

## О СИНТЕЗЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОЭТИК В ОПЕРЕ Б. КВЕРНАДЗЕ «И БЫЛО В ГОД ВОСЬМОЙ»

*Работа представлена кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров  
Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.  
Научный руководитель — кандидат искусствоведения, профессор В. П. Широкова*

*Статья посвящена сравнительному анализу литературного первоисточника, либретто и партитуры оперы Б. Квернадзе «И было в год восьмой» (1982). Оригинальность замысла оперы связана с тем, что одна и та же история представляется в двойном ракурсе — эпическом и драматическом.*

**Ключевые слова:** литературный первоисточник, либретто, партитура, эпос, драма, лирика.

N. Dekanosidze

## SYNTHESIS OF MUSICAL POETICS IN B. KVERNADZE'S OPERA “AND IT WAS IN THE EIGHTH YEAR”

*The article is devoted to the comparative analysis of the literary origin, libretto and score of B. Kvernadze's opera “And it was in the eighth year” (1982). The originality of the opera consists in that it simultaneously depicts the storyline as both epic and dramatic.*

**Key words:** literary origin, libretto, musical score, epos, drama, lyrics.

Восьмидесятые годы XX столетия — время коренного обновления оперного жанра в Грузии. Именно в этот период традиции национальной оперы, заложенные на рубеже XIX—XX вв., открылись навстречу реалиям современной музыкальной культуры, достижениям современного драматического театра. Начало этого процесса ознаменовано появлением в 1982 г. оперы Б. Квернадзе «И было в год восьмой» по мотивам повести Я. Цуртавели «Мученичество Шушаник» (либретто Р. Стурау)\*.

Нетрадиционность замысла оперы Квернадзе проявилась уже в том, что основная сюжетная коллизия этой оперы разворачивается в двух вариантах — повествовательном и драматическом. Драма при этом опровергает рассказ, оказывается правдивей, чем повествование. На основе сопоставления эпоса и драмы, их взаимного противоречия в восприятии слушателей постепенно проясняется глубинный смысл произведения, его подтекст. Этот подтекст связан с вопросом, актуальным на закате советской истории, с вопросом о доверии к авторитетам. Можно ли доверять авторитету властителя, деятеля церкви, печатного слова? Су-

ществует ли вообще объективная, свободная от каких-либо интересов точка зрения? Абсолютны ли наши представления о добре и зле? Само по себе представление об относительности истин, их зависимости от избранной точки зрения — одно из завоеваний культуры XX в.

Значительная часть либретто оперы Квернадзе основана на оригинальном тексте литературного памятника Грузии — агиографической повести Якоба Цуртавели «Мученичество Шушаник» (V в). Это рассказ о духовном подвиге Шушаник, жены петияхша Варскена, принявшей муки и смерть за христианскую веру. История ее жизни, отрекшейся во имя Бога от семьи и детей, была призвана усилить поклонение верующих этой святой мученице. Величие ее подвига усиливает и контраст образа Шушаник образу ее мужа Варскена, подчинившегося завоевателям-персам, отрекшегося от Христа, взявшего в жены дочь персидского царя. По версии Якоба история мученичества Шушаник предстает в черно-белых тонах, где есть безусловное добро и благо и столь же абсолютное зло. Подобная поляризация представлений о добре и зле — характерная

особенность агиографической литературы в целом, связанная с нравоучительной и панегирической направленностью жанра.

Житийная версия мученичества Шушаник и, соответственно, точка зрения Якоба представлены в опере прежде всего ее повествовательным планом. В музыкальной драматургии произведения она символизирует объективность позиции рассказчика, его дистанцированность от всего личного, субъективно значимого. Именно так, в масштабном прологе оперы от лица автора — Якоба Цуртавели — излагается каноническая версия истории мученичества Шушаник. Повествовательный модус пролога (в котором, за исключением одной фразы Варскена, фактически отсутствует прямая речь персонажей) раскрывается музыкой в ее следовании за текстом: она шаг за шагом иллюстрирует возникающие по ходу повествования мысли, образы, понятия, без стремления к отчетливо выраженному обобщению, оценке. Пролог как целое представляет собой цепную композицию, основанную на принципе контрастного объединения небольших разномасштабных построений, каждое из которых имеет свой характер, тип мелодии и фактуры оркестровой партии. В последовательности этих звеньев — фрагментов монтируемой «картины мира» — собственно и выстраивается линия повествования пролога.

Афористичность показа тематического материала приобретает в данном случае своеобразную назывную функцию, представляя персонаж или явление с чисто внешней стороны, без углубления в его внутреннюю сущность. Такой назывной метод преподнесения материала оказывается в какой-то мере близким картине мира повествователя, где, подобно навечно наклеенным «ярлыкам», добро и зло предстают в их абсолютном значении, без взаимных переходов и полутонов.

Изложению канонической версии мученичества Шушаник, представленной в прологе, композитор и либреттист противопоставляют свою версию событий оперы, рассматривая их с позиции иных ценностных ориентиров. Эта, отличная от канонической, точка зрения не навязывается нашему представлению, но фор-

мируется исподволь, в процессе восприятия целого. Либретто I акта основано на оригинальном тексте литературного первоисточника, сохраняя и его повествовательный план, и его диалоги. При этом и естественные сокращения, как и достаточно экономное добавление нового, сочиненного либреттистом, текста уже на уровне либретто существенно меняют картину целого. Наиболее значительные изменения в либретто связаны с образом Варскена: жестокий (по Цуртавели) отступник у Стуруа представлен как личность более сложная и неоднозначная. Претерпевает смысловую инверсию и мотив отвергнутого супруга. В повести Цуртавели основной акцент падает на изменничество Варскена, взявшего в жены дочь персидского царя. В либретто Стуруа об этом факте мы узнаем из объективной версии событий — эпического пролога. В последующем драматическом действии оперы отвергнутой оказывается не Шушаник, а сам Варскен. Этот мотив становится одним из центральных в развитии психологической линии оперы, мы постепенно понимаем, что между двумя любящими сердцами встает недобрая воля человека, сознательно провоцирующего конфликт. Она исходит от Якоба — повествователя и участника событий оперы, в реальности же — священника при дворе Варскена.

О том, что Якоб Цуртавели сознательно разжигал конфликт между супругами, писал и сам автор агиографической повести «Мученичество Шушаник». С позиции Якоба-священника — это оправданный шаг, ведущий к благой цели — принятию Шушаник мученического венца, утверждению и распространению ее культа. Однако все меняется, если встать на другую точку зрения, где высшей ценностью оказывается человек и его жизнь.

В целом же I действие оперы — история все обостряющегося конфликта Шушаник и Варскена. В плане музыкальной драматургии оно представляет полную противоположность прологу. Действие переключается здесь из повествовательного модуса в драматический, из прошедшего времени в настоящее. Практически полностью исчезает принцип назывной поэтики. В основе развернутых сцен и номе-

ров I действия — принцип сквозного, процессуального развития музыкального тематизма, его качественное переосмысление и одновременно широкие обобщения, представленные масштабными песенными формами.

В партитуре первого акта образ Варскена раскрывается с совершенно иной стороны. В отличие от литературного первоисточника, где появление Варскена сравнивается с появлением злобного волка, сцена «Приезд Варскена» по началу созерцательна и возвышенна. Как любовный дуэт согласия («Моя Шушаник! Мой Варскен!»)\*\* представлен и момент встречи супругов. Однако, едва начавшись, он переходит в драматическую сцену разлада. Но ведь исходная коллизия уже обозначена: любовь Варскена (здесь и в дальнейшем) неизменно сталкивается с жертвенным горением Шушаник, подогреваемым Якобом.

Важнейшим звеном в развитии образа Варскена становится его песня с хором, в которой непосредственная эмоциональная реакция персонажа, равно как и сама музыкальная форма высказывания (обобщенная песенная куплетность), опровергает предшествующее повествование, где говорится о реакции Варскена на уход жены из дома. Она недвусмысленна: «он разгневался и бушевал». Рассказу об этом событии сопутствует музыкальная эмблема «зла», тот лейтмотив-«ярлык», который в прологе неизменно сопровождал упоминанию о Варскене. Но наступает «момент истины» — драма Варскена раскрывается изнутри. Его реплика, обращенная к брату и к невестке: «Скажите ей, пусть возвращается», развертывается в целостный и обобщенный номер, песню с хором. В этом высказывании мы не видим разгневанного Варскена, но воспринимаем только его неподдельную скорбь и душевную боль. Именно здесь впервые присоединяется к Варскену и хор, многократно увеличивая масштаб художественного обобщения.

Сопоставление, даже конфликт двух точек зрения, обозначившийся в этой сцене, достаточно типичен для оперы в целом. Две формы их репрезентации — эмблематическая, назывная и целостная, обобщенная, раскрывающая явление изнутри — оказываются несоразмерны-

ми по силе своего убеждающего воздействия. По мере обострения конфликта супругов изменяется и сам Варскен. В развитии его образа все более проступают жестокость и агрессивность. В психологическом пространстве оперы они мотивируются отчаянием и бессилием любящего супруга. Ведь отвергнутая любовь — классический мотив не только агрессии, но и преступления (Кармен — Хозе, Воцек — Мария).

Неоднозначный характер приобретает в первом действии и развитие образа Шушаник. В модусе драмы ее героизм и сила духа превращаются в слепой фанатизм, одержимость навязанной ей мессианской идеей. Примечательно, что в музыке ярость Варскена и религиозное исступление Шушаник подведены под общий знаменатель. Они представлены совершенно идентичным, неоднократно повторяющимся на протяжении оперы материалом, знаменующим и непреодолимость конфликта супругов, и разрушительное, измененное состояние их психики. Но одновременно композитор раскрывает образ Шушаник и в ином плане, где человеческая точка зрения не существенна, где душа уже непосредственно общается с Богом. Именно в этом, отрешенном от драматического действия пространстве и раскрывается глубинная сущность образа Шушаник, святость истинная, не сотворенная религиозными «имиджмейкерами» и народными преданиями.

Таким образом, конфликтная драматургия I акта достаточно ярко представляет некую альтернативную канонической версии истории мученичества Шушаник. В этой версии мы видим и другую Шушаник, и другого Варскена. Постепенно, мы осознаем и зловещую роль рассказчика, Якоба Цуртавели, видим его власть над душой героини, способность к манипулированию человеческим сознанием. При всей кажущейся незначительности отступлений от оригинального текста повести ракурс восприятия происходящих событий благодаря музыке существенно изменяется. Достоверность альтернативной версии событий оперы усиливают и своеобразные лирические отступления. Таким отступлением можно считать бессловесный плач персида в картине «Приезд Варскена». Это обобщенное, чисто музыкальное высказыва-

ние, эмоциональная реакция на обостряющуюся дисгармонию отношений Шушаник и Варскена. Плач персида можно рассматривать и как опосредованный реальностью сценического действия своеобразный авторский голос, выражение внешней точки зрения. Другой, более масштабный, развернутый плач (плач Джоджика — брата Варскена) появляется в сцене «Согласие Шушаник». Это плач по утраченным ценностям — дому, семье. «Ты наша, не оскверненный дом», — умоляет Джоджик, и хор, присоединяясь к солисту, подхватывает его мольбу.

В роли лирического отступления выступает и вставной эпизод I акта, где странствующий актер вместе с хором озвучивают текст, включенный в либретто из средневековой народной поэзии. Условный прием театра в театре подчеркивает в данном случае его обособленную, внесюжетную функцию — выражение отстраненной от внешнего действия точки зрения. Идеалу мученичества здесь противопоставляется идеал радости жизни, внутренней гармонии, полноты бытия. В музыке вставного эпизода звуковое пространство как бы раздвигается, наполняется воздухом, объемом, вбирая в себя многоцветье красок, гармонии, тембров.

II действие (сцена суда) развертывается в идеальном, вымышленном пространстве ищущего истину разума. В его основе — уже не оригинальный текст повести Я. Цуртавели, а текст Стуруа, с искусными включениями отдельных фраз литературного первоисточника. В сцене суда повествователь Якоб предстает в новой роли: теперь он судья, который должен выяснить степень вины участников драмы, установить истину. Драматургическая логика этой сцены многопланова. В ней перемежаются повествование, рассказ о последних годах жизни Шушаник, драматическое действие, непосредственная эмоциональная реакция действующих лиц. Линия действия II акта в целом прерывиста и многопланова. Отсутствие логических связей эпизодов внешнего действия компенсируется сквозным развитием в музыке. Во II акте отсутствуют и масштабные обобщения I действия, и относительно замкнутые номера. В процессе этого сквозного развития ракурс восприятия происходящего обретает

особую подвижность, постоянно провоцируя наше восприятие к мгновенным и частым переоценкам видимого и слышимого. Зло Варскена во II действии исследуется уже не только как психологическая реальность, но и как этическая проблема, раскрывая трагизм его нравственного выбора. Ведь и на изменничество Варскена можно взглянуть с другой стороны. Он так же, как и Якоб, думал о благе народа: «Жалко было Шушаник, но думал о Родине, о Грузии. Не мог я простить, ведь Персия сожгла бы нас. Разве народ понимает тяжесть королевской судьбы. Оплакивали Шушаник, а на меня как на Иуду смотрели». И этот мотив приводит к возникновению в партии Варскена совершенно новой интонационной сферы — героической. С другой стороны, страстная лейттема мученичества Шушаник, отождествлявшаяся в прологе и в I действии оперы с образом героини, во II сопутствует и образу Варскена, раскрывая всю глубину трагедии человека, отвергнутого женой, непонятого народом.

Наиболее стремительные «взлеты и падения», изменения ракурса восприятия связаны во II действии с образом Шушаник. Ярчайший драматургический перелом, например, совпадает с кульминационным моментом народного славения святой Шушаник, мгновенно сменяющимся кульминацией трагической. Смена ракурса в данном случае совпадает с появлением на суде новых свидетелей — детей Шушаник. В мир искусственно насаждаемых идеалов и нерассуждающей веры вторгается живая человеческая жизнь. С этой точки зрения провокационное напоминание Якоба о том, что дети Шушаник уже не христиане, равно как и отречение Шушаник от своих детей, чудовищны. Именно в этот момент в партии Шушаник впервые появляется лейтмотив зла. Сопутствующий в повествовательной версии образу Варскена, лейтмотив зла теперь переходит к Шушаник, отражая изменившийся угол зрения. Этот эпизод становится самым ярким свидетельством «истинной» роли Якоба в истории мученичества Шушаник, виновника свершившейся трагедии, ее режиссера. Однако столь ярко обозначенная гуманистическая позиция авторов оперы в действитель-

ности оказывается значительно сложнее. Она отнюдь не сводится к прямолинейной идее поменять местами представления о добре и злительной и оперной версии мученичества Шушаник. Опера не заканчивается оправданием Варскена и осуждением Шушаник и Якоба. Для композитора приоритетной оказывается сама коллизия поиска истины, понимание ее неоднозначности.

Неоднократные «венчания-развенчания» образа главной героини позволяют представить этот персонаж в разных ракурсах. И все же за развенчанием ее образа в сцене отречения от детей практически сразу же следует его новое возвышение. Оно совпадает со значительной ретардацией действия, с очередной сменой модуля музыкальной драматургии, с ее переходом в план чистой, интроспективной лирики. Эта финальная стадия II действия — своего рода катарсис, очищение образа героини от лжи предания и пристрастности любой точки зрения. Оно происходит по воле композитора, снимающего в итоге полемический характер целого. В заключительных монологах Шушаник про-

тиворечие двух точек зрения гасится. Ее образ обретает некую новую полноту — в признании ценности жизни, которая столь мимолетна, любви, доброты, истины и Бога.

Итак, пролог и два действия оперы, представляющие высший, наиболее обобщенный уровень музыкальной драматургии оперы Б. Квернадзе, раскрывают ее коллизию совершенно по-разному. Формообразующие принципы, лежащие в основе пролога и двух действий, оказываются каждый раз новыми. Все это, казалось бы, могло привести к дезинтеграции целостности произведения. Однако ей противостоит разветвленная система лейтмотивов, связывающая в единое целое практически всю музыкальную ткань оперы.

В краткой статье невозможно исчерпать проблематику столь крупного произведения, каким является опера. За рамками статьи вынужденно остались многие важные аспекты исследования, однако ее главные положения и выводы сложились на основе детального анализа музыкального материала, оставшегося «за кадром» публикуемого текста.

### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Премьера этой оперы состоялась в том же году — сначала в Тбилиси, потом в Москве.

\*\* Эти реплики отсутствуют в литературном оригинале. Они добавлены Р. Стуруа.