказался перед двойной задачей, которую решает переводчик всякого классического произведения: первая задача – донести переводимое произведение как факт художественной культуры того времени, когда оно было создано; вторая – сделать это произведение «участником» духовной культуры своего времени. Танеев в своём художественном переводе «Орестей» исполнил эту двойную задачу. С одной стороны, в его трилогии представлены черты мистериальности трагедии Эсхила, ориентир на единое и нераздельное катарсическое действие, где в процессе происходящего на сцене стирается грань «актёр» – «зритель». С другой стороны, в своей интерпретации Танеев является предтечей классицистского²², точнее – преднеоклассицистского движения в русской культуре. Основным «инстинктом» классицизма, как отмечает современный философ Н. П. Ильин, является культурное самосохранение²³. Танеевская «Орестея» – проявление тенденции охранительства в искусстве. Но не сюжеты с изображением Аполлонов, Афродит интересуют русского композитора в период «исканий и соблазнов»²⁴. Танеев в своей трилогии обращается к главному «предмету» внимания и заботы русской национальной культуры – душе человеческой²⁵ или внутреннему человеку.

Орест, пройдя трагический путь, переживает в сцене прощения действительно христианское чувство радости «рая души спасённой и осознавшей, сколь велика цена спасения»²⁶. Вот это пробуждение в человеке христианской души было высшей целью русского возрождения, которого «ждали, и ждали, что оно изменит весь мир»²⁷. По мысли Ф. Ф. Зелинского: «Если Романское возрождение было эстетическим усвоением античности, а Германское – философским, то Славянское возрождение должно быть религиозным»²⁸. С этой точки зрения танеевскую «Орестею» следовало бы отнести к движению «Третье славянское возрождение».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Орестея» С.И. Танеева посвящена А.Г. Рубинштейну, автору оперы «Нерон». В русском музыкальном театре XIX века античная тема была редкостью: А.С. Даргомыжский пишет в 1848 году оперу-балет «Торжество Вакха» (по стихотворению А. С. Пушкина); к 1850-м годам относится работа М. П. Мусоргского над музыкой к «Царю Эдипу» Софокла.

² Впервые высказал Идею «Третьего возрождения» Ф. Ф. Зелинский в 1905 году во 2-м издании своих лекций «Древний мир и мы».

³ Под словом «внутренний человек» имеется в виду не столько эмоциональный мир души, но то, что Прп. Макарий Египетский подразумевал, характеризуя внутреннюю структуру человека: «Как телесных членов много, и все называются одним человеком, так и у души много членов: ум, совесть, воля, помыслы осуждающие и оправдывающие, но душа одна, и это внутренний человек» (цит. по: Сотницы. Начало познания вещей Божественных и человеческих. – М., 2002. – С. 929).

⁴ Ярхо В. Н. Трагедия. Древнегреческая литература: собр. тр. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 325.

⁵ Там же. С. 276.

⁶ Там же. С. 320.

⁷ Лосев А. Ф. Античная литература: учебник для высшей школы / под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. – Изд. 7-е. – М.: ЧеРо: Омега-Л, 2005. – С. 123.

⁸ Макуренкова С. А. Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды. – М., 2004. – С. 176.

⁹ Трагедия-монодрама, трагедия-поединок или трагедия-диптих, по теории В. Н. Ярхо, относятся к основным композиционным типам, характерным для трагедий Эсхила.

¹⁰ Название мотиву дано Б. Асафьевым.

¹¹ Асафьев Б. В. Орестея. Музыкальная трилогия С.И. Танеева. Анализ музыкального содержания. – М., 1916. – С. 11.

¹² См.: Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. – М., 1951. – С. 172.

¹³ цит. по: Котелов Н. Трилогия и Эсхил // Эсхил. Драмы Эсхила. Т. 1 / пер. Н...в. – СПб., 1864. – С. 7-8.

¹⁴ Видович Ж. Трагедия и литургия / пер. А. Закуренько // Современная драматургия. – 1998. – № 1. – С. 206.

¹⁵ Иванов В. И. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. – Брюссель, 1974-1987. – С. 212.

¹⁶ Лосев А. Ф. Античная литература... С. 117.

¹⁷ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: избр. раб. – М.: ЭКСМО-Пресс; СПб: Terra Fantastica, 2001. – С. 642.

¹⁸ Вагнер Р. Избранные статьи. – М., 1935. – С. 15.

¹⁹ Танеев С. И. Подвижной контрапункт строго письма / ред. С. С. Богатырёв. – М., 1959. – С. 8-9.

²⁰ Асафьев Б. В. М. И. Глинка. – Л., 1978. – С. 272.

²¹ Франк С. Л. Духовные основы общества. – М., 1992. – С. 325.

²² В отличие от Вагнера, который в своём творчестве предлагает романтическую немецкую версию мифа.

²³ Ильин Н. П. Трагедия русской философии. – М., 2008. – С. 251.

²⁴ Так характеризует конец XIX в. Г. Флоровский в книге «Пути русского богословия».

²⁵ «Душа всего дороже» – вот «основной мотив и Православия ... и народности нашей» (Астафьев П. Е. Национальность и общечеловеческие задачи. М., 1890. С. 34).

²⁶ Ильин Н. П. Трагедия русской философии. С. 197.

²⁷ Из лекции М. Бахтина о Блоке (цит. по: Хоружий С. С. Трансформация славянофильской идеи в XX веке // Вопросы философии. – 1994. – № 11. – С. 55).

²⁸ цит. по: Хоружий С. С. Трансформация славянофильской идеи в XX веке... С. 55.

Аминова Галима Ураловна

кандидат философских наук,
профессор кафедры гуманитарных наук
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

