

УДК 782; 792.5

А. К. Васильев

ПОЛЬСКИЕ ЛЕЙТМОТИВЫ В РУССКОЙ ОПЕРЕ

В истории российского театра немаловажен фактор масштаба театрального дела: далеко не каждая страна могла позволить себе содержать такие крупные театры, как Большой в Москве и Мариинский в Санкт-Петербурге. Будучи Императорскими, обладая особым социокультурным значением, они всегда выполняли задачу концентрированного отражения ситуации в культуре и искусстве, были ее театрально-художественной квинтэссенцией.

Развитие в европейском направлении некогда стало условием основания Империи, и было бы невозможным без ассимиляции форм западной культуры. Достаточно вспомнить, что Санкт-Петербург, новая столица России, была построена на самой западной окраине страны. Об особой веротерпимости и интернациональности нашего города сказано и написано много, и, в определенной мере, замысел Петербурга можно считать предвосхищением современного курса на глобализацию. Приехать в Северную столицу стремились представители многих народов, которые по-разному осваивали его культурное и социально-политическое пространство.

Особо следует подчеркнуть место Польши в этом процессе. После трагических для своего народа разделов государства, начавшихся еще в XVIII-м в., Царство Польское со столицей Варшавой оказалось под юрисдикцией Российской короны. Часть польских земель тогда отошла Пруссии, другая — Австро-венгерской империи (сегодня, в сложной политической обстановке, стоило бы вспомнить и сравнить, как польский народ и его культура существовали на территории Пруссии, Австрии и России). Польша как страна, имеющая многовековую политическую и культурную историю, стала самым крупным государственным образованием в рамках Российской Империи. В Россию и Санкт-Петербург перебралось много поляков, в том числе — немало выдающихся личностей.

Конечно, в процессе трудного взаимодействия между народами-соседями нередко возникали трения. Однако стоит особо отметить, что на сцене Императорского театра исторически обусловленный конфликт приобретал совершенно иную ценностную плоскость. Обобщенный художественный образ Польши — политического и культурного оппонента России — сценически выявлялся, главным образом, для внесения действенного контраста, целью которого было более объемно раскрыть русский национальный персонаж, типаж.

* * *

В России XIX в. парадоксально сочетались два идейных вектора: борьба за русские национальные истоки против «засилья» иностранного — и восприятие как «своего» всего ценного, выработанного мировой культурой, в том числе имевшего

яркую национальную принадлежность. В оперном и балетном театрах, в частности, публике представляли образы других стран и народов в их «оклассиченных» театральных версиях, созданных на основе единого для всех языка искусства.

Малоизвестный факт: в XIX в. Ф. Шопен воспринимался россиянами как соотечественник, к зарубежным композиторам его отнесли уже в советский период. Свидетельство российского гражданства композитора — паспорт, выданный Шопену, когда он уезжал из Польши во Францию. Симптоматично, что об этом вспомнил бывший министр культуры и национального наследия Польши, председатель оргкомитета по празднованию 200-летия Шопена Вальдемар Домбровский [1]. Однако дело не в формальном паспорте, а в том, что имперское сознание воспринимало как русского любого, кто, с оговоркой на национальное происхождение, занял место в культуре страны. В России творчество Шопена было близким и любимым.

Нельзя не вспомнить пианистку Марию Шимановскую, получившую в 1822 г. звание придворной пианистки, и лишь с 1828 г. она осевшей в Петербурге. В ее доме бывали А. С. Пушкин, А. Мицкевич и др., ей посвятили свои сочинения И. В. Гете, Л. Керубини, И. Н. Гуммель. Как предшественница Шопена, она внесла вклад в формирование польского стиля в музыке. Интонации и ритмы национальных танцев составили основу сочиненных ею фортепьянных миниатюр [2; 3].

Санкт-Петербург стал родным городом для композитора польского происхождения О. А. Козловского. В 1799 г. он занял должность инспектора, а с 1803 г. являлся директором музыки Императорских театров. Автора блестящих полонезов, среди которых знаменитый «Гром победы, раздавайся», в XX в. начали незаслуженно забывать. Художественную ценность музыки, написанной композитором для театра, отстаивал Б. В. Асафьев: «Слов нет, заслуженная им в этом направлении слава — явление характерное. Ритм рыцарственного танца павшего государства воцаряется среди пышных празднеств при дворе государства победившего. Но нельзя забывать, что есть и иная сторона творчества Козловского, не менее ценная, заслуживающая внимательного к себе отношения < ... >. О. А. Козловский — автор Requiem'a (1798) на смерть последнего польского короля Станислава Августа и многих любопытных страниц театральной музыки эпохи пышной и выпренной трагедии. Сопоставляя Requiem с величаво скорбными ритмами народной скорби и плача в музыке к трагедиям «Фингал», «Царь Эдип» и др., нельзя не почувствовать, что сфера хвалебно-торжественная не могла заслонить и не заслонила в сердце композитора глубокой печали об опозоренной и утерянной родине. Траурное в музыке Козловского не менее ценно праздничного...» [4, с. 35].

Судьба выдающегося скрипача Генриха Венявского также тесно связана с пребыванием в России: Здесь он стал придворным солистом (1860–1872 гг.) и первым профессором класса скрипки Петербургской консерватории (1862–1868 гг.). Стоит подчеркнуть, что в качестве солиста Венявский принимал участие в спектаклях Мариинского театра. Его сочинения наполнены польскими мотивами и, что характерно, ритмами польских танцев, среди которых особое место принадлежит полонезам и мазуркам.

* * *

В классической русской опере на Императорской сцене обращение к польским национальным образам по содержанию отличалось от их презентации в спектаклях балета. Это связано с жанровыми специфическими отличиями между оперными и балетными сюжетами. Для примеров возьмем спектакли, выдержавшие проверку временем и продолжающие свою сценическую историю по сей день.

Образец воплощения национальных типажей в танце — дивертисмент из «Лебединого озера» П. И. Чайковского. Перед нами парад иностранных гостей, с помощью музыкального и хореографического языка соревнующихся в подаче характерного национального образа [5]. Несмотря на исторически сложившуюся более тесную связь между Польшей и Россией, исполнители мазурки выступают наравне с «Испанией, Италией и Венгрией». Для русского балетного театра не актуальна антитеза русского и польского танцевального начала, что очень заметно проявилось в творчестве М. Петипа, как известно, избегавшего русских сюжетов для своих постановок. Художественный контраст выглядел более убедительным при сравнении театрализованного западноевропейского «народного» танца и хореографических фантазий на ориентальные темы. Примером может служить монументальная «Раймонда» Глазунова-Петипа, где венгерские интонации, ритмы и *pas* сопоставлены с танцами вымышленного востока.

В русской опере польские сюжеты и «лейтмотивы» служили катализатором конфликта, оказывались обстоятельством столкновения героя с судьбой, в том числе и на психологическом уровне. «Польский конфликт» драматургически выигрышнее решался на контрасте сопоставления русских мелодических и польских танцевально-ритмических характеристик.

Пример не столь яркого использования польской мелодики в качестве антитезы можно обнаружить в замечательной опере А. С. Даргомыжского «Русалка». Здесь мелодический портрет Князя написан на основе польского песенного материала. Однако для слушателя польские мотивы сливаются с малороссийскими и являются только оттенком в истории Мельника, поющего интонациями представителя русского этноса [6]. По этой же причине опера «Иван Сусанин» Катерино Альбертовича Кавоса (премьера состоялась 19 октября 1815 г.) имеет интерес только в плане знакомства с историческим музыкальным наследием.

Симптоматично, что величайшие оперы — «Жизнь за Царя» М. И. Глинки и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского — посвящены событиям одной эпохи, называемой «смутным временем», судьбоносному отрывку истории, когда решалось будущее России. Оба сюжета посвящены периоду прямого военного столкновения с Польшей. Поляки здесь — завоеватели и враги. Но что же действительно в этих сюжетах волновало публику XIX-го в.?

Иван Сусанин — пример самоотверженности ради Царя, априори фигуры сакральной. Своим подвигом Сусанин восходит к вершинам духа. Опера об этом. Глинка, по мнению Асафьева, «счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк; у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки»

[7, с. 76]. «Польский акт» с танцами не агрессивен, напротив, становится любимой для публики страницей спектакля: поляки красивы и элегантны, это другая жизненная ипостась. Но время — духовному делу, подвигу, а потехе час. Таким образом, «враг» выступал не персонифицированным злом, а содержанием иной жизни, над которым герой поднимался. А. А. Гозенпуд по поводу оперы Кавоса на тот же сюжет отметил, что ее автор «не столько утверждает величие подвига, сколько морализирует по поводу него». Польский лейтмотив — «... танцевальная тема, как бы служащая характеристикой поляков (лишенная, впрочем, национальных элементов)» [8, с. 369]. В отличие от Кавоса, который сочиняет счастливый конец и для поляков в том числе, Глинка как приоритет в финал оперы ставит народный хор «Славься...».

Опера Мусоргского «Борис Годунов» — музыкально драматическое воплощение истории греха и душевных мук, влекомых за этим грехом. Как известно, существуют две редакции оперы, вторая — с «польским актом» и народной сценой «Под Кромами». Во второй редакции появляется законченная драматургическая линия Григория Отрепьева — Лжедмитрия. После царя Бориса перед нами разворачивается еще и другой путь грехопадения.

В своей оперной постановке кинорежиссер А. А. Тарковский применил сценографический контраст. Если в московских сценах используется почти иконографический мотив, то польский акт «дышит» обманчивой фантазмагорией. Марина Мнишек выступает искусительницей, Рангони представляется едва ли не Мефистофелем.

Музыкальный лейтмотив акта — полонез интонационно агрессивный, почти военизированный, каковым его делает *ostinato* пунктирного ритма в музыкальной фактуре. Танец предстает характеристикой врага, но не осязаемого, физического, а врага духовного. Подтверждением тому служит массовая сцена «Под Кромами», где появление Лжедмитрия в сопровождении польского военного отряда отмечено не ожидаемым лейтмотивом полонеза, а закулисным пением неких религиозных псевдолатинских распевов¹. Музыкальная драматургия Мусоргского говорит: главный враг — не польское, впереди солдат появляются иноверцы. Ритм и интонации полонеза, лейтмотивы польского акта, прозвучат уже из уст Отрепьева, беглого монаха Чудова монастыря, подчеркивая его духовное падение (на словах «Встань, боярин...»). Спектакль заканчивается плачем Юродивого. В отзыве на оперу Г. А. Ларош заметил: «... последнее слово его (Мусоргского — А.В.) драмы, последнее впечатление, с которым он выпускает зрителей из зала, — вопль наболевшего сердца: «Плачь, русский люд! голодный люд!». Хотя только в намеке, < ... > нам показывают бедствия и страдания, перед громадностью которых мельчают и исчезают отдельные исторические фигуры с их судьбой и характерами» [9].

Близость дворянской русской культуры к европейским формам и проявление национальных особенностей в характерах действующих лиц соседствуют в психо-

¹ Прием использования вымышленных, чуждых «русскому уху» песнопений позже будет использован С. С. Прокофьевым в фильме и кантате «Александр Невский» (сцена побоища).

логически значимых массовых сценах деревенского ларинского и петербургского великосветского балов оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Оба танца польского происхождения — полонез и мазурка — значимые элементы традиционного порядка проведения каждого бала, в музыкально драматургическом плане оперы они оказываются психологическими прелюдиями ускорения развития конфликта.

В музыке деревенской мазурки Чайковский заключает конфликтность по отношению к внутреннему психологическому содержанию происходящего. Начало сцены экзистенциалистской ссоры Ленского с Онегиным буквально «налетает» на последний аккорд беззаботного танца. Мазурка считалась кульминацией бала, и чужой праздник, окруживший Ленского, стал последней раной, нанесенной душе поэта.

Для творчества Чайковского эмоционально близка была тема имперского пафоса. Как уже говорилось, Российская Империя не мыслилась без ассимиляции форм западной культуры. Полонез, таким образом, оказался не просто частью балльного ритуала, танцем польского происхождения, но подтверждением всеобъемлемости русского душевного мира, частью которого воспринималась и Польша. Но, если полонез — первый танец бала, его презентация, то для композитора это один из символов апофеоза, катарсиса. Для Чайковского полонез — это всегда приближение к финалу, он предшествует и взрыву чувств Онегина, вновь повстречавшего Татьяну, и, в то же время, свидетельствует о близости завершения романа².

* * *

В заключение необходимо отметить, что неоднозначные взаимоотношения польского и русского миров отражены в русской опере и не затронули сюжеты спектаклей балета. На Императорской сцене польские образы и персонажи служили приему культурного противопоставления, выполняли функцию контраста, задачу увеличения объема художественного отражения русской истории и ее национальных типажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Б. а. Фредерик Шопен был поданным Российской Империи// Информационное агентство Regnum. 2 марта 2010. URL: <http://regnum.ru/news/1258967.html> (дата обращения: 12. 12. 2015).
2. Бэлза И. Ф. Мария Шимановская. М.: АН СССР, 1956. 188 с.
3. Русско-польские музыкальные связи. Статьи и материалы / под ред. И. Бэлзы. М.: АН СССР, 1963. 454 с.

² В современной опере А. П. Смелкова «Братья Карамазовы» есть бытовая сценка с поляками, «критично» представленными согласно Ф. М. Достоевскому. Их музыкальной характеристикой оказывается иронически написанный полонез. Этот эпизод служит трагикомической пружиной перед финалом и кульминацией картины — арестом Дмитрия Карамазова.

4. Асафьев Б. В. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. М.: АН СССР, 1955. 437 с.
5. Васильева А. Л. Характерный танец в петербургской балетной культуре. Дисс. канд. культурологии. СПб.: РГПУ, 2015.
6. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л.: Музыка, 1969. 464 с.
7. Асафьев Б. В. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. М.: АН СССР, 1955. 437 с.
8. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. 780 с.
9. Ларош Г. А. // Московские ведомости. 1874. № 49.