



Л.В. Гаврилова

(Красноярск)

## ОПЕРА А. КОРГИ «ТАТЬЯНА»: ИТАЛЬЯНСКАЯ ВЕРСИЯ МАЛОИЗВЕСТНОЙ ПЬЕСЫ А. ЧЕХОВА

20 октября 2000 года в Миланском Teatro alla Scala состоялась премьера оперы Ацио Корги «Татьяна». На афише рядом с фамилией композитора значились еще два имени: Антона Павловича Чехова и Петера Штайна<sup>1</sup>. Именно эта опера, где объединились вдохновение неизвестного в России итальянского композитора, мастерство немецкого режиссера и малоизвестная пьеса русского писателя, является объектом внимания в данной статье.

Прежде всего, обратимся к произведению А. Чехова. Пьеса была написана в марте 1889 года и посвящена Алексею Суворину<sup>2</sup>, с которым Чехова связывали как деловые, так и дружеские отношения<sup>3</sup>. В конце 88 – начале 89 гг. Антон Павлович принимал живое участие в подготовке пьесы Суворина к постановке в Московском Малом театре (премьера состоялась 16 января 1889 года в бенефис Н. А. Никулиной). В ее сюжете отразились реальные события, произошедшие в 1881 году. Известная певица и драматическая актриса Евлалия Павловна Кадмина (1853-1881), потрясенная изменой возлюбленного, во время спектакля «Василиса Мелентьева» А. Островского в Харьковском театре принимает яд и через несколько дней умирает. Трагическая судьба актрисы, помимо суворинской «Татьяны Репиной», нашла воплощение в пьесе Н. Соловцова «Евлампия Рамина», в повести И. Тургенева «После смерти», на сюжет которой А. Кастальский написал оперу «Клара Милич», в рассказе А. Куприна «Последний дебют».

История появления чеховской пьесы весьма необычна. Брат А. Чехова, Михаил Павлович, рассказывал, что «в один из дней, задумав сделать старику Суворину подарок, он (А.П. Чехов – Л.Г.) достал с полки служебник, открыл чин венчания и, только для собственного удовольствия и нисколько не предназначая свое произведение для критики и публики, написал одноактную пьесу — продолжение суворинской «Татьяны Репиной»<sup>4</sup>. Суворинская драма заканчивается смертью Татьяны, и Чехов решил развить ее сюжет. В его пьесе на свадьбу к герою, покинувшему свою возлюбленную, якобы является призрак покончившей собой Татьяны – точнее, он принимает за призрак некую даму в черном.

Далее приведем слова самого писателя, из письма к другу: «Сочинил я его в один присест, спешил, а потому вышел он у меня дешевле дешевого. За то, что я воспользовался Вашим заглавием, пода-

---

<sup>1</sup> Дирижер - Will Humburg (Уилл Хамбург), художник - Ferdinand Woegerbauer (Фердинанд Вегербауэр), костюмы – Anna Maria Heinreich (Анна Мария Хайнрайч).

<sup>2</sup> Алексей Сергеевич Суворин (1834-1912) - владелец одной из крупнейших в России книгоиздательских фирм, фельетонист, прозаик и драматург, издатель газеты "Новое время".

<sup>3</sup> Достаточно обратиться к текстам писем Чехова к Суворину, которых сохранилось 337, чтобы понять, насколько важным было в те годы для молодого Чехова общение с человеком больших и разносторонних способностей, к тому же обеспечившим его столь необходимыми средствами к существованию благодаря работе в газете «Новое время».

<sup>4</sup> М.П. Чехов. Театр, актеры и «Татьяна Репина» (неизданная пьеса Чехова). – Пбг., 1924. - С. 60-61.



вайте в суд. Не показывайте его никому, а прочитавши, бросьте в камин. Можете бросить и не читая»<sup>5</sup>. Суворин же решил отпечатать подарок, и один из 3-х изданных экземпляров малого формата отправил для ознакомления А. Плещееву. Отзыв поэта в письме к Чехову от 22 мая 1889 года весьма любопытен: «Очень оригинальная вещица, мне понравилось. Жаль только, что там больше текста Св. Писания — нежели разговоров...»<sup>6</sup>

При жизни Чехова пьеса не переиздавалась, что вполне объяснимо, так как в ней изображался церковный обряд венчания с цитатами из богослужебных книг, что не могло быть разрешено цензурой. Из забвения пьесу извлек известный немецкий режиссер Петер Штайн. Именно он был инициатором рождения оперы на сюжет «Татьяны Репиной». Одновременно Штайн заинтересовал никому не известной чеховской пьесой и режиссера Валерия Фокина, который поставил ее в московском ТЮЗе в сценографии Сергея Бархина (совместный проект Московского ТЮЗа и Авиньонского фестиваля при участии Международной конфедерации театральных союзов<sup>7</sup>). В России спектакль и сама пьеса вызвали серьезную критику театроведов<sup>8</sup>. Однако уже в 2002 году на основе этой пьесы и рассказа «Трудные люди» кинорежиссером Киной Муратовой был снят фильм «Чеховские мотивы». Он имел шумный успех и был удостоен Премии Российской гильдии кинокритиков "Золотой овен"-2002 в номинации «Лучшая режиссерская работа». Опера Ацио Корги в итальянской прессе также получила довольно высокую оценку<sup>9</sup>.

Нужно сказать, что в России оперное творчество Ацио Корги, да и в целом его музыка, неизвестны<sup>10</sup>. В 2012 году он отметил 75-летие, живет в Милане, где много лет возглавлял кафедру композиции в консерватории. Европейское признание к Ацио Корги пришло после премьеры оперы «Блимунда», поставленной сначала в Милане в Teatro Lirico (1989), затем в Лиссабоне (1991) и в Турине (1992). За это яркое и самобытное сочинение он получил специальную премию – “Premio S.I.A.E<sup>11</sup> per Lirica”. С этого времени сочинения А. Корги занимают постоянное место в концертных и театральных залах Италии, а также за рубежом. Эта же опера положила начало уникальному творческому содружеству между композитором и португальским писателем, нобелевским лауреатом в области литературы Жозе Сарамаго. На основе его романа «Воспоминание о монастыре» (1982) и было написано либретто для оперы «Блимунда», причем знакомство писателя и композитора состоялось задолго до получения Сарамаго

<sup>5</sup> Цит. по интернет-источнику: Антикварные книги. <http://sales-books.narod.ru/index.htm>

<sup>6</sup> Цит. по интернет-источнику: Антикварные книги. <http://sales-books.narod.ru/index.htm>

<sup>7</sup> Спектакль был включен в официальную программу Авиньонского фестиваля 1998 года (Франция), где разыгрывался в церкви «Белых кающихся грешников». После постановки в ТЮЗе был номинирован для участия в «Золотой Маске». Сценография С. Бархина в 1999 году была удостоена премии «Хрустальная Турандот» – «Лучшая сценография». С ноября 2000 года пьеса «Татьяна Репина» из репертуара ТЮЗа была снята.

<sup>8</sup> См. рецензии Алены Злобиной (журнал «Знамя» за 1999 год, № 6), а также Марины Дмитриевской («Петербургский театральный журнал» [сезон 1999-2000]).

<sup>9</sup> Хотя нельзя не упомянуть статью театрального критика Романа Должанского «Не та самая Татьяна появилась в Ла Скала», опубликованную в газете «Коммерсант» (№ 200 от 25.10.2000), где автор называет фокинский спектакль «любопытным», а оперу Корги слабой, с вторичной музыкой (с чем вряд ли можно согласиться – Л.Г.).

<sup>10</sup> Состоялись лишь два исполнения его кантаты “...fego dolore”: в 2005 году в Красноярске и в 2010 году – в Санкт-Петербурге.

<sup>11</sup> Итальянское общество авторов и издателей, основанное в 1882 году.



премии Нобеля. В 1993 году появилась опера «Дивара» (совместное либретто с Ж. Сарاماго по его роману «Во имя Божие» [1991]), в 1996 году – «Изабелла», в 1997 – «Ринальдо», являющиеся соответственно версиями опер Россини («Итальянка в Алжире») и Генделя. В 2000 году поставлена лирическая драма «Татьяна», 7 марта 2003 в Мюнстере состоялась премьера новой чеховской оперы «Ксения» (по пьесе «На большой дороге»). 18 марта 2006 года в Лиссабоне прошла премьера оперы «Il dissoluto assolto» («Оправданный распутник»), в июле 2009 года в Виченце – премьера оперы «Иокаста».

Вполне очевидно, что Корги весьма успешно работает в оперном жанре. Все его произведения поставлены на театральных сценах, у него сложился самобытный творческий почерк. На наш взгляд, в опере «Татьяна» отразился композиционно-драматургический опыт, накопленный не только в предшествующих оперных сочинениях, но в значительной степени приобретенный при создании сценических кантат “...fero dolore” (1993), “La cetra appesa” (1994), “La morte di Lazzaro” (1995), предшествовавших написанию оперы на чеховский сюжет<sup>12</sup>.

Главная особенность, отличающая этот ряд произведений А. Корги, – это историко-стилевая разнородность составляющих компонентов как поэтического, так и музыкального текстов. Возможно, именно эта черта пьесы Чехова – изначально заложенная в ней текстовая разнородность – стала одним из самых главных аргументов для композитора, который согласился на заказ театра Ла Скала. Действие пьесы совмещает два параллельно развивающихся плана. Первый можно определить как литургический – события разворачиваются в церкви, на протяжении всей пьесы совершается православный обряд венчания. Чехов использует оригинальные церковные тексты (чтения и пение) в соответствии со схемой чинопоследования Таинства венчания<sup>13</sup>. Второй план – реально-бытовой, с типичной для него лексикой, собственно незамысловатый сюжет о свадьбе разорившегося помещика Петра Ивановича Сабина и молодой вдовы, очень богатой помещицы Веры Александровны Олениной, об изнывающих от духоты и затянутости церемонии венчального обряда гостей свадьбы. По сути, и венчальный обряд, и разговоры гостей становятся фоном для развития лирико-психологической драмы, в центре которой любовный треугольник. Праздную болтовню и обряд нарушают сначала чьи-то стоны, затем появление некой дамы в черном. Нервозность атмосферы нагнетается неожиданной реакцией жениха на происходящее: ему привиделась в облике этой дамы его бывшая возлюбленная Татьяна Репина, покончившая собой, будучи им брошенной ради выгодного брака с другой. Едва дождавшись окончания церемонии, он стреми-

<sup>12</sup> См. статьи Л.В. Гавриловой: Принцип *giletture* в творчестве Ацио Корги / Критика. Публицистика. Страницы истории. К XXX-летию кафедры музыкальной критики. Сборник статей. – СПб., 2006. – С. 53-66; Кантата Ацио Корги “La cetra appesa” (Умолкнувшая арфа) // Христианские образы в искусстве: Сб. трудов № 171 / ПАМ им. Гнесиных. - М., 2008. Выпуск второй. – С. 82-91; Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги // Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации / Материалы международной научно-практической конференции. – Кемерово: Санкт-Петербург, 2009. – С. 160-172; Опера А. Корги «Il dissoluto assolto» и «Дон Жуан» В. Моцарта: пародия в квадрате // «ТНĖSAUROS». Межвузовский сборник научных статей. Выпуск III. – Красноярск, 2011. – С. 47-60.

<sup>13</sup> Пьеса начинается непосредственно с обряда венчания. Обручение опускается, сразу звучит Ектеня о благосостоянии душевном и телесном жениха и невесты, затем молитва «Боже святой, создавший от персти человека...» и далее в соответствии с установленным обрядом.



тельно покидает церковь, намереваясь отправиться на кладбище служить Панихиду. А Дама в черном умирает в опустевшей церкви...

Нужно сказать, что Ацио Корги-либреттист необычайно бережно отнесся к чеховской пьесе, сохранив практически без изменений ее небольшой по объему текст. Вмешательства минимальны: они касаются исключения некоторых второстепенных персонажей (отсутствуют Зоненштейн, Патронников, дьякон и дьячок), однако их реплики переданы другим героям. Также персонифицированы безымянные реплики «из толпы», а некоторые фразы добавлены. Введен образ Немого – глухонемого помощника церковного пономаря Кузьмы (мимический персонаж).

Архиерейский и соборный хоры, присутствующие в пьесе, дополнены небольшим по составу невидимым хором (вокальный четырехголосный октет<sup>14</sup>). В свою очередь, бытовой план – голосами толпы за сценой. Основанием для выделения этого коллективного персонажа в либретто стала реплика офицера из толпы (Котельникову) в пьесе А. Чехова: «Предупредите Сабинаина, что студенты и гимназисты собираются освистать его на улице».

<b>РЕАЛЬНО-БЫТОВОЙ ПЛАН</b>	
<b>Сценический</b>	<b>Вне сцены</b>
Котельников, Кокошкин/Кокошкина, Матвеев, Волгин и др.	Голоса толпы за сценой
<b>Лирико-психологическая драма</b>	
сценический	вне и на сцене
<b>Сабинин - Оленина</b>	<b>Дама в черном</b>
о.Иван, о.Николай, о.Алексей Кафедральный хор Архиерейский хор	Невидимый хор
<b>Сценический</b>	<b>Вне сцены</b>
<b>ЛИТУРГИЧЕСКИЙ ПЛАН</b>	

Два действенных плана не просто перенесены в либретто, а нашли оригинальное воплощение в музыкальной драматургии оперы. Литургическая составляющая усилена использованием цитат из Литургии Св. Иоанна Златоуста П.И. Чайковского (ор. 41), сопровождающих чтения о. Ивана, о. Николая и о. Алексея. Отметим, что трактовка этих голосов как *voce recitante* (с дифференциацией по тембрам: низкий голос, как бас-профундо, у о. Ивана, резкий, острый у о. Николая и важный, тяжелый у о. Алексея) – прием не новый для композитора, и он отнюдь не продиктован только спецификой чеховской пьесы. Использование *voce recitante* – одна из отличительных особенностей всех музыкально-

<sup>14</sup> Первоначально Корги планировал использовать женский хор. Во время работы над постановкой было решено пригласить на премьеру в Миланский Teatro alla Scala октет “Swingler Singles”, созданный в 1962 году, ныне базирующийся в Лондоне, активно участвующий в мировых премьерх современной музыки. Для этого коллектива, в частности, была написана опера «Ничто» Л. Берлю, он же исполнял и его знаменитую Симфонию.



сценических партитур А. Корги, этот голос является важным «действующим тембром» сочинений композитора.

Бытовой план выступает в качестве контрастной стилевой среды: это современная композиторская лексика, основанная на атональной системе организации с использованием 7 тематических комплексов, подвергающихся различным преобразованиям в процессе музыкального развития. В вокальных партиях персонажей господствует декламационно-речитативный тип интонирования с обилием широких скачков и сложной ритмической организацией.

Контраст двух композиционных планов усилен противопоставлением хорового пласта звучания оркестровому сопровождению. Оркестр включает струнную группу, широкий спектр ударных инструментов, 2 фортепиано и электронику (характерная примета оркестрового письма Корги). В качестве необычных тембров привлекаются аккордеон и басовая флейта.

В связи с ограниченными рамками статьи, привлечем внимание к тем особенностям оперы, которые представляются наиболее интересными.

Бесспорно, одна из главных – включение в партитуру фрагментов Литургии Святого Иоанна Златоуста П. Чайковского. Использование церковной музыки русского композитора в итальянской версии пьесы Чехова не вызывает возражений. Насколько нам известно, авторской музыки, созданной на текст венчального обряда, не существует. Поэтому объяснимо обращение к литургической музыке, созданной для традиционного обряда православной церкви. Тем более что в определенных компонентах схемы чинопоследования Таинства венчания и Литургии И. Златоуста совпадают: это касается ектеньи (молитвенных прошений) с аккламациями – «Господи, помилуй», «Господи, подай», «Аминь», чтений Апостола и Евангелия, включения молитвы «Отче наш».

Существенно, что композитор нигде не нарушает смысловых границ соответствий между обрядом венчания, составляющим каркас действия, и сопровождающими его фрагментами музыки П. Чайковского. Это становится главным регулирующим принципом отбора, позволяющим свободно заимствовать и чередовать фрагменты вне зависимости от исходной последовательности номеров в Литургии Чайковского. Обряд венчания завершается в V сцене (две последующие сцены, отделенные от предыдущих инструментальным интермеццо, в сущности, являются своеобразным эпилогом), что ограничивает зону звучания фрагментов музыки из Литургии П. Чайковского.

Главный прием работы с музыкальным материалом П. Чайковского – цитирование: где-то точное, в ряде случаев с небольшими фактурными и ритмическими изменениями, звуковысотным перемещением («Аллилуйя» в 1-й сцене), либо комбинированием отдельных фраз.



Практически все время на хоровое пение накладывается звучание оркестра – в первых двух сценах преимущественно группа ударных инструментов, начиная с третьей, подключаются струнные и фортепиано.

(Ниже, в схеме, красным цветом выделены номера из сочинения П. Чайковского)

№	Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3	Сцена 4	Сцена 5
1	<p><b>т.3 (А.К.) – №3 (П.Ч.)</b>. «Приидите, поклонимся».</p> <p><b>т.18 (А.К.) – №3 (П.Ч.)</b>. «Слава Отцу и Сыну».</p> <p><b>т.29 (А.К.) – №3 (П.Ч.)</b>. «Приидите, поклонимся».</p>	<p><b>т.21 (А.К.) – №2 (П.Ч.)</b>. «Слава Отцу и Сыну».</p>	<p><b>т.10, т.55, т.59, т.64, т.68, т. 74, т.89, т.93, т.98, т.135, т.137, т.139, т.141 (А.К.) – № 1 (П.Ч.)</b> Аккламации «Господи, помилуй» (т.10), «Господи, подай» (все остальные, кроме т.98), «Тебе, Господи» (т.98), «Аминь» (т.135).</p>	<p><b>т.14 (А.К.) – № 11,2-ой раздел (П.Ч.)</b> «Честнейшую херувимскую»</p>	<p><b>т.9 (А.К.) – №9 (П.Ч.)</b> «Свят, Свят, Свят, Господь...»</p>
2	<p><b>т.102 (А.К.) – №5 и №4 (П.Ч.)</b> (комбинация из двух фраз) «Слава тебе, Господи», «И духови твоему».</p>	<p><b>т.36, т.41, т.49, т.61, т.66, т.69, т.74, т.76, т.79, т.83, т.103, т.109, т.116 (А.К.) – № 1 (П.Ч.)</b>. Аккламации «Господи, помилуй», «Аминь».</p>	<p><b>т.36 (А.К.) – № 3 (П.Ч.)</b>. «Приидите, поклонимся».</p>	<p><b>т.52 (А.К.) – № 11, начало (П.Ч.)</b>. «Достоинство».</p>	<p><b>т.46 (А.К.) – №3 (П.Ч.)</b>. «Приидите, поклонимся» «Слава Отцу и Сыну». «Приидите, поклонимся».</p>
3	<p><b>т.134 (А.К.) – №14 (П.Ч.)</b> «Аллилуйя».</p>		<p><b>т.105 (А.К.) – №13 (П.Ч.)</b> «Отче наш».</p>	<p><b>т.76 (А.К.) – № 2 (П.Ч.)</b>. «Слава Отцу и Сыну».</p>	
4				<p><b>т.119 (А.К.) - № 1 (П.Ч.)</b>. Аккламация «Господи, помилуй»</p>	
Обряд венчания	<p>Обряд венчания. Ектенья о благосостоянии душевном и телесном жениха и невесты.</p> <p>Возложение венцов.</p>	<p>Чтение Евангелия от Иоанна (Ин. 2; 1-11).</p> <p>Просительные молитвы об императоре, супруге</p>	<p>Молитва о новобрачных: "Господи Боже наш, во спасительном...".</p> <p>Просительная ектенья.</p>	<p>Хождение вокруг аналоя с пением тропарей.</p> <p>Снятие венцов. Молитвы "Боже, Боже наш...", "Отец, и</p>	<p>Произносится отпуст.</p> <p>Провозглашается многоле-</p>



	Тайносовершительная молитва. Прокимен «Положил еси...». Чтение послания Апостола.	его, наследнике, о святейшем Синоде, и пр. священниках российской империи, о венчающихся, о блаженных и пр.	Молитва "Отче наш". Благословение и общая чаша вина жениху и невесте.	Сын, и Святой Дух...", по окончании которых новобрачные поздравляют друг друга поцелуем.	тие новобрачным, и все присутствующие поздравляют их с бракосочетанием.
<b>Литургия Чайк.</b>	<b>№№ 3, 5/4, 15</b>	<b>№№ 2,1</b>	<b>№№ 3, 13</b>	<b>№№ 11, 2</b>	<b>№№ 9, 3</b>

Нужно сказать, что работа с «чужим словом» является характерным приемом для творческого метода итальянского композитора, и цитатный материал в его произведениях сосуществует с авторским весьма органично. Композитор активно включает в стилевое пространство своей музыки достаточно богатый и разноликий пласт музыкальных явлений. В этом он является не просто прямым наследником своих предшественников – Л. Берио и Л. Ноно, но и значительно приумножает их опыты. Мне уже приходилось писать о роли цитаты в творчестве А. Корги, приводя в качестве примера его кантаты "...fero dolore" (цитата Ламенто Ариадны из оп. К. Монтеверди используется в качестве *santus firmus*'а и представляет собой пример *rilettura* – «повторных чтений»; цитата темы умирающей Виолетты из «Травиаты» в финале кантаты выполняет функцию *знака*.), "La setra appesa" (цитата вердиевского хора из оп. «Набукко» функционирует как порождающий текст, воплощающий «сущность идеи»), оперу "Il dissoluto assolto" (цитата Арии со списком Лепорелло из оп. «Дон Жуан»)<sup>15</sup>.

В «Татьяне», с одной стороны, введение в литургический план оперного действия цитат из Литургии П. Чайковского на протяжении пяти сцен можно уподобить своеобразному *santus firmus* композиции. Помимо этого, звучание музыки Чайковского играет роль музыкально-исторической характеристики конкретного места действия драмы. Благодаря ее использованию обостряется и стилевой контраст с бытовым планом оперы. В то же время, музыкально-текстовая цитата Литургии Чайковского выполняет еще одну функцию: порождающего текста, «втягивая» в свое пространство и другой цитатный материал<sup>16</sup>.

Напомним, что Корги усложняет литургический план, вводя невидимый хор. В качестве музыкального материала он использует Херувимскую песнь (№ 6) из Литургии. Причем, в данном случае композитор вносит существенные фактурные коррективы в партитуру. Текст заимствован из обряда Проскомидии – приготовления Агнца, первой части литургии византийского обряда Иоанна Златоуста.

<sup>15</sup> См. статьи, указанные в сноске на стр. 3 данной публикации.

<sup>16</sup> Аналогичный принцип композитор использовал ранее в кантате "La setra appesa". Хор из «Набукко» он уподобляет центральному ядру, которое втягивает в свое пространство весь последующий ряд текстовых и музыкальных цитат. Музыкальный ряд цитат включает хор из оперы «Набукко» и балладу для баса и фортепиано «Изгнанник» Дж. Верди, мотет Палестрины «Super flumina Babilonis» (так же, как и хор, написанный на текст 136 псалма), начальную мелодическую фразу из «Ламенто Ариадны» К. Монтеверди. Поэтические тексты образуют собственный цитатный план. Композитор использует стихотворения итальянских поэтов С. Квазимодо «Милан, август 43» и «На вербах» (своего рода парафраз на Псалм 136), А. Бертоллуччи «Радуга в долине реки По». Кроме этого, используются отдельные строки нескольких библейских псалмов – 125, 50, 136, 138, 17, 143, 56.



Эта часть как раз отсутствует в Литургии П. Чайковского, и ее включение в контекст оперы становится не только органичным, но дополняющим и расширяющим художественный смысл оперного действия, обнаруживая новый семантический вектор.

Корги использует следующие строки<sup>17</sup>, произносимые священником во время символического обряда и сопровождаемые определенными действиями – надрезанием печати просфоры<sup>18</sup>:

«Яко овча на заколение ведеса.

И яко агнец непорочен, прямо стригущаго его безгласен, тако не отверзает уст своих.

Во смирение Его суд Его взятся.

Род же Его кто исповесть.

Яко вземлется от земли живот Его.

Жрется (приносится в жертву) Агнец Божий, вземляй (взявший на Себя) грех мира, за мирский живот (жизнь) и спасение».

Корги в либретто рассредоточил текст, дробя его на отдельные строки (всего 6). Он вводит звучание невидимого хора в определенные моменты действия: каждый раз после того, как в церкви раздастся стон. Дважды в первой сцене, 1 раз во второй, дважды в третьей сцене и 1 раз в шестой. В качестве повторного текстового элемента в завершении каждой строки он использует фразу – «такое не отверзает уст своих», тем самым придавая каждому включению текста из обряда Проскомидии смысл молитвы-заклинания.

В финале оперы (7 сцена) все фразы текста (плюс заключительная фраза 6-й строки – «за мирский живот [жизнь] и спасение») собираются в единое хоровое высказывание, которое накладывается на истерический монолог Дамы в черном, взывающей о спасении.

Чем же обусловлена необходимость введения в оперу невидимого хора, причем с текстом, не имеющим никакого отношения к обряду венчания?

Думается разгадку нужно искать, прежде всего, в названии оперы и пьесы – «Татьяна Репина». Ее имя не заявлено в ряду действующих лиц, тем не менее, героиня незримо присутствует на протяжении всего действия. Подобно античной трагедии, ее трагическая история, оставшаяся за рамками пьесы, предопределяет весь ход развития драмы и ее атмосферу. Опера открывается весьма необычным в тембровом отношении инструментальным вступлением – монологом басовой флейты.

<sup>17</sup>Как и весь литургический план либретто, русский вариант текста переведен и звучит на итальянском языке.

<sup>18</sup> «Священник берёт в левую руку просфору для Агнца, обращая её буквами IC XC к себе, а в правую — копию, делает им трижды знамение креста над печатью просфоры, произнося каждый раз слова «В воспоминание Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа». Затем он приступает к вырезанию из просфоры Агнца: режет с правой стороны печати (где буквы IC и NI) со словами «Яко овча на заколение ведеса»; режет с левой стороны (где буквы XC и KA) со словами «И яко агнец непорочен, прямо стригущаго его безгласен, тако не отверзает уст своих»; надрезает верхнюю сторону печати (где буквы IC XC), произнося «Во смирение Его суд Его взятся»; надрезает нижнюю сторону печати (где буквы NI KA), произнося «Род же Его кто исповесть». Священник надрезает просфору с нижней ее части и вынимает Агнец от надрезанных нижней и четырех внешних сторон ее, произнося слова: «Яко вземлется от земли живот Его». Затем полагает его в центре диска. После этого Агнец крестообразно надрезается священником с нижней стороны с произношением слов: «Жрется (приносится в жертву) Агнец Божий, вземляй (взявший на Себя) грех мира, за мирский живот (жизнь) и спасение».



Позволю процитировать фрагмент одного отклика на премьеру, опубликованного на сайте [it.arti.musica.classica](http://it.arti.musica.classica). Его автор – Rodolfo Canaletti:

«Флейта издает звук настолько низкий, что звучание воспринимается как вполне реальные вздохи (стоны) и пространственно распространяется через динамики, установленные в театре везде, где только можно. Все это вводит нас в клаустрофобию, мы находимся «в православной церкви, узкой, переполненной народом, иконами, освещенной теплым светом и "знойными" свечами».

Итак, очевидец премьеры очень точно характеризует атмосферу спектакля, заявленную изначально, выделяя в качестве важного элемента низкий тембр флейты. Добавим к этому фразу еще одного очевидца постановки – «мучительный плач, вместе с дыханием музыканта и благодаря электронному усилению, расширяется и расширяется, как дыхание призрака»<sup>19</sup>, а также высказывание из интервью с А. Корги, опубликованного в театральных новостях<sup>20</sup> после премьеры, то смысл использования данного тембра во вступлении и последних тактах заключения становится очевидным: «флейта-бас – увлекательный инструмент, **как голос из могилы** (выделено мною – Л.Г.)». Следовательно, вздохи-стоны басовой флейты можно трактовать как голос покончившей собой Татьяны Репиной, покинутой женихом ради выгодного брака, – то есть, безвинной жертвы любви.



В дальнейшем каждое появление стонов акцентируется пением невидимого хора с текстом из обряда Проскомидии. Но все дело в том, что в основных сценах оперы это уже реальные стоны еще одной жертвы, вполне реальной Дамы в черном. Ее Корги называет «controfigura» Татьяны. В финале оперы на

<sup>19</sup>Tat'jana alla Scala, amore e morte nel segno di Cechov // Интернет-источник. <http://archivistorico.corriere.it/2000/ottobre/21>.

<sup>20</sup>A colloquio con Azio Corghi: a proposito di Tat'jana // Интернет-источник. [www.myword.it/teatro/news/45277](http://www.myword.it/teatro/news/45277).



фоне монолога Дамы в черном, тщетно пытающейся найти справедливость и взывающей о спасении, но, в конце концов, умирающей, звучит невидимый хор (все 6 строк из обряда Проскомидии). Этот хор, как отмечает в интервью Корги, по своему содержанию корреспондируется с частью католической литургии *Agnus Dei*, тем самым композитор подчеркивает ассоциативную связь данного персонажа с образом агнца божьего. В предисловии к партитуре он говорит еще более определенно по этому поводу: «Процедура свадебной церемонии преобразовывается в процедуру жертвоприношения. На алтаре общественного лицемерия лежит другая жертва: Дама в черном, отравившаяся из-за любви к Сабинину»<sup>21</sup>.

Таким образом, благодаря введению дополнительного коллективного персонажа – невидимого хора, литургический план и действие в целом обретают еще один смысловой подтекст. Причем тот, который предопределяет трагический финал лирической драмы – именно так Корги определяет жанр своего произведения. На протяжении пяти сцен оперы главным является контрапункт литургии венчального обряда, которую композитор стремится воспроизвести с высокой степенью исторической и церемониальной достоверности, и того, что происходит вокруг: бесконечные разговоры в толпе, изнывающей от скуки и жары, какие-то мистические стоны, сплетни об отравившихся женщинах... В принципе, в пьесе Чехова этот контрапункт выявляет ироническую природу авторской идеи этой небольшой пьесы. Не случайно в конце писатель помещает диалог церковного сторожа Кузьмы с дьячком<sup>22</sup>:

«Каждый день венчаем, крестим и хороним, а все никакого толку...

...Все это зря. И поют, и кадят, и читают, а бог все не слышит. Сорок лет тут служу, а ни разу не случилось, чтоб Бог слышал... Уж где тот и Бог, не знаю... Все зря...

... Сегодня в обед хоронили барина, сейчас венчали, завтра утром крестить будем. И конца не видать. А кому это нужно? Никому... Так, зря».

И, кстати, тот же Р. Каналетти в своей рецензии на миланскую премьеру сетует об отсутствии этой чеховской иронической интонации в оперном спектакле. Но для Корги важнее именно «история обыкновенного безумия любви и беспощадных человеческих страданий». Потому-то инструментальное интермеццо, следующее за 5-й сценой (после завершения венчального обряда), переключает оперное действие в русло драмы. Солирует басовая флейта, но еще более интересная деталь – в партию контрабасов и маримбы включается еще одна цитата: лейттема из «Лебединого озера» П. Чайковского:

<sup>21</sup> Предисловие к партитуре//Azio Corghi. *Tat'jana* (drama lirico). Partitura. Cassa Ricordi, 1999. - С. III.

<sup>22</sup> В опере дьячок отсутствует и в 6 сцене мы слышим достаточно пространственный монолог Кузьмы.



The image shows a musical score for a scene, consisting of several staves. The top staff features a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *pp*. The subsequent staves continue this pattern, with some staves showing a change in dynamics to *p* and the inclusion of *pizz* (pizzicato) markings. The score is written in a standard musical notation style with various clefs and time signatures.

Возникающая ассоциация с образом Одетты – символом идеальной, но трагически-обреченной любви, четко определяет пограничную зону в развитии действия. Композитор цитатой-знаком маркирует перевод повествования в новое русло. И если учесть, что Сабинин чуть не сходит с ума после всего происходящего и мчится после церемонии на кладбище, то цитата из «Лебединого озера» обозначает еще одну тему оперы – расплаты героя за совершенное предательство.

Последующие две небольшие по масштабам сцены отражают и новый смысловой уровень двуплановой композиции оперы благодаря сопоставлению двух жизненных позиций в монологах героев: ворчание сторожа Кузьмы – всё суета сует, и боль и отчаяние страдающей Дамы в черном. Акцент на никчемности всего происходящего в церкви, «все зря...» – это тот результат, к которому приходит развитие бытового плана. Смерть отравившейся героини, покинутой возлюбленным – жертвы несчастной любви – одновременно завершает развитие контрапунктически развивающегося в рамках литургического плана обряда Проскомидии, и в тоже время становится развязкой реальной человеческой драмы.

Нужно сказать, что *двоичность* как одна из структурирующих композиционно-драматургических идей оперы имеет очевидные романтические корни. Сюжетно-композиционная двуплановость дополнена существованием двойного пространства, где разворачивается действие: на сцене и вне ее. Двойничество присуще и образной структуре: реальная Дама в черном является двойником Татьяны Репиной, чье мистическое присутствие очевидно благодаря звучанию басовой флейты. Постоянные включения этого тембра и стоны, нарушающие церемонию и нагнетающие напряженность, создают атмосферу тревожного предчувствия, что позволяет говорить об экспрессионистских чертах спектакля. Размышления на эту тему можно продолжить.

Именно в полифонии смыслов («создании ткани контрапунктического формата "polifonia di polifonie"», по выражению композитора), историко-стилевой разнородности составляющих либретто и



партитуру компонентов текста и заключается специфическое свойство музыкально-театрального мышления Ацио Корги. Благодаря этому чеховская пьеса в трактовке итальянского композитора А. Корги и постановке немецкого режиссера П. Штайна обрела новые смыслы: пародийное продолжение мелодрамы А. Суворина превратилось в лирическую драму, услышанную сквозь призму Литургии Иоанна Златоуста. Вероятно, поэтому А. Корги заметил:

«Музыкальная версия пьесы Чехова для публики, возможно, даже более привлекательна, чем прозаическая... Эта одноактная пьеса практически невозможна в театре (так как понадобится привлечь не менее двух хоров, арендовать служителей для церемониальных диалогов), пожалуй, лучше всего подходит опера. Потому что именно музыка обладает разнообразным арсеналом средств для воплощения того, что хотел выразить в пьесе А. Чехов – глубокий и страстный исследователь существования, которому удалось под банальной повседневностью обнаружить ядро истинной человеческой трагедии».