

О. В. КОМАРНИЦКАЯ

*Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского***МУЗЫКАЛЬНАЯ ВСЕЛЕННАЯ НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА.
ОПЕРА «ЧЕРТОГОН»**

УДК

78.071.1+782

Опера Н. Н. Сидельникова «Чертогон», созданная по одноимённому рассказу Н. С. Лескова — сложнейшее произведение по своей проблематике, музыкальному языку, драматургии¹. В ней много сюжетных линий, разнообразных сюжетно-сценических ситуаций, действующих лиц, стилевых аллюзий. Опера перерастает рамки драматургической фабулы литературного первоисточника, отображает современное для композитора историческое время России со всеми его многочисленными противоречиями и контрастами. Одно из самых крупномасштабных (около 600 страниц клавира) сочинений этого жанра в русской музыкальной культуре второй половины XX века, «Чертогон» определён композитором как сатирическая дилогия в двух операх-микста.

Пожалуй, впервые в отечественной оперной культуре последних десятилетий создано произведение остро сатирического плана — комедия-сатира (с признаками других жанровых типов), которое оказалось столь глобальным по замыслу и художественному воплощению. Будучи сочинением, в котором ставятся самые значительные и серьёзные проблемы бытия, опера поражает мощью своей философской концепции. Почти всегда в русском искусстве таковыми являлись оперы драматического, эпического, или эпико-драматического жанров — с ярко выраженной национальной идеей, нравственно-этическими задачами, глубочайшими и возвышенными христианскими чувствами, идеей соборности. Назовём «Ивана Сусанина» Глинки, «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова, «Войну и мир» Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и многие другие. «Чертогон» представляет собой новый тип оперы, которому трудно подыскать какой-либо прототип в искусстве прошлого. Вместе с тем, преемственность традиций в этой оперной дилогии совершенно очевидна.

По замыслу Н. Н. Сидельникова, его опера, до настоящего времени ещё не поставленная на оперной сцене, предположительно должна исполняться в театре в два приёма — вечером и на утро следующего дня («вечерняя» и «утренняя» оперы). Интересны и важны для понимания концепции произведения авторские указания на титульных страницах обеих опер. События первой оперы — «Загул» — происходят вечером и ночью, второй оперы — «Похмелъе» — ранним утром, днём, поздним вечером и в полночь². Необычная стилистика произведения, оригинальность воплощённых в опере идей предопределили и ракурс анализа, намеренно ограничиваемый в рамках данной статьи лишь двумя наиболее существенными, на наш взгляд, моментами: сравнением литературного источника с оперным либретто, а также попыткой объяснения нетрадиционной трактовки оперного жанра.

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ:
ЛИБРЕТТО И ПЕРВОИСТОЧНИК**

Основная канва рассказа Лескова «Чертогон», состоящего из пяти небольших глав, полностью отражена в либретто и сюжетно-фабульной драматургии оперной дилогии Сидельникова. Рассказ повествует об эпизоде из жизни московского купца-миллионера Ильи Федосеевича — его буйном загуле в ресторане «Яр», последующем горьком похмелъе, отрезвлении и искреннем раскаянии в своих грехах в монастыре. Не получил отражения в опере, пожалуй, лишь один фрагмент из начала последней главы рассказа — сцена с извозчиками, которые «под видом оказания особой чести Илье Федосеевичу, предавали его почётное высокостепенство всесветному позору» [3, с. 367]. Здесь говорится о том, что Илье Федосеевичу пришла на ум очередная «забава»: он покупает бочку мёда и заставляет извозчиков снять колёса с колясок и мазать их мёдом. Извозчики же, «сколько их было, все остались с снятыми ко-

лѣсами над мѣдом, которым они колѣс, верно, не мазали, а растащили по карманам или перепродали лабазнику» [там же, с. 368].

Сидельниковым точно схвачена идея рассказа. Он замечательно встраивается в тональность лесковского повествования — одновременно и ироничного, и серьёзного. Кроме того, будучи также и автором либретто, композитор в значительной степени расширил событийную сторону сюжета, введя большое количество оригинальных сюжетно-сценических ситуаций и новых персонажей. В рассказе Лескова купец Илья Федосеевич предстаёт в окружении нескольких колоритных действующих лиц. Это — племянник-студент, специально приехавший познакомиться со своим дядей и неожиданно попавший в круговорот «вальпургиевой ночи»; некий Француз, служащий распорядителем в ресторане «Яр»; «детский учитель» Рябыка, выполняющий функцию дядиного телохранителя и одновременно ресторанного вышибалы; влиятельный московский фабрикант Иван Степанович и другие второстепенные лица.

В опере появляются такие герои, как зять Ивана Степановича, трое купцов — краснорожий купец, рябенький купчик, чернобородый купчина, купец Филимон Бавкидыч, Объявляла, Маг, эфиопы и эфиопки (I д.). Сидельников вводит некоего булочника Сидоркина с дочерью, древнюю девяностолетнюю няньку Дунечку с пятилетним внуком Ильи Федосеевича; возникают такие важные лица, как слепой певец, Знахарь со своими помощницами — бабками-«ассистентками» (II д.). Кроме того, персонажный ряд пополняют такие колоритные фигуры, как пьяница Рыдало, поганенький старичонка (своеобразный аналог задрипанного мужичонки из оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича), Заика, кабатчик Мефодий Кирилыч, пара приятелей собутыльников — Никифор и Феофилакт, прислуживающих в кабаке, судомойки, повара, слепые странники, поводырь, мать-игуменья, две старухи-монашки, мать-кастелянша, певец из народа (III д.).

Принципиально изменена роль племянника: образ лесковского героя как бы раздваивается, выступая в разных ипостасях — как «Племянник от автора» (некий сторонний наблюдатель, символизирующий голос не только Лескова, но и самого композитора) и «Племянник сам по себе». Знахарь и прислуживающие ему бабки-«ассистентки» — персонажи, помогающие раскрыть смысл названия произведения «Чертогон», что означает «изгнание чѣрта» или борьбу с нечистью, со страшной бесовской силой. Обряд изгнания бесов

показан в третьей картине второго акта («В бане»). Дядя Илья Федосеевич не только приводит себя в порядок в бане, отдыхая после бурного загула, но его там и «пытаются лечить», «изгоняя бесов». Появляются так же, как и у Лескова, цыгане и цыганки, гости, старцы — друзья-купцы Ильи Федосеевича, зеваки и прочие лица.

Большинство этих героев становятся в опере Сидельникова своего рода персонажами-символами, каждый из которых несёт в себе определённую идею, отображающую те или иные стороны человеческой природы: главным образом, *грехи, которые необходимо преодолеть, затем прийти к покаянию и очищению*. Так, для демонстрации невероятной скупости Ильи Федосеевича в опере возникает фигура бедного булочника Сидоркина. У него умерла жена, и он остался с семьёю малолетними детьми. Тем не менее, купец-миллионщик Илья Федосеевич, сумевший прокутить 17,5 тысяч рублей за одну ночь, не может ему простить долг в 400 рублей и совершенно без всякого сожаления пускает его по миру. Лишь в самом конце оперы — после исповеди и покаяния (в монастыре «У Всепетой Божией Матери») в праздник Прощёного воскресенья он просит извинения у Сидоркина, даёт ему отсрочку, всё возвращая обратно, и вовсе уже готов забыть этот незначительный для него долг.

Старушки-монашки (в монастыре «У Всепетой Божией Матери»), злословящие и распространяющие грязные сплетни о настоятельнице монастыря матери-игуменье, символизируют прежде всего грех осуждения. Здесь показана изнанка монастырской жизни, где наряду с высокими чистыми помыслами, одухотворённостью, существуют и низменные страсти, всевозможные искушения. Появление такого количества разнообразных героев, «обременённых» социально-философским подтекстом, увеличивает размах художественного замысла, придаёт концепции сочинения известный универсализм и философскую всеобъемлемость.

Персонажи самого Лескова всегда колоритны, их портреты насыщены запоминающимися деталями. Так, например, писатель, играя архаической лексикой, воспроизводит в иронической манере несколькими яркими штрихами облик московского коммерсанта Ивана Степановича: «Входит муж нарочито велик и видом почтенен: обликом строг, очи угасли, хребет согбѣн, а брада комовата и празелень» [там же, с. 365]. Эта особая речевая манера писателя — эмоциональная и сословно характерная, тонко подхвачена и развита Сидельниковым. Композитор ис-

пользовал для создания текста оперы множество интересных первоисточников: загадки, поверья, сказки, пословицы, поговорки. Помимо этого, он включил оригинальные выражения из современной (конца 70-х — начала 80-х годов XX века) лексики, самобытный «студенческий» фольклор. Поэтому колоритный литературный язык оперного либретто, включающий особые обороты речи (с фольклорной «закваской» или остроумными, почти всегда двусмысленными выражениями самого композитора), становится одним из наиболее важных факторов в создании неподражаемого стиля произведения в целом.

Блестящий, интеллектуально острый художественно-поэтический текст оперы создаёт невероятную смысловую энергию, многозначность и многослойность, скрытую символику в её различных оттенках, которые неизмеримо углубляют содержание, заставляют слушателя, исполнителя и исследователя стремиться к познанию и раскрытию интеллектуально-зашифрованных и подчас трудно уловимых смыслов. Эта россыпь загадок делает произведение Сидельникова абсолютно непревзойдённым и в воплощении историко-культурного контекста, и в создании некоего нравственно-духовного религиозного универсума, олицетворяющего своеобразную модель Вселенной.

Герои оперы Сидельникова говорят, двигаются, действуют «именно так, как и должны». Он достигает безоговорочной правды, психологической достоверности в обрисовке персонажей. В этом он является наследником и продолжателем великих традиций русской оперной классики XIX и XX вв., прежде всего — Мусоргского и Шостаковича. Так же, как народные драмы Мусоргского, его грандиозная оперная диалогия принадлежит к тому непосредственно-вдохновенному роду искусства, который становится своего рода слепком отображаемого мира, поскольку воплощает бытие самого бытия, жизнь самой жизни.

НОВАЯ ОПЕРА. СМЕШЕНИЕ ЖАНРОВ

В жанровом отношении это сочинение, как и большинство других опер второй половины XX века, трудно определить однозначно. С точки зрения родов искусства, основополагающими здесь оказываются комедия и сатира при явственно выраженных чертах драмы. Вместе с тем в опере присутствует и эпическая идея — многие события излагаются в форме повествования, рассказа, ведущегося от первого лица (рассказывает о событиях Племянник). По типу спектакля оперная диалогия приближается к крупномас-

штабным сочинениям Мусоргского, Римского-Корсакова, Вагнера («Хованщине», «Борису Годунову», «Китежу», «Парсифалю»). В ней очевидны признаки большой оперы с обязательным введением балетных номеров (восточные танцы эфиопок в 5-й картине I д.), вместе с тем и оперы-буффа, музыкальной драмы, отчасти — оперы-концерта (концерт-загадка в той же 5-й картине I д.) и оперы-мюзикла. Важными являются и принципы театра представления, столь характерные для оперной драматургии XX века.

Жанровое обозначение на титульном листе партитуры, по определению самого автора, — сатирическая диалогия в двух операх-микста. Сидельников так разъясняет это название: «Под словом "сатирический" я имею в виду смысл, который придавал ему один из основателей сатирической литературы Менипп. Для неё характерны большой удельный вес смехового элемента, карнавальный характер, исключительная свобода сюжетного и философского вымысла ... Самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются и освещаются здесь с целью создать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи» [2, с. 76–77]. Карнавальность, смех становятся важнейшими качествами сюжетно-фабульного действия. Они создают, по выражению М. Бахтина, «подчёркнуто неофициальный ... внесоциальный аспект мира, человека и человеческих отношений» [1, с. 10]. Образуется своего рода *двумирность*, являющаяся, на наш взгляд, важнейшим ключом к пониманию сути происходящего в этом сочинении.

«Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры, — пишет М. Бахтин. — В фольклоре первобытных народов рядом с серьёзными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы ... рядом с серьёзными мифами — мифы смеховые и бранные, рядом с героями — их пародийные двойники-дублеры» [там же]. От карнавальности здесь унаследована идея импровизационности, свободы, игры: оперный спектакль рождается как бы на глазах, и нас не покидает ощущение сиюминутности, — «в карнавале сама жизнь играет, а игра становится на время самой жизнью». Для карнавала, по мысли М. Бахтина, «очень характерна своеобразная логика "обратности" (a l'envers), "наоборот" ... Вторая жизнь, второй мир ... строится в известной мере как пародия

на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как "мир наизнанку"» [там же, с. 16].

К важнейшим качествам произведения Сидельникова следует отнести также юмористическое начало, смех, природа которого исходит, прежде всего, из народных празднеств, из карнавала. Почти каждая сюжетно-сценическая ситуация или отдельная реплика в опере имеет неоднозначный смысл, «двойное дно». Здесь сочетается несочетаемое: добрая улыбка, задорный заразительный смех и злая насмешка, саркастически-мефистофельское начало, высмеивающие низменные стороны человеческого бытия. Внимательно прислушиваясь к авторской трактовке жанра оперы — *дилогия-сатира*, всё же нельзя обойти вниманием комедийные аспекты оперы.

Важная черта юмористической стороны оперы — амбивалентность смеховой культуры, направленной не только на объективно смешное, но и на самих смеющихся. В этом проявляется существенное отличие оперы «Чертогон» от других опер с сатирическим контекстом. Сатирический смех — это отрицающий смех. Автор-сатирик, высмеивающий те или иные стороны жизни, отгораживает себя, ставит вне описываемых явлений. Амбивалентный смех, уходящий корнями в народную культуру, «выражает точку зрения целого мира, куда уходит и сам смеющийся» [там же, с. 17].

Жанровое обозначение *опера-микста* (от англ. *mixture* — смешивание), данное самим автором, подразумевает целый ряд необычных свойств сочинения. Одно из них — преднамеренное желание композитора объединить различные исторически сложившиеся жанровые типы опер. В «Чертогоне» образуется синтез жанров, в котором в сжатом виде просматривается история оперы в различных её проявлениях³. Другое свойство оперы — полистилистика, вызванная присутствием многочисленных цитат и аллюзий. Особое значение в «Чертогоне» имеют цитаты из известных оперных сочинений⁴, приобретающие важный смысл в контексте сюжетно-фабульного и музыкального развития, принципиально воздействующие на драматургию и композицию целого.

Вместе с тем опера изобилует многочисленными цитатами неоперного происхождения, «обслуживающими» крайние — в эмоционально-образном и содержательном отношении — полюсы сюжетно-фабульного действия. Сюда введены цитаты из музыки композиторов-романтиков (Шопена, Листа, Дебюсси, Малера, Берга и др.),

джазовой музыки, любимой Сидельниковым и составляющей одну из доминант его стиля, а также широко известных популярных мелодий («Очи чёрные», «Барыня», «Вдоль по Питерской», «Светит месяц, светит ясный», «У самовара я и моя Маша» и др.).

Такая стилевая разноголосица, возможно, шокирующая при первом знакомстве с произведением, имеет глубокий смысл: сквозь «нагромождение» событий, сюжетно-сценических ситуаций, действующих лиц и «разных музык» здесь постоянно слышится авторский голос Сидельникова — умного, тонкого стороннего наблюдателя, прислушивающегося к бурлящему потоку жизни, столь разнообразной в своих проявлениях. Есть и некая философская сверхидея, скрепляющая целое, которую можно объяснить через известный афоризм Шекспира: «Весь мир — театр, а люди в нём — актеры». Отсюда — смешение чувств и разнообразнейшая гамма настроений, переживаний и идей в их необъяснимом переплетении: целомудрие, покаяние, чистота души и низменные страсти, греховность; всепрощающая христианская любовь, милосердие к ближнему и невероятная жестокость; истинная вера и постоянное сомнение, соблазн; божественное откровение и дьявольское наваждение, чародейство; доброта — скупость и многое другое.

Благодаря включению этической составляющей в опере складывается некий внутренний сюжет произведения, имеющий христианскую направленность и отсылающий к известным *десяти заповедям*. Этот внутренний сюжет получает своё кульминационное воплощение в самом конце оперы, в «Прощальной песне» и «Последнем шествии», где ностальгически, пронзительно остро, во всю мощь звучит авторский голос Сидельникова. «Эта история, — поясняет композитор, — приобретает глубокий эпический смысл и размах. Всё бренное исчезает или получает совсем иной смысл. И дядин загул, и его истовость теряют свои бытовые черты и намекают нам на что-то другое, более значительное, на размах и силу "души русской"» [цит. по: 2, с. 92].

В опере содержится много философских размышлений, идей, тонких наблюдений и оценки современной жизни, актуальных, горячо обсуждаемых в то время событий политики, музыкальной культуры. Эзопов язык и игра слов, основанная на звуковом сходстве при различном смысле (Сидельников был замечательным мастером придумывать всевозможные каламбуры) позволяют композитору касаться самых острых про-

блем. Так, параллельно с Лесковым Сидельников выступает в опере как беспощадный критик русской действительности. Например, сцена чудовищного кутежа известного миллионера в московском ресторане «Яр» перенесена Сидельниковым в настоящее время. Обнажённо-открыто или завуалированно-тонко, отдельными намёками не только «прописаны» животрепещущие проблемы современной жизни, затрагивающие совесть и мировоззрение русских людей, но и воспроизведены также конкретные политические фигуры, деятели культуры и искусства. Таким образом, в опере параллельно существуют два исторических времени. Одно из них раскрывается через призму известных персонажей Лескова, другое — через эпоху, современную композитору.

Полистилистика, одно из ведущих направлений в искусстве XX века, сознательно введённая композитором в свою дилогию-сатиру, полномерно и разносторонне раскрывает художественно-эстетическую идею произведения и осуществляет «связь времен». «Модернизация» творчески-ком-

ментируемых стилевых объектов-моделей не ограничена в своём историческом пространстве каким-либо одним периодом, но действительно включает в себя всё, что попадает в поле зрения композитора. Такое комментирование одного произведения другим (или видение одного явления сквозь призму другого) рождает новое художественное целое, в котором парадоксальным образом уживаются приметы разных эпох.

В опере явственно ощущается нарастающее чувство боли за Россию и сострадание русскому человеку. Позиция Сидельникова-гражданина воплощается ярко и остро, с мощнейшим эмоциональным накалом. «Во весь голос» Сидельников обращается к миру, заставляя задуматься о нравственно-политической ситуации в России, о «кривом зеркале» насаждаемых социальных норм и об истинных моральных, духовно-этических ценностях, которые во все века олицетворяли собой сокровищницу внутренней жизни русского человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа над оперой «Чертогон» начата 19 декабря 1978 г. и закончена 2 мая 1981 г.

² Первая опера «Загул» состоит из одного акта, который делится на пять картин, имеющих названия. Первая картина — «Предыстория», вторая — «Променаж», третья — «У Яра», четвёртая — «Съезд гостей», пятая — «В ресторане». Пятая картина содержит три явления: первое — «Очи чёрные, или Море разливанное», второе — «Иван Степанович, или Чего моя левая нога хочет», третье — «Эфиопы, или Тайны черной магии». Вторая опера — «Похмелье» — содержит два акта. Первый акт включает четыре картины. Первая — «У разбитого корыта», вторая — «В доме у дяди», третья — «В бане», четвёртая — «Снова в доме у дяди». Второй акт состоит из двух картин. Первая — «Чаепитие в Ново-Троицком монастыре», вторая — «В монастыре. У Всепетой Божией

Матери». Следует заметить, что нумерация действий в этой оперной дилогии сквозная. Первая опера «Загул» — это первый акт, вторая опера «Похмелье» начинается, соответственно, со второго акта и включает третий.

³ Из воспоминаний учеников, в частности, пианиста и композитора И. Г. Соколова, известно, что Н. Н. Сидельников был блестящим знатоком оперы и отводил много времени изучению оперных произведений со своими студентами-композиторами в Московской консерватории.

⁴ В опере фигурируют цитаты из «Руслана» Глинки, «Князя Игоря» Бородина, «Пиковой дамы» Чайковского, «Китежа» Римского-Корсакова, «Парсифаля» и «Тристана» Вагнера, «Хованщины» Мусоргского, «Севильского цирюльника» Россини, «Вольного стрелка» Вебера, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Огненного ангела» Прокофьева, «Вощека» и «Лулу» Берга и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

2. Григорьева Г. Николай Сидельников. — М., 1986.

3. Лесков Н. С. Чертогон // Лесков Н. С. Избранные сочинения. — М., 1979.

Комарницкая Ольга Виссарионовна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
междисциплинарных специализаций музыковедов
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского