

Зорин Артём Николаевич

доктор филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, профессор кафедры мастерства актёра Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ХЛЕСТАКОВА» Г. В. КЛЕБЕ И ТРАДИЦИЯ ОПЕРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДРАМАТУРГИИ Н. В. ГОГОЛЯ

Гоголевские тексты, как и шедевры Пушкина, постоянно становятся основой для создания прорывных музыкально-драматических произведений. Но если в этом плане Пушкин соперничает лишь с Шекспиром, то гоголевскому наследию с музыкально-драматическими версиями и композиторской рефлексией над его текстами повезло значительно меньше. При этом в музыкальном театре, как и в драме, гоголевские шедевры продолжают нести на себе печать провокативности, располагающей к эксперименту. Так, оперный набросок «Женитьбы» М. П. Мусоргский считал своего рода лабораторией, в которой вырос грандиозный «Борис Годунов» и где отразился целостный взгляд композитора на возможности оперного искусства.

Судьба проекта «Женитьба» оказалась печальной. Композитор в процессе создания этой музыкальной комедии был уверен, что в итоге она станет принципиально новым словом в мировом оперном искусстве, но его эксперимент не был принят современниками, а потому произведение осталось незаконченным. Сейчас очевидно, что оно значительно опережало время и не только прокладывало пути к развитию декламационного стиля, но и приоткрывало возможности вокального мелодизма наступающей эпохи — вплоть до Берга и Пуленка. По мнению С. Р. Федякина, например, на первом публичном исполнении «Женитьбы» Мусоргского в 1909 году было ясно, что по дерзкой новизне «незаконченный» Мусоргский не уступает завершённым и совершенным Скрябину.

Попытки завершить замысел Мусоргского — законченные полные версии «Женитьбы» М. М. Ипполитова-Иванова и А. Н. Черепнина — тоже остались в области эксперимента. *«А. Н. Черепнин “уточняет” своё восприятие великой гоголевской пьесы тем “воздухом эпохи”, что и писатели зарубежья»*, которые видели в художественном мире классика проявление «инфернальности», вернее, странный «человеческий мир, как и европейский мир, словно “вставший на голову” после первой мировой войны» [5, с. 90]. Черепнинская «Женитьба», *«хотя и лишённая привычных арий и сведённая к речитативной декламации в один голос кратких житейских фраз, <...> полна выразительности и театральности. Искусным изменением темпов и ритмов живописуется хитрая сваха, наивная невеста, нерешительный жених, развязный приятель, тупой слуга <...>»* [3]. В этом водовороте неслучайных случайностей проступает хаос восприятия мира

человека, испытывающего жажду жизни в период между двумя величайшими войнами в истории.

Незадолго до этого М. М. Ипполитов-Иванов в своей версии завершения «Женитьбы» Мусоргского предпринял смелую попытку музыкального решения одного из ключевых смысловых эпизодов пьесы Гоголя и самую сложную в сценическом воплощении — сцены, когда Подколесин остаётся наедине с Агафьей Тихоновной для решительного объяснения и предложения руки и сердца, но вместо этого то и дело говорит вроде бы внешне не связанные фразы, и герои подолгу сидят молча. Понимая, что невозможно сохранить в музыке многозначность паузы драматической сцены, композитор дополняет её целым рядом своих сюжетных и текстовых фрагментов, тем самым проясняя многозначность и многозначительность молчания героев. С этой целью Ипполитов-Иванов даже решается «дописать» Гоголя — сочиняет сцену, предшествующую этому эпизоду несостоявшегося признания, в котором из внесценического пространства доносится хор отрывочных фраз уличной суеты — так в герметичность обывательского мира врывается жизнь, суля песней шарманщика невероятное счастье. Возникает ощущение дискретности окружающего, из многоголосия которого бедная Агафья Тихоновна не может сложить собственную картину мира [4, с. 52–53].

Обе эти выдающиеся попытки интерпретации «креативной рецепции» (термин Е. В. Абрамовских) [2, с. 84] великой пьесы демонстрируют как непреходящую актуальность гоголевской поэтики для оперной сцены, так и провокативность её новаторской драматургической формы, располагающей к музыкальным экспериментам.

История оперных трактовок «Ревизора» в XX веке довольно объёмна, но не так успешна. Во всех известных версиях переложённая на язык музыки гоголевская комедия балансировала на грани оперетты — и музыкально, и сюжетно, и стилистически. Свои варианты воплощения гоголевского сюжета предлагали чешский композитор Карел Вейсс в 1907 году (в духе венской оперетты) и венгеро-американский композитор Жено Жадор в 1928 году (её первое точно датированное представление прошло в Лос-Анджелесе только в 1971-м), итальянский композитор Амилькар Занелла в Триесте в феврале 1940-го (неожиданный факт обращения к русской культуре в фашистской Италии, когда СССР уже исключен из Лиги Наций и, вместе с тем, в разразившейся Мировой войне пока ещё является негласным союзником «стран оси», но в перспективе — смертельным врагом; эта история заслуживает особого исследования). Экспериментальные версии комедии создали известный немецкий композитор Вернер Эгк в 1957 году и хорватский композитор Крешемил Фрибек. Практически во всех этих версиях сюжетная канва пьесы представлена как собирательный образ российской ментальности, изначально предполагающий сатирическую трактовку. Ни одна из опер не удержалась в постоянном оперном репертуаре, все они остались как своего рода эксперимент с классическим литературным материалом сатирического содержания.

Парадоксально, но «Ревизор» очень долго оставался в стороне от отечественного оперного мейнстрима. Ситуация кардинально изменилась в годы, предшествовавшие двухсотлетию юбилею писателя, когда сразу три композитора — в России и в Германии — практически одновременно решили предложить свои музыкальные версии на сюжет гоголевской комедии. Жанровое разнообразие их подходов к трактовке хрестоматийного сюжета отражает современные и перспективные тенденции музыкальных экспериментов с отечественным классическим наследием.

Созданная в ФРГ опера «Возвращение Хлестакова» немецкого композитора Гизелера Вольфганга Клебе (*Giselher Wolfgang Klebe*, 1925–2009), поставленная в германском городе Дотмольде, на этом предъюбилейном фоне российских постановок обращает на себя особое внимание. Есть интуитивное ощущение, что Клебе на последнем этапе создания этой оперы-фарса интересовался отечественными премьерами по «Ревизору» (не столько гротескным «Ревизором» Кима и Дашкевича, сколько лирической оперой «Ревизор. После комедии» Романа Львовича) и в определенной мере был в курсе исканий отечественных либреттистов и музыкантов. Об этом говорит серьёзное усиление сюжетной линии дочери Городничего — здесь также гипертрофирована линия судьбы представительницы молодого поколения гоголевского города N, изо всех сил стремящейся вырваться из рутины отечественного урбанистического пространства (так выглядит сценографическое решение премьерной постановки в Дотмольде).

Гизелер Клебе — один из последних признанных германских мастеров литературной оперы. В одном из интервью он сам признавался, что *«очень любит литературу и не видит музыки без связи с ней»* [1] (Клебе не в первый раз обратился к произведениям русской культуры, на сюжет «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского он создал свой музыкальный «Монолог Раскольникова»). Однако период массового интереса европейских оперных композиторов к крупным романским формам, пришедший на середину XX века, давно прошёл. И опыт клебевского «Ревизора» выглядит некоей попыткой оживить традицию.

Тем более неожиданным кажется тот факт, что 82-летний немецкий композитор выбрал именно «Ревизора» в качестве своего итогового и даже прощального сочинения — к моменту создания «Возвращения Хлестакова» Клебе был уже тяжело болен. Полемичное изображение русской ментальности в его опере в определённой мере связано с фактами жизни композитора. В 1945-м, уже на исходе Второй мировой, Клебе, оставив учёбу в консерватории, оказался в действующей армии — в Кригсмарине, где несколько месяцев служил в составе группы армий Север, затем попал в советский плен, откуда довольно скоро смог вернуться на родину, завершить учёбу и преподавать в ФРГ. Все эти факты не дают повода говорить о большой любви композитора к реалиям российской жизни. Поэтому трансформация образа русской действительности в музыкальной ткани «Возвращения Хлестакова» имеет предельно гротесковый вид, тяготея к

откровенной фарсовости. Однако абсурдность российского бытия в уездном городе N, по мысли Клебе, преодолевается стремлением молодых вырваться оттуда и восторжествовать над миром своих родителей. «Возвращение Хлестакова» — это ещё и горький взгляд европейца на первую волну эмиграции из Восточной Европы в Германию (Дотмольд оказался одним из центров компактного поселения выходцев из России).

Клебе практически не отступает от буквы гоголевского сюжета (хотя и значительно сокращённого), но сгущает музыкальные краски, материализуя атмосферу страха и грубость интонаций героев-чиновников. Значительную роль играют эмоциональные интермедии, характеризующие зыбкость эмоционального состояния персонажей и обозначающие переходы между гоголевскими актами, ставшими в опере просто большими сценами. Существенно изменилась линия Марии Антоновны, которая всеми силами стремится вырваться из отеческого дома и уехать с Хлестаковым (что ей удаётся успешно осуществить). Иначе решён и финал. После чтения саморазоблачительного письма Хлестаков с Марьей Антоновной возвращаются к разгневанным чиновникам, чтобы объявить о чудесном спасении родителей — ревизором оказался приятель Хлестакова, и он с ним договорился о мирном разрешении этой «высочайшей» ревизии. То, что для старшего поколения было страшным и неотвратимо опасным, молодое решает с легкомысленной наивностью. Фарсовость и лиризм — парадоксально объединённые в сюжете и музыкальной ткани оперы, — делают возможной такую сложную социальную и межпоколенческую историю.

Клебе всегда говорил, что его любимым композитором был Джузеппе Верди. И «Возвращение Хлестакова» — признание в любви великому итальянцу, его опере и театру, игра с итоговыми смыслами. Свою последнюю и единственную комическую оперу — «Фальстаф» — Верди написал, как и Клебе, в 80 лет. И для своего последнего сочинения Клебе выбрал пьесу о героях, похожих на его современников, отражающую абсурдность жизни, беспомощность старшего поколения перед энергетикой и напором молодости, полную самоироничного взгляда на старость, как и в последней опере Верди. Для Клебе Хлестаков — русский Фальстаф, а Городничий — шекспировский Форд. Обманутый обманщик и проведённый за нос отец и муж. Финал оперы Клебе — прямая цитата из «Фальстафа»: все герои поют о том, что смех — главное действующее лицо этой комедии, и мир похож на карнавал (в финале «Фальстафа» поётся знаменитый текст про смех как яд и лекарство). Здесь шекспировское понимание комизма неожиданно смыкается — через Верди и немецкую атональную оперу — с гоголевским восприятием театра-кафедры, взывающего к очистительному смеху.

Фарсовая опера с неожиданными лирическими интонациями — к такому жанровому сплаву пришёл замечательный немецкий композитор, стремясь найти свою версию загадочного гоголевского сюжета.

Трансформация жанровой формы при создании оперной версии великой русской комедии не просто раскрывает её интерпретационный

потенциал или объясняет совершенство формы произведения, предполагающей широкую вариативность трактовок, — «Ревизор», как литературный памятник и как многократно и разнообразно протрактованный автором метатекст, являет собой вечную загадку, и каждый новый автор и режиссёр подбирает свой ключ не только для раскрытия «своего Гоголя», но и для передачи на сцене сложного исходного комплекса идей великой пьесы.

Список литературы и источников

1. *Stuke, F. R.* Ohne Melodie geht's nicht: Opernnetz : [Электронный ресурс] – URL: [http:// www.opernnetz.de/Alt/seiten/backstage/klebe%20giselher.htm](http://www.opernnetz.de/Alt/seiten/backstage/klebe%20giselher.htm) – Загл. с экрана. Яз. нем. – (Дата обращения: 23.09.16).
2. *Абрамовских, Е. В.* Механизмы креативной рецепции незаконченного произведения [Текст] // Вестник Томского государственного педагогического университета. – Томск, 2005. – № 6 – С. 83–89.
3. *Е. Ф.* «Женитьба» Мусоргского // Последние новости. 1939. 4 июля.
4. *Ипполитов-Иванов М. М.* «Женитьба». – М., 2012. – 69 с.
5. *Федякин, С. Р.* «Инфернальный» Гоголь в русском сознании — от Мусоргского до Набокова [Текст] // Н. В. Гоголь и русское зарубежье: Материалы Пярых международных Гоголевских чтений. – М.: 2006. – С. 85–91.