

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА КОНСЕРВАТОРІЯ ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

На правах рукопису

ГАВРІЛОВА Людмила Гаврилівна

СИМВОЛІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ  
В РОСІЙСЬКОМУ КАМЕРНОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ  
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

17.00.02 — Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

КИЇВ — 1993



Робота виконана на кафедрі історії музики народів  
України та музичної критики Київської державної  
консерваторії ім. П.І.Чайковського

Науковий керівник - доктор мистецтвознавства  
ЗІНЬКЕВИЧ ОЛЕНА СЕРГІЙОВНА

Офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства  
ЗАГАЙКЕВИЧ МАРІЯ ПЕТРІВНА  
кандидат мистецтвознавства  
НЕКРАСОВА-ЛВОРСЬКА НАДІЯ ЙОСИПІВНА


Провідний заклад - Донецька державна консерваторія  
ім. С.С.Прокоф'єва

Захист дисертації відбудеться "18" вересня 1993р.  
в "15" годині на засіданні спеціалізованої Ради Д 092.14.01  
по захисту дисертації на здобуття наукового ступеня доктора  
наук при Київській державній консерваторії ім. П.І.Чайков-  
ського за адресою: 252001, Київ-1, вул. К.Маркса 1-3/II,  
2 поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Київської  
державної консерваторії.

Автореферат розісланий "27" вересня 1993 р.

Вчений секретар спеціалізованої  
Ради, кандидат мистецтвознавства,  
доцент

 ТИШКО Г.В.

4B - 28.277  
Російське музичне мистецтво початку ХХ століття - об'єкт пильної уваги сучасного музикознавства. Завоювання російського "культурного ренесансу" /М.Бердяєв/ мали величезний вплив на розвиток мистецтва ХХ століття, у багатьому визначивши його провідні тенденції. Одним з найбільш яскравих художньо-естетичних напрямків цього періоду став символізм, який охоплював розум і серце цілого покоління діячів російської культури і став для багатьох з них не тільки вихідним пунктом творчих пошуків, але й способом життя.

Розповсюдившись практично на всі види мистецтва, порівняно в них виявившись, символізм набув своєрідне відбиття в російському музичному театрі, порушуючи переважно його камерну галузь. Як відомо, камерний жанр в російській опері широко розповсюдився на межі ХІХ-ХХ століть, що було пов'язано з інтелектуалізацією творчого мислення, збільшенням питомої ваги суб'єктивної основи в образному мисленні, а також з підсиленням впливу на оперу з боку драматичного театру. В Росії кінця ХІХ - початку ХХ століття до "малої" оперної форми звернулося багато композиторів: П.Чайковський, ліричний геній якого наприкінці творчого шляху прийшов до камерних форм "Іоланти" /1891/, М.Римський-Корсаков, який спробував в "Мюссарті і Сальєрі" /1897/ дати свій погляд на поставлені О.Пушкіним проблеми художньої творчості, С.Рахманінов, оперне обдарування якого цілком розкрилося в камерному жанрі /"Алеко", 1892, "Франческа да Риміні", "Скупий лицар", 1904/. В операх цих композиторів оклалися визначні закономірності "малого" оперного жанру, в руслі яких виникли також "малі" опери А.Аренського /"Рафаель", 1894/ та Ц.Кюї /"Мадмуазель Фіфі", 1903, "Матео Фальконе", 1907/, але пошуки цих композиторів були пов'язані не з лірико-психологічною традицією Чайковського, Римського-Корсакова, Рахманінова, а з неокласицистськими, неонатуралістичними та деякими іншими естетико-художніми тенденціями мистецтва рубежу століть.

На початку ХХ століття з'являється ціла плеяда російських композиторів, які, знаходячись під впливом нових напрямків філософії, естетики, літератури, відмовляються від традиційних форм та жанрово-композиційних принципів оперного мистецтва. До "нових берегів" оперний жанр намагаються вивести В.Рєбіков, М.Остроглазов та деякі інші автори, що так чи інакше

сприйняли естетико-художні принципи символізму. У творчості цих композиторів сформувалися особливі жанрово-композиційні типи символістської камерної музичної драми /опера-стан, опера-алегорія, опера-містерія/, які стали предметом даного дослідження.

Матеріалом дослідження стали маловідомі камерні оперні твори М.Остроглазова: "Непрошена" за п'єсою М.Метерлінка, "Маюка Червоної Смерті" за оповіданням Е.По та "Привід" на власне лібретто; В.Рєбікова: "Плинка" за мотивами творів Г.Андерсена, Г.Гауптмана, Ф.Достоевського, "Альфа та Омега" на власне лібретто, "Теа" за поемою А.Воротнікова; О.Гречанінова "Сестра Беатріса" за п'єсою-містерією М.Метерлінка. Ці оперні твори відібрані як найбільш цікаві з точки зору перетворення в них символістських ідей та образів, а також утворення нових жанрово-композиційних структур. Названі опери маловідомі і сьогодні знаходяться поза репертуаром, тому виникла необхідність в поширених аналітичних характеристиках найбільш показових творів.

Актуальність теми зумовлена зростаючим інтересом до одного з найскладніших і суперечливих періодів російської культури та, крім того, відомою незадоволеністю існуючої літератури про музичне мистецтво того часу, на якій відбулися багаторічні заборони висвітлювання тих чи інших тем. Глибоке вивчення мистецтва початку ХХ століття тільки починається, сучасне музикознавство ще має борги перед духовно-естетичною унікальністю "срібного віку" російського мистецтва.

Вивчення історії створення досліджуваних опер, періодики початку століття, критичної та мистецтвознавчої літератури свідчить про значну популярність у свій час творчості В.Рєбікова, О.Гречанінова, М.Остроглазова, їх оперних творів, забутих сьогодні. На початку століття на сторінках "Російської музичної газети", журналу "Музика", багатьох інших періодичних видань регулярно друкувались рецензії та критичні відгуки на вистави опер названих композиторів, анонси їх нових творів, їх творчість викликала суперечки та дискусії в колах amatorів й знавців музики. Після жовтневого перевороту 1917 року, у зв'язку з новими завданнями, що були поставлені перед музичним мистецтвом, їх творча спадщина була невірною оцінена й забута. Мис-

театрознавство багато років займалось розробкою спільної парадигми розвитку національного оперного мистецтва та діяльності його найкрупніших представників. Менш значні, хоча й досить характерні явища залишались поза увагою дослідників. В наш дні ситуація змінилася і багато художньо-естетичних явищ, які супроводжували основне русло розвитку російської опери початку ХХ століття, отримують належну оцінку. З'являються окремі мистецтвознавчі дослідження, присвячені творчості маловідомих російських композиторів того часу, так чи інакше пов'язаних з експериментами в галузі камерного оперного жанру символістського напрямку /монографії Т.Лавої, О.Томпакової/. Спроба в цій роботі прослідкувати жанрово-композиційні принципи та драматургічні закономірності російських символістських камерних опер на матеріалі творчості В.Рєбікова, М.Остроглазова та О.Гречанінова - новий внесок у цьому напрямку.

При вивченні художніх явищ, пов'язаних з символізмом, виникла необхідність освоєння філософських категорій символістського мистецтва, проникнення в його особливий естетичний світ та стилістику. Теоретичні положення і філософсько-естетичні поняття, сформульовані у працях теоретиків російського символізму А.Білого, Вяч.Іванова, Вол.Солов'їнова, а також відомих російських та українських філософів, мистецтвознавців та літературознавців Г.Асмуса, О.Лосєва, М.Кагана, Д.Налівайко, Г.Стерніна та багатьох інших увійшли до теоретичної бази даного дослідження.

Основною метою роботи є визначення жанрово-композиційних типів російської камерної опери символістського напрямку, в'ясування рівнів виявлення символізму в умовах музичного театру. Це вирішило завдання дисертаційного дослідження:

- конкретизувати особливості впливу естетико-філософських закономірностей літературно-театрального символізму на специфіку камерної музичної драми;
- обґрунтувати специфічні риси основних жанрово-композиційних типів символістської камерної опери: опери-стану, опери-алегорії, опери-містерії;
- виявити специфіку драматургічних конфліктів та принцип організації наскрізної дії у символістській камерній музичній драмі;
- проаналізувати риси стилю камерних опер на рівні во-

кального інтонування, принципів формоутворення, заходів оркестровки та ін.

Наукова новизна роботи міститься у знаходженні закономірностей жанроутворення в російському камерному музичному театрі початку ХХ століття в межах символістського напрямку. Новим є звернення до невідомого музичного матеріалу, обґрунтування основних жанрово-композиційних типів символістських опер в їх зв'язку з естетико-художньою та жанрово-стильовою системою театрального мистецтва Росії цього періоду. На конкретних прикладах розглядаються особливості трактовки розповідження у ті часи тем і сюжетів, їх своєрідне відбиття, відображаче специфіку жанру.

Практична цінність праці визначається можливістю використання її матеріалів в подальшому дослідженні музичного театру Росії початку ХХ століття в його взаємодії з попередніми епохами та сучасним мистецтвом. Результати дослідження можуть бути використані в вузовських курсах історії російської музики і театру, основ оперної драматургії. Робота також може послужити поштовхом до відродження розглянутих в неї творів на сценах оперних театрів.

Апробація праці. Дисертація обговорювалась на кафедрі історії музики народів України та музичної критики Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, результати дослідження опубліковані в чотирьох працях і використовуються в практичній роботі - в лекційних курсах історії музичного мистецтва та історії світової художньої культури для студентів музичного відділення Слов'янського державного педагогічного інституту.

Структура і обсяг роботи. Дисертація викладена на 210 сторінках і складається із вступу, чотирьох глав, заключення та списку використаної літератури. Додаток /90 сторінок/ містить нотні приклади, списки творів В. Ребікова, М. Остроглазова та О. Гречанинова /до 1917 року/, хронологічну таблицю "Камерний музичний театр рубежу ХІХ-ХХ століть", схеми драматургічних конфліктів кожної опери.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовується актуальність дослідження, необхідність історико-теоретичних пошуків в галузі російського камерного музичного театру в його зв'язках з символістськими тенденціями, визначаються мета та основні завдання дослідження.

Глава I. "Російський символізм, його художньо-естетичні закономірності та їх виявлення у різних видах мистецтва".

Російський символізм – одне з найцікавіших, складних та суперечливих явищ мистецтва, яке розповсюдилось на початку ХХ століття практично на всі його види. Сформувавшись спочатку в літературі, російський символізм набув теоретичного обґрунтування в філософії та естетиці. Його представниками були М. Міноський, Д. Мережковський, що надали в своїх роботах /"Старовинна суперечка", "Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури"/ перші філософсько-естетичні визначення цього напрямку. Одним з керівників російського символізму початку ХХ століття був В. Брюсов, який видавав поетичні збірки "Російські символісти" із вступами – "маніфестами" символізму, присвяченими проблемам естетики. Виробленням цілісної філософської концепції займалися так звані "молодосимволісти" Вяч. Іванов /"По зірках", 1909, "Борозни та межі", 1911, "Думи про символізм", 1912/ та А. Білий /"Символізм", 1910, "Арабески", 1911/.

Теоретичні декларації російських символістів, роботи філософів та мистецтвознавців дають уявлення про філософсько-естетичну концепцію символізму, головні положення якої містяться в подальших визначеннях. "Символізм відкидає раціоналізм та висовує принцип інтуїтивного осмислення певної духовної основи, потаємних начал, .. закладених у підставі буття"<sup>1</sup>. Головне в символізмі – апеляція до світу ірреального, "до великих невидимих сил"/М. Метерлінк/, керуваних життям. Такими силами для символістів стають Вічна Жіночість, Софія Премудрість Божа, "Дружина, оповита сонцем" – як вища реальність, "одвічна річ любові Божої, його довічне інше"/Вол. Со-

<sup>1</sup> Лекції по історії естетики. Кн. 3.4.2. – Л., 1977. – С. 138.

любов/ , довічна подруга, існуюча в нескінченності; Смерть, таємна і неминуха - необхідна умова залучення до "вищої реальності"; Любов як виправдання й спасіння індивідуальності, сила, що дає людині можливість стати невід'ємною частиною "всього єдиного" цілого, залучитися до абсолютного життя. Вищою формою пізнання на противагу науково-раціоналістичному методу символісти оголосили проникнення в ідеальний світ засобом інтуїції митця, а вищою та найбільш адекватною формою досягнення світу - мистецтво.

Основні принципи художньої творчості символістів:

- багатоплановість, розмитість образів, неясність, недоказаність змісту, прихованість основної ідеї, що допускає коливання між різними сенсами, дає можливість декількох осмислень;

- протиставлення субстанційного, трансцендентного "світу ідей" вторинному "світу речей", що складає матеріально-почуттєву оболонку вищої, духовної реальності;

- виділення символу як основного компоненту в структурі художнього мислення / символ допускає багатозначність поетичного слова: "Символ тільки тоді істинний символ, коли він невичерпаний та безмежний в своєму значенні, багатоглибий та багатозмістовний, та завжди темний в останній глибині"<sup>1</sup>. Символ повинен бути нез'ясненим до кінця, ніби-то миготливим, підказувчим значення/;

- сугестивність - прагнення до створення образів, "що вимовляють свою таємну /ієратичну та магічну/ мову матерії та навіюють щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову"<sup>2</sup>.

Одне з центральних питань філософської та творчої діяльності російських символістів - питання про природу художньої творчості, яке вирішувалось на дистанції від "можливості в художній творчості перетворювати образи дійсності" до проголошення "творчості більш досконалих форм життя", так званої "теургії" /А.Білий/.

В чисті суттєвих естетичних положень символізму -

<sup>1</sup> Иванов Вяч. По звездам. - СПб., 1909. - С.139.

<sup>2</sup> Там же.

принцип взаємодії та зливання різних видів мистецтва, над якими згідно до символістської теорії постає музика, яка найбільш повно охоплює сферу буття духу. В музиці символісти знаходили потаємну суть явищ, джерело, що дає можливість безпосередньо торкнутись довічної краси, останню оболонку "поза межнього" /за висловлюванням А. Білого/. Відштовхуючись від цього положення, символісти прагнули до залучання різних видів мистецтва до "духу музики", в цьому вони знаходили необхідну умову руху мистецтв до найглибшого, позараціонального контакту зі світом, тобто умову руху їх до символізму /думку про всеосяжний "дух музики" та саме це висловлювання символісти запозичили із трактату Ф. Ніцше "Походження трагедії із духу музики"/.

Теоретичні декларації російських символістів дійшли конкретної реалізації в різних видах мистецтва. Принцип підсилення внутрішньої музикальності характеризує в першу чергу російську літературу початку ХХ століття. Так, послідовно "музичним" був творчий метод А. Білого, який став творцем оригінального жанру літературної "симфонії". "Музикальність" стала одним з основоположних компонентів російської символістської поезії, виявившись на всіх рівнях: фонетичному, ритмічному, композиційному /широю використовувалися алітерації, внутрішні рими, співзвучність голосних та приголосних звуків, анафора, впроваджувалися різноманітні ритми – все це, поєднуючись з пристрасною до глибоких образів-символів, які відкривають "вікно у Вічність" /А. Білий/, створює специфіку російської символістської поезії, дозволяючи теоретикам символізму назвати поезію "просторовим еквівалентом музики"/.

В російському живописі символізм не склався як цілісний художній напрямок, як стружка теоретична концепція, але цілий ряд російських митців-живописців так чи інакше до цього до торкнулися. Сюжетно-змістовна основа, творчий метод та формальна система М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова та його послідовників, які об'єдналися в художньому гурті "Блакитна троянда" та прагнули до створення "нової реальності" в мистецтві, свідчить про близькість до естетичних ідеалів символізму. Живописці прагнули до програмної позалітературності образів, опори на поззапредметні форми пластичного висловлювання, перш

за все на музично-ритмічну організацію картини й метафоричну семантику кольору.

Російський театр, драматургія початку ХХ століття - ще одне місце, де сфокусувалися та отримали практичне втілення основні ідеї символізму. Реалізацію принципів синтетичної культури, проголошених теоретиками символізму, російські драматурги знаходили в театрі містерій, театрі-культі /обгрунтування ідеї символістської містерії дав Вяч. Іванов, який вважав, що театр повинен зростися з життям, стати чимось подібним до обряду: в єдиному соборному дійстві повинні злитися рухи, звуки, фарби, актори й глядачі/. Прагнучи наблизити драматичне мистецтво до "духу музики", "послабити образи діючості" /А. Білий/, символісти привнесли до драматургії посилену психологізацію дії та діалогу, свідому невиписаність, "блідість" характерів, послаблення сюжетно-фабульних зв'язків. Поширилася царина лірики, посилювалось ліричне начало. Сценічний еквівалент символістської драми було знайдено Вс. Мейєрхольдом, котрий у своїй режисерській практиці використовував сценічні форми, адекватні поезії символізму: він впровадив принцип недомовленості, обожнив паузу, інтонація недомовленості стала основою мовного стров вистави, нове усвідомлення здобув сценічний простір та декорації, широко використовувались пластичні форми "нерухомого театру". В межах символістського театру виникли також оригінальні концепції "театру для себе" М. Єврейнова та "театру однієї волі" Ф. Сологуба.

В російському музичному мистецтві особливість, що відбила багато з художньо-естетичних закономірностей та стильових прийомів символізму, був О. Скрядін. Російські музиканти зіткнулися з символізмом також в жанрах камерно-вокальної музики, звертаючись до символістської поезії, вплив символізму відчувається і в жанрі симфонічної поеми /С. Рахманінов "Острів мертвих", С. Василенко "Сад смерті", "Політ відьм" та ін./, і в області музичного театру.

В другій главі "Символістські опери-стани М. Остроглазова" детально розглянуто три оперні твори композитора: "Недівошечка" за символістською п'єсою М. Метерлінка, "Маска Червоної Смерті" за психологічним оповіданням Е. По та "Привид" за власним лібретто автора.

Ім'я М. Остроглазова було досить відомим на початку століття. Особливою популярністю користувалися його комічна одноактна опера "Хірургія" за оповіданням А. Чехова та соната для скрипки й фортепіано ор. 10 /додаток дисертації містить описок творів композитора, складений на основі інформації "Російської музичної газети", анонсів видавництва П. Юргенсона у Москві та інших довідково-бібліографічних джерел/. Музична критика тих часів відзначала також пошуки М. Остроглазова в галузі символістської опери, відгукуючись на вистави його символістських камерних музичних драм в провінціальних театрах Росії.

Символістський музичний театр М. Остроглазова сформувався під значним впливом естетичних принципів "театру смерті" М. Метерлінка, що визначило найважливіші сторони філософсько-естетичної концепції камерних символістських драм композитора, риси їх композиції та драматургії. Аналіз трьох опер М. Остроглазова дозволяє зробити висновок про утворення в рамках камерного жанру оригінального жанрово-композиційного типу - опери-стану, визначаючими для якого стають такі принципи:

- загально-естетична концепція опери-стану пов'язана з втіленням певного образно-емоційного стану, відбиваючого символічну двоплановість існування, наявність двох основних сфер буття - поверхової, матеріально-почуттєвої та глибинної, ірреально-трансцендентної. За зовнішнім ходом розвитку дії в операх М. Остроглазова незримо присутній інший план, пов'язаний з відчуванням героями "істинної сутності буття" /як правило, сприйняття "другої дійсності" властиво тільки героям, володівчим особливим внутрішнім зором, душевною витонченістю: це Сліпий Дід у "Непрошеній", Просперо у "Масці Червоної Смерті" та Генрі у "Привиді"/. Крім цього, світ "вищої реальності" в операх М. Остроглазова пов'язан з традиційним для символістського "театру смерті" образом-символом незримої таємничої сили, визначаючої хід буття і трагічну розв'язку подій, причому дія всіх опер збудована на тривалій демонстрації стану чекання, передчуття наближення цієї сили, приймаючої вигляд Смерті. Звідси - загальна емоційна атмосфера наростання тривоги, хвилювання, безперестанного неспокою.

- загальна філософсько-естетична концепція опер визна-

час керівні принципи їх драматургії. Це, по-перше, принцип безупинного емоційного *crescendo*, найбільш повно реалізований у "Непрошеній", динаміка драматургії якої пов'язана з підсиленням ірреально-трансцендентних знаків наближення Смерті: речі й звуки реального світу /болов'їні співи, місячне світло, звуки кроків та ін./, відбиваючись крізь призму напружено-хворобливої людської свідомості, перетворюються в алегоричні провісники Смерті, символи "вищої реальності". Дві інші опери М.Остроглазова у цьому розумінні характеризуються впровадженням відстороняючих епізодів: сцена Маскараду в опері "Маска Червоної Смерті" та ліричний дует в "Привиді". Крім того, драматургію опери-стану визначає принцип монодрами: головна діяча особа всіх опер - незримо присутня Смерть, яка одержує у фінальних епізодах візуально-сценічне втілення у вигляді Сестри-жалібниці /"Непрошена"/, образу-маски /"Маска Червоної Смерті"/ та чудового марева небесної нареченої /"Привид"/, яку в даному випадку бачить тільки головний герой.

- в умовах опери-стану з'являється особливий тип героя: безладного, безхарактерного в психологічному значенні /"Тут діють не люди, а тільки душі, майже подихи людей" - ці слова О.Блока про "Пелеаса" М.Метерлінка дуже точно характеризують персонажів опери-стану/. Герої опер Остроглазова - не характери, а уособлення певних станів, різних типів людської свідомості /як правило, впроваджується протиставлення двох типів свідомості: тривіальної, звичайної, що не підіймається над побутовою реальністю, і свідомості "глибинної", володіючої "істинним зором", здатної сприймати трансцендентний бік буття/.

- особлива естетико-художня атмосфера символістських сюжетів та образів викликає в опері-стані оригінальну композиційно-драматургічну структуру, в основі якої не традиційні компоненти й розділи, а фази, збудовані на "саморухомоті" ситуації /з класичної структури основного драматургічного конфлікту виділяється, таким чином, один елемент та здобуває можливість саморозвитку - "саморух"/. Це пов'язано з тим, що пласт зовнішньої дії в опері-стані практично відсутній, основна увага приділяється подіям внутрішнього

життя, "трагедії розігруються на великій глибині духу... так поглиблюючись у себе, що зовнішній світ стає для нього нестерпною вагою, а елементи світу - матерія й сила - уявляються хаотичними, безладними, беззмістовними" /М.Мінський<sup>1</sup>/. В усіх символістських камерних операх М.Остроглазова "саморушна" ситуація однакова - невідворотний наступ Смерті /різними виявляються лише обставини її наближення/.

- досить оригінальним виявляється художній хронологічний опери-стану. Автор приблизно зазначає час і місце дії /"Наші дні" - в "Непрошеній", середньовічний замок в операх "Маска Червоної Смерті" та "Привид"/, але фактично сюжетно-змістовний пласт і музичний ряд опер не пристосовані ні до певного історичного моменту, ні до конкретних географічних умов. Дія розгортається неначе поза часом і простором, "завжди й всюди", ті таємні замки, башні, кімнати, серед яких існують в стани безперервного трепету й замішання герої Остроглазова, символізують внутрішній світ душі, як і самі ці герої.

- як невід'ємний компонент символістського театру, музичний ряд опери-стану містить теми-символи, багатозначні та багатозмістовні, олицетворяючи як поняття "позапобутового порядку" /Смерть - традиційний символ невидимих рокових сил, обов'язковий елемент "театру смерті", Любов - одвічна альтернатива Смерті/, так і певні психологічні стани /тривога, неспокій, страждання і т.д./. Музична тканина опери-стану, як правило, будується на розвитку декількох основних тем-символів.

- в умовах символістської опери-стану, персонажі якої існують як "персоніфіковані органи почуттів" /Л.Андрєєв/, вокальний мелос змінює свою функцію, перестає бути реагентом потоку становид та емоцій, особлива специфіка вокальної партії полягає в тому, що в неї практично відсутня природна реакція на смисловий контекст, вона оповідально-рівельована. Лише в моменти особливого напруження виникають обероти, які містять "згустки" емоцій, передані засобом вигуку. В цілому, основу вокальної партії складає декламація, яка опирається

<sup>1</sup> Див. передмову М.Мінського до видання творів М.Метерлінка /СПб.: Изд-е М.Пирожкова, Т.І/.

на вигук, причому вигук не побутовий, а театрально-поетичний. При цьому, семантична природа вигуків та відповідних музичних інтонацій досить різноманітна, вона залежить від психологічних станів героїв.

Глава 3 "Опери-алегорії В.Рєбікова" містить характеристику трьох камерних опер композитора: "Длінка" за мотивами оповідання Ф.Достоевського "Хлопчик у Христа на ялинці", різдвяної казки Г.Андерсена "Дівчинка з сірниками" та символістської драми Г.Гауптмана "Вознесіння Ганнеле", "Tea" за п'єсою А.Воротнікова, "Альфа та Омега" за власним лібретто.

В.І.Рєбіков - один з відомих російських композиторів початку ХХ століття, творчий вигляд якого характеризують активні пошуки нових шляхів розвитку музичного мистецтва, нових виразних засобів, нових музично-синтетичних форм. Сприймавши і філософсько-ідеалістичний, "трансцендентний" бік російського символізму, і естетичні заклики до синтезу мистецтв, він прийшов в своєї творчості до оригінальних жанрових утворень синтетичного типу - меломіміка, мелопластика, мелопоєза. Свої експерименти в галузі музичного театру Рєбіков називав "музично-психографічними драмами" або "драмами духу".

Музичний стиль оперних творів В.Рєбікова, особливо в період творчої зрілості, відзначає впровадження найновітніших на початку століття музично-мовних засобів: цілотної як основи ладової системи твору, терпких гармонійних кварто-квінтових сполучень та паралелізмів, політональності, атональності, акордів-кластерів.

Детальний аналіз трьох опер Рєбікова дозволяє зробити висновок про створення жанрово-композиційного типу опери-алегорії, який характеризує певні закономірності загальної естетико-філософської концепції, композиційно-драматургічного рівня та стилю:

- про приналежність камерних опер Рєбікова типу опери-алегорії свідчить семантичний, образно-змістовий рівень їх драматургії. Відштовхувчись від літературознавчого визначення поняття алегорії, яка виступає як "тип образності, основою якого є іносказання: відбивання умовляючої ідеї в предметному образі"<sup>1</sup>, відзначимо, що в основу кожного з оперних тво-

<sup>1</sup> Песков А. Алеггория // Литературный энциклопедический словарь. - М.: Сов. энцикл., 1987. - С.20.

рів В.Ребікова покладено алегоричну ідею, яка висловлює абстрактні поняття в інакомовній формі, через конкретні образи: в "Длинці" маленька дівчинка, що замерзає, є алегоричним образом "нашої самотності, нашої занедбаності, нашої безгромадності... пісня Долі над кожним з нас"<sup>1</sup>; художні образи "Теї" - алегоричне відбиття одвічної суперечності між "духовним" та "тілесним", "потребами душі" і "закликом крові"; умовно-символічні картини "Альфи та Омеги" - цілком визначені алегорії, які відображають есхатологічну ідею неминучої загибелі людською цивілізацією.

- основні художні образи опери-алегорії досить конкретні, призначені, вони фіксують задану думку та позбавлені туманної багатозначності, багатоплановості символу, який вимагає тривалого осмислювання, володіє нескінченною смисловою перспективою /в опері "Теа" в образі головної героїні та її коханого втілені алегорії "духовного" і "тілесного"; в опері "Альфа та Омега" Чоловік і Жінка - алегорії дуалізму людської душі, в якій повднууться активно-діюве та пасивне начала і т.д./Хоча в умовах символістського театру образи-алегорії виявляються оточеними символікою, загальна алегорична ідея реалізується через художню виразність символів.

- характерна риса драматургії опери-алегорії - її підкреслена двоплановість. Це - протиставлення матеріального і духовного, "аполонічного" та "діонісійного" в опері "Теа", основу драматургії якої складає конфлікт між духовною досконалістю людини та низькими пристрастями і бажаннями тіла. У "Длинці" дана риса драматургії реалізується через суперечність "земної реальності" та "потойбічного світу"/драматургічний конфлікт опери, субстанційний за своєю природою, містить одвічне, принципово нерозв'язне волею окремих людей протиріччя між недосконалим, несправедливим "земним" життям, емпіричною "сферою побуту" та організованою по "найвищим законам природи" сферою "буття духу"/. В опері "Альфа та Омега" дається зіставлення образів людей і "нематеріальних сил буття"/безвольні, слабохарактерні люди - маріонетки в грі "вищих сил природи"/.

- визначальною особливістю стає замкнутість драматургії,

<sup>1</sup> Попов Б. "Елка" Ребікова // Музыка. - 1912. - №103. - С.960.

у якій реалізовано принцип симетричності /ця композиційно-драматургічна закономірність опери-алегорії виходить з символістською прихильності "кругової" драматургії - коло для символістів було уособленням "вищої гармонії буття"/: симетрично розташовані картини в "Длинці", де образи трагічного земного буття обрамляють сцени "світу потою ібічного"; принцип замкнутості драматургії є основоположним в опері "Альфа та Омега", дві картини якої демонструють початковий етап, експозицію драматургічного конфлікту і епілог /результатом розвитку, таким чином, стає повернення до вихідного стану/. Замкнутість драматургії в даних умовах сприяє більш наочному втіленню основної алегоричної ідеї. Риси замкнутості та симетрії менш притаманні опері "Tea" /чотири фази її драматургії - "вища духовність", земна пристрасть, розчарування і смерть - відносно самостійні/, але сюжетний мотив "спуску з вершини", відмови від "високої духовності" в ім'я земного кохання й наступне повернення до "вічного" через страждання і смерть, безсумнівно реалізує принцип замкнутості.

- для опери-алегорії характерно використання великої кількості образів-символів, як наскрізних, так і локальних, поглиблюючих та розширюючих основну, визначено-конкретну алегоричну ідею.

Глава 4. "Камерна опера-містерія О.Гречанінова "Сестра Беатриса". Початок ХХ століття в історії музичного мистецтва пов'язаний з відродженням старовинного театрального жанру - містерії /до цього періоду належать спроби створення стилізованих зразків містеріальних жанрів - міраклей, юраліте, дійств, крім того, цілий ряд музично-театральних творів російського й західно-європейського театру за своїм характером наближаються до містерії.

До ряду музично-театральних містерій початку століття вкладається одноактна опера О.Гречанінова "Сестра Беатриса", багатьма рисами пов'язана з символістською концепцією синтетичного містеріального мистецтва. Про виникнення в "Сестрі Беатрисі" закономірностей опери-містерії свідчить перш за все концепція твору - звернення до вічних ідеалів християнства в формі уявно-середньовічного оповідання про григоріанську черницю Беатрису - свого роду музично-драматична проповідь

всепрощення і Божої любові, з обов'язковою присутністю "божественного" персонажу, "святого" /в даному випадку, Діви Марії/, який демонструє свою чудодійну силу й могутність, стверджує своїми діями вищу мудрість й справедливість /в сюжеті "Сестри Беатриса" присутній обов'язковий містеріальний компонент - "дива" Святої Діви: перетілення Мадони в Беатрису, сяяння одяг-милостині убогих, чудо в церкві - дощ з небесних квітів, співи ангелів та ін./ . Як сюжетна основа в опері використана п'єса М. Метерлінка, створена спеціально як оперне лібретто, "глибоке за проникаючою його ідеєю всепрощення, сильне кращими сторонами символізму.., оригінальне за сценічним: за умом, замість всього часткового, випадкового висовує на перший план основні тяжіння людського духу, осягнені більш почуттями, ніж розумом"<sup>1</sup>.

Специфічною рисою "Сестри Беатриса" як камерної опери-містерії стає своєрідне поєднання принципів містерії та монодрами. З одного боку, за давньою містеріальною традицією, згідно якої містерії відрізняли масштабність і видовищність /згадаємо, що середньовічні містерії склалися з багатьох п'єс, включали тисячі віршів, залучали до участі сотні виконавців під час декількох тижнів/, в "Сестрі Беатрисі" досить багато дійових осіб: крім головних героїв - Беатриса, спокуюника Беллідора й Мадони - в розкритті основної ідеї приймають участь група черниць, натовп убогих, з маси яких виділяють ся окремі фігури - Ігуменя, Алетта, сестра Еглантіна та ін. Велике значення у зв'язку з цим в опері мають хорові сцени, основна функція яких - не традиційне для камерного жанру відсторонення дії, створення народно-побутового фону або внесення образно-емоційного контрасту, а активне включення в розкриття головної ідеї. Так, хори-молитви черниць на католицькі тексти створюють образ християнського єднання помислів й почуттів вірних, масова сцена Мадони з убогим братієм розкриває мудрість Божої любові /Мадона роздає милостиню, відкидаючи розмови про "привида нічні", "думки збентежені"/, хор убогих, бідних у кімці цієї сцени стверджує вищі християнські ідеали; основний

---

<sup>1</sup> Зигель Ю. Обзор сезона 1912-1913 гг. Москва. Оперные новинки // Ежегодник императорских театров. - 1913. - вып. 5. - С. 93.

зміст ансамблевої сцени черниць з Мадоню - у протиставленні релігійного фанатизму й жорстокості, з одного боку, та упокоєння, замикаючого в собі дух істинної віри.

Але, водночас з такими принципами містерії, як масштабність, масовість дії, велике значення візуально-сценічного компоненту /"дыва" Мадони/, у "Сестрі Беатрисі" присутні принципи монодрами: у центрі - доля однієї героїні, її психологічний світ, розкритий у переломні моменти життя /пристрасний гнів, болісні сумніви у першій картині, коли Беатриса стоїть перед вибором - земна любов або служіння вірі; передсмертне розкавання, духовна спустошливість у третій картині, коли Беатриса завершує свій життєвий шлях/. Друга картина дає часове відсторонення від долі Беатриса /її "замінює" Мадона/, але з точки зору особової драми черниці тут дана об'єктивна оцінка її вчинку, весь хід події свідчить про споконвічне прощення грішниці небесами, і таким чином, друга картина також включається до реалізації монодраматичного принципу.

Про створення у "Сестрі Беатрисі" самостійного жанрово-композиційного типу опери-містерії свідчить і інтонаційний строй опери, що включає такий невід'ємний компонент містеріального жанру, як стилізація церковного стилю, середньовічного григоріанського співу з використанням католических текстів.

Заклучення. Створені в рамках символістського камерного музичного театру жанрово-композиційні типи опери-стану, опери-алегорії, опери-містерії виявилися досить перспективними з точки зору подальшого розвитку жанрово-драматургічних закономірностей, композиційних принципів та стильових прийомів. Однак історична перспективність російської символістської камерної опери реалізувалась в основному в умовах західно-європейського театру, тому що доля російської культурної спадщини початку ХХ століття склалася драматично, жовтневий катаклізм та його наслідки відгукнулися на розвитку культури занадто значними змінами.

Публікації по темі дослідження.

1. Гаврилова Л.Г., Журавлева О.И. Основные художественно-эстетические направления и тенденции русского искусства конца XIX - начала XX века. Символизм в русском камерном музыкальном театре. - Славянск, 1990. - 32с.
2. Гаврилова Л.Г., Журавлева О.И. О воздействии жанрово-драматургических особенностей литературно-театральных направлений конца XIX - начала XX века на русский камерный музыкальный театр /рукопись деп.: НИО Информкультура Гос.б-ки СССР им.В.И.Ленина, 26.02.91, № 2422/. - 26с.
3. Гаврилова Л.Г. Символизм в русском камерном музыкальном театре // Тезисы докладов к научно-теоретической конференции "Русская музыка: наследие и современность". - Нижний Новгород, 1992. - С.64-66.
4. Гаврилова Л.Г. Проблемы воплощения философско-аллегорической символики в камерной опере В.Рубинова "Альфа и Омега" /рукопись деп.: НИО Информкультура Российской Гос.б-ки, 18.05.92, № 2612/. - 28с.

Л. Гаврилова

---

Підп. до друку 2.8.06.92. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір друк. № 2. Офсетний друк.  
Умовн. друк. арк. 0,93 Умовн. фарб.-відб. 1,16 Обл.-виц. арк. 1,07, Тираж 100 прим.  
Замовлення № 4-6824.

463613  
ЛНБ ім. В. Стефаника  
АН України

AB 28.247

**AB 28.247**