

Автор статьи – Кривцова Анна – аспирант I года обучения ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Научный руководитель – Цареградская Татьяна Владимировна – доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыковедения, начальник отдела международных связей и творческих проектов ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Кривцова Анна

**ОПЕРА «ВАНЕССА» С. БАРБЕРА
КАК ПРИМЕР КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА
(ДАНИЯ – США)**

Культурный трансфер как особое методологическое направление является частью научной системы еще с середины 1980-х годов¹ и в настоящее время имеет поразительно широкий диапазон применения в области социо-гуманитарного знания. Цель данного методологического подхода – изучение специфики взаимовлияний национальных культурных пространств (вернее «культурных зон»²), а также механизмов этого процесса. Ведь культурный обмен – это не просто «процесс циркуляции предметов и идей как они есть, но их неустанная реинтерпретация, переосмысление, переозначивание» [Цит. по: 5]. Более того, культурный обмен в той или иной мере является потребностью для каждой из сторон – как «исходной», так и

¹ Хотя на тот момент понятие «культурный трансфер» уже использовали в связи с изучением колониальных культур (исключительно в политическом аспекте), его нынешняя коннотация, как и методологическая система в целом, возникла в процессе исследования культурных взаимовлияний Франции и Германии в XVIII – XIX вв., проводимых французскими филологами М. Эспанем и М. Вернер [5].

² В ходе исследования Эспань и Вернер осознали необходимость отказаться от понятий «нация» и «страна», заменив их термином «культурные зоны» (в их случае немецкая и французская) – культурные образования, которые никогда не встречаются в «чистом виде», а, в большей или меньшей степени, представляют собой результат смешения различных культурных элементов [5].

Методологические подходы в современном музыковедении

«принимающей»); а динамика трансформации предмета культурного экспорта в процессе его перемещения будет напрямую зависеть от готовности к восприятию культуры-реципиента [5]³.

Первым делом в сферу интересов теории культурного трансфера попадают художественные взаимовлияния. Их очевидным проявлением является, например, обращение автора к творчеству разных народов. Как известно, произведения искусства, будь то литература, живопись или музыка (в первую очередь, связанная со словом), зачастую имеет заимствованный сюжет, который в процессе перемещения претерпевает порой довольно значительные контекстуальные изменения. При этом важна вовсе не оригинальность фабулы, а эти самые «контекстуальные изменения».

Интересным в этом плане нам представляется либретто 4-актной оперы «Ванесса» американца С. Барбера⁴. Надо сказать, что как потенциальный создатель оперы Барбер начал привлекать внимание менеджеров оперного дома Metropolitan (Met) еще в конце 1930-х годов. Одна из причин, почему его дебют в качестве оперного композитора не состоялся лет на 20 раньше – отсутствие подходящего либретто, как и подходящего либреттиста. Однако ни один литератор, с кем на

³ Будучи ответвлением сравнительного литературоведения, в отличие от компаративистики как метода поиска сходств и различий, теория культурного трансфера противопоставляет ей «не просто изучение одновременно нескольких культурных и национальных пространств, но также и изучение имбрикаций, вкраплений, трансформаций, которые при всяком соприкосновении культур проявляются равно в воздействующей и в принимающей культурах» [3]. Таким образом, первоначально бинарная оппозиция двух культур как «исходной» и «принимающей», как «центра» и «периферии» расширяется и усложняется с учетом дополнительных факторов (условий и контекстов трансфера) и переосмысления отношений сторон культурного обмена [7].

Добавим, что проблема противопоставления компаративистики и культурного трансфера поднимается и в рамках музыковедения. Подробнее об этом см.: [2].

⁴ С. Барбер (1910–1981) известен мировой публике в основном по оркестровым сочинениям, в частности «Адажио для струнных», инструментальным концертам или «Эссе для оркестра». В целом стилевое направление барберовской музыки можно определить как постромантизм, за что многие современники композитора клеймили его как консерватора, но от этого, стоит заметить, не менее успешного и востребованного. Подробнее о композиторе см.: [1].

Методологические подходы в современном музыковедении

протяжении многих лет обсуждался оперный проект Барбера, не смог угодить его желаниям. Это оказалось под силу лишь его близкому другу Дж.К. Менотти, который долгие годы жил с ним бок о бок и знал все его пристрастия. Тем более сам Менотти в плане оперы имел немалый опыт⁵ (хотя на тот момент еще не пробовал писать либретто ни для кого, кроме себя самого).

В качестве сюжетной основы для будущей оперы была выбрана книга датской писательницы К. Бликсен «Семь фантастических историй» (1934)⁶. Барберу она очень нравилась, как нравились и северные страны, и мистицизм, и готическая атмосфера [8, р. 62]. В результате переработки нескольких, совершенно не связанных между собой повествований у Менотти получился сравнительно оригинальный сюжет, вобравший в себя ядро основных образов и мотивов⁷. Как и в книге, в либретто можно найти все: некогда

⁵ Творческое наследие Дж.К. Менотти (1911—2007) как оперного композитора насчитывает порядка 25 опер, не говоря о его работах в качестве либреттиста и режиссера.

⁶ Сборник К. Бликсен (1885—1962), как и прочие ее издания, переведен на русский язык и имеет следующее содержание: «Дороги вокруг Пизы», «Старый странствующий рыцарь», «Обезьяна», «Потоп в Нордернее», «Ужин в Эльсиноре», «Сновидцы», «Поэт».

⁷ «Вот уже 20 лет прошло, с тех пор как красавица Ванесса добровольно заперла себя в своем особняке и ждет возвращения Анатоля – женатого мужчины, с которым у нее когда-то был роман. Вместе с ней в доме проживают юная мечтательница Эрика, племянница Ванессы, и старая Баронесса – мать главной героини, которая не желает разговаривать с тем, кто, по ее мнению, живет во лжи, то есть с Ванессой.

Анатоль действительно приезжает, правда не тот. Видный молодой человек представляется сыном ныне покойного любовника Ванессы, и в этот же вечер соблазняет юную, наивную Эрику. Девушка влюбляется в гостя, однако осознает, что Анатоль не способен полюбить ее по-настоящему, поэтому, даже зная о своей беременности, отвергает его. Тот в свою очередь переключает все внимание на Ванессу, которая, видя в юноше копию своего бывшего любовника, вскоре также влюбляется.

Во время новогоднего бала Доктор (друг семьи) официально объявляет о помолвке Ванессы и Анатоля. Эрика, не осмеливаясь запятнать честь дорогой тети, в смятении убегает из дома, чем умышленно наносит себе вред и прерывает нежеланную беременность. Ванесса, под влиянием собственных иллюзий, не позволяет себе даже задумываться о возможности влечения Анатоля к своей племяннице. В качестве его жены, она покидает поместье, однако, мы понимаем, что ни к чему хорошему этот брак не приведет. Теперь Эрика становится узницей особняка – настала ее очередь ждать свою «истинную любовь». Однако она солгала Ванессе о причинах своего поступка и, тем самым, обрекла себя на жизнь в постоянном осуждающем молчании старой Баронессы» [4, с. 204].

Методологические подходы в современном музыковедении

красивую старушку, покинувшую свет; благородного соблазнителя; юную девушку, потерявшую невинность и запятнавшую свою честь; упоминание о бастарде; размышление о грехопадении; поиск вечной любви; даже мотив странствий – образ заснеженной зимней дороги (Анатолий приезжает в пургу), и мечту о поездке в Париж (куда уезжают Ванесса с Анатолием). Имеются доктор и священник⁸; кроме того, подавляющее большинство главных действующих лиц является людьми аристократического происхождения.

Еще один, пожалуй, самый важный заимствованный из книги символ – это зеркала как отражение истины (демонстрация неизбежного увядания красоты), столкновения с которой Ванесса, а после нее и Эрика, всячески пытаются избежать. Именно поэтому в период ожидания «истинной любви» все зеркала и портреты в доме были завешаны, а ворота наглухо заперты, отгораживая особняк и его обитателей от внешнего мира.

Опираясь в целом на произведение Бликсен, Менотти также ввел в либретто ряд действий и отсылок, которые могли бы вызвать у Барбера эмоции, столь необходимые композитору для творческого вдохновения⁹: предпочтения, увлечения, биографические факты¹⁰. Например, не мало

⁸ В либретто священник – эпизодический неозвученный персонаж; в списке действующих лиц он отсутствует.

⁹ Творческий процесс создания музыки у Барбера в основном мотивировался выражением собственных чувств: «Когда я пишу музыку с текстом, я погружаю себя в эти слова и позволяю музыке вытекать из них. Когда я создаю абстрактную фортепианную сонату или концерт, я пишу то, что чувствую...» [Цит. по: 9, р. 5].

¹⁰ По словам Менотти, его друг был немного снобом, поэтому все в либретто отвечает порядкам и вкусам аристократического общества (антураж поместья, манеры персонажей, меню праздничного ужина). Барберу нравилось кататься на коньках – во II акте Ванесса и Анатолий появляются на сцене после «свидания» на озере. Барбер прекрасно танцевал вальс – в том же акте Анатолий соревнуется с Доктором (отец композитора был доктором) в умении танцевать вальс, музыкальная тема которого («Под веткой ивы») впоследствии используется для воссоздания «закадровой» картины бала. На его фоне будут разворачиваться основные драматические события в контрасте с всеобщей торжественно-радостной атмосферой праздника.

Методологические подходы в современном музыковедении

общего либретто имеет с чеховской пьесой «Вишневый сад»¹¹ – одним из любимых литературных произведений Барбера [8, p. 61].

При всем при этом либретто «Ванессы» отлично вписывается в контекст американского искусства первой половины XX в., вызывая аллюзии на довольно известные образцы американской литературы и кинематографа, в первую очередь в жанре готического романа и его видеомодификации – жанре horror со свойственным ему эффектом «саспенса»¹² [4, с. 205-206].

Музыкальная сторона сочинения по колориту и эмоциональной наполненности отсылает слушателя к европейской оперной традиции в лице экспрессионистской оперы. Сами американцы небезосновательно причисляют «Ванессу» к образцам оперного веризма¹³. Действительно, либретто этой оперы подходит скорее для драматической пьесы, чем для оперного спектакля. Сближение с канонами устной драмы отразилось и на музыкальной стороне: непрерывность драматического развития, равенство сольных партий и ансамблевых сцен, близость некоторых ариозо к лирическим речитативам, экспрессивный вокальный стиль (при полном отсутствии *bel canto*), большая роль симфонического оркестра¹⁴, обращение к теме любви, акцент на психологических переживаниях героев, быстрая смена событий (между одной парой действий по сюжету проходят часы, между другой – целый месяц), элементы «кадрового» мышления (многоплановость сцен) и

¹¹ В первую очередь, пьесу и либретто объединяют сходные завязка и развязка действия, социальное положение главных персонажей, усадебный хронотоп как «состояние счастливой безмятежности и покоя в замкнутом пространстве обустроенной природы» [6, с. 77] и, конечно, наличие усадебного сада как символа рая, с которым связаны самые светлые моменты оперы.

¹² Эффект «саспенс» - создание напряженной атмосферы неопределенности и мучительного ожидания чего-то ужасного – является одной из обязательных задач жанра horror.

¹³ Многие американские композиторы обращались к этому течению в 1940-50-е гг. [11, p. 292]. Ярким представителем этого направления в Америке был как раз Менотти.

¹⁴ Э. Кирк даже сравнивает оперу «Ванесса» с американскими кинофильмами, в которых для создания драмы использовалась оркестровая музыка; их даже называли операми без пения [11, p. 5].

Методологические подходы в современном музыковедении

т.д., – все эти свойственные веристским операм характеристики можно найти и в «Ванессе».

Важен тот факт, насколько она пришлась по душе публике и критикам: никто особо не возразил, когда после премьеры на сцене Met в январе 1958 года главный дирижер театра Д. Митропулос воскликнул: «At last, an American grand opera!» [Цит. по: 9, с. 386]¹⁵. Этот краткий, но очень содержательный отзыв требует довольно развернутого пояснения.

Как известно, создание собственной, национальной культуры является неотъемлемым этапом становления любого достаточно молодого государства, и США¹⁶ – яркий тому пример. Ассимиляция европейского искусства в стремлении получить на этой основе нечто свое, исконно американское – вполне закономерный процесс. Для музыкальной культуры этот процесс, осознанный к началу XX века как жизненно необходимый, начался с оперы. Ведь «опера – потенциально наиболее эффектный жанр для создания национальной композиторской школы» [Цит. по: 13, р. 46]. При этом критиков не устраивало то, что American grand opera будет просто отражать сущность американской культуры, они ждали «событие, эволюцию»¹⁷, и с каждой последующей попыткой создать национальный шедевр их чаяния все возрастали. Это состояние напряженного ожидания продлилось по меньшей мере полвека. Но что же представляли из себя все эти многочисленные «попытки»?

¹⁵ Конечно, отрицательная критика была, но касалась она, в первую очередь, чрезмерной продолжительности I акта. Этот недостаток был устранен композитором во 2-й редакции оперы (1964 г.).

¹⁶ Великобритания признала независимость США только в 1783 г.

¹⁷ «The Outlook for American Opera» (1911): «Если бы мы могли создать школу или стиль просто поразмыслив и приняв его, задача была бы сравнительно легкой. Но американская оперная школа должна быть событием, эволюцией» [Цит. по: 13, р. 46].

Методологические подходы в современном музыковедении

Это были образцы музыкальной драмы со сквозным развитием, которые, в отличие от прочих оперных форм того времени, могли бы без вопросов рассматриваться как grand opera. Они должны были, пусть и частично, соответствовать канонам европейской оперной традиции как музыкально-стилистически¹⁸, так и по уровню и месту исполнения¹⁹. Действие потенциальной American grand opera обязано было разворачиваться на просторах Нового Света, а либретто часто включало в себя индейских или афроамериканских персонажей как очевидный для всех «источник Америки» [13, р. xii]²⁰ – желательный, но не обязательный критерий²¹. Ведь отражением культуры США оперу делало не использование индейской музыки, спиричуэла афроамериканцев или популярных городских песен, а выражение «собственных мыслей и эмоций, произрастающие из духовной, интеллектуальной, и физической среды, в которой воспитывался композитор» [10, р. 17-18].

Однако, этот, без сомнения верный подход к пониманию национального шедевра требовал от оперы, прежде всего, не музыкальной индивидуальности, а соответствующего либретто – именно оно было основной мишенью критиков (музыка, как правило, получала одобрение и профессионалов, и у любительской аудитории [13, р. viii]). Сказывалась нехватка профессиональных оперных

¹⁸ Музыкальный язык американских композиторов первых десятилетий XX в. исходил из опыта прослушивания сочинений ведущих на тот момент европейских оперных мастеров – Пуччини, Массне, Масканьи и др. – достаточно известных и обсуждаемых в США, чтобы повлиять на музыкальную сцену нации в целом.

¹⁹ Как и более легкие жанры музыкального театра, в музыкальном мире США grand opera занимала собственную художественную нишу – другая сцена, другие исполнители, а иногда и другие композиторы.

²⁰ Например, на индейский сюжет написаны оперы «Натома» (1911) В. Герберта, «Последний из Могикан» (1916) П. Аллена и многие др. К афроамериканской традиции принадлежали «Тримониша» (1911) С. Джаплина, и «Порги и Бесс» (1935) Дж. Гершвина, соединившая в себе признаки оперы и мюзикла.

²¹ К середине XX в. индейские и афроамериканские традиции как объект для либретто практически перестали интересовать композиторов [11, р. 292], что объясняет возможность североамериканского происхождения Ванессы.

Методологические подходы в современном музыковедении

либреттистов, с чем, собственно, и столкнутся Барбер, когда его впервые посетила идея поработать в жанре grand opera.

Очевидно, мы можем заключить, что требования американцев к своей национальной опере, как и вся их культура, способствовали тому, что любой продукт американской оперной индустрии неизбежно становился примером культурного трансфера. В этом свете «Ванесса» сама по себе может показаться лишь одним из целого ряда подобных культурных микстов²², границы которого, кстати говоря, оказались гораздо шире нежели Дания – США. Однако, тем и интересен культурный трансфер: его суть не просто противопоставить одно другому, но и учесть все множество дополнительных факторов, которое создает необходимый контекст. Ведь именно определенный исторический и культурный контекст²³ сделал «Ванессу» тем, что американцы в тот конкретный момент приняли в качестве собственной grand opera, и дал возможность осознать ее истинное значение для истории американского оперного искусства середины XX века.

²² Дальнейшая сценическая судьба «Ванессы» – прекрасное тому доказательство. Учитывая сезон 1958/59 гг., на сцене Met опера была поставлена 18 раз [8, p. 61]. В 1965 г. была предпринята еще одна, увы, безуспешная попытка ввести ее в постоянный репертуар театра, а пожар в 1973 г. полностью стер память о ней, уничтожив все роскошные декорации и костюмы. Лишь спустя 4 десятилетия с момента своего создания опера снова вернулась в театральную сцену и, даже более того, вышла на международный уровень.

²³ «Ванесса», завоевавшая в США Pulitzer Prize, на Зальцбургском фестивале была принята достаточно прохладно. В частности, критики по традиции назвали композитора безнадежным консерватором и «пособником» тональности, обвинили в эпигонстве. Сравнивая его с модернистами и авангардистами, они определили оперу как проходящую и «не претендующую на интеллектуальную высоту» [12, p. 6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Барбер, С. // Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: «Практика», 2010. – С. 54-55.
2. Гуляницкая Н.С. Компаративный метод и «культурный трансфер»? // Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных. Сб. по материалам Международной научной конференции. РАМ им. Гнесиных, 30 октября – 2 ноября 2018 г./ отв. ред. Е.С. Дерунец, Т.И. Науменко, Ю.Н. Пантелеева, И.А. Преснякова. М.: Пробел-2000, 2018. – С. 78-86.
3. Дмитриева Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преобладание? // Новое литературное обозрение. 2011. № 4. С. 302-313. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zh-zal.ru/voplit/2011/4/dm16.html> (дата обращения: 3.03.2019).
4. Кривцова А.С. «Ванесса» С. Барбера в контексте американского искусства первой половины XX века // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование. Материалы VI Международной научной студенческой конференции 23-25 ноября 2016 года / ред.-сост. М.И. Шинкарева. М., 2017. – С. 200-208.
5. Минеева И. Н. Культурный трансфер: от истории идеи к методологии // Филологические исследования. 2016. Т. 4. [Электронный ресурс]. URL: <http://academy.petrSU.ru/journal/article.php?id=3006>. DOI: 10.15393/j100.art.2016.3006 (дата обращения: 28.02.2019).
6. Нестерова Н.М., Соболева О.В. Реалии «усадебного мира» А.П. Чехова в зеркале английского языка // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. №32 (286). – С. 76-81.

7. Якушенко О. Мишель Эспань. Что такое культурный трансфер? [Электронный ресурс]. URL: <https://republic.ru/posts/1/1109349> (дата обращения: 28.02.2019).
8. Dickinson P. Samuel Barber remembered: a centenary tribute: interview. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 2010. xv, 196 p.: ill.
9. Heyman B.B. Samuel Barber: the composer and his music. N.Y.: Oxford University Press, 1994. – 586 p.
10. Hipsher E.E. American opera and its composers: monograph. N.Y.: Da Capo Press, 1978. xi, – 478 p.: fac-sim., portr.
11. Kirk E.K. American opera: monograph. Urbana: University of Illinois Press, 2001. xii, – 459 p.: ill.
12. Woodall M. Background of Vanessa// Study Guide for Pacific Opera Victoria's Production April-May, 2011 [Electronic resource]. URL: http://www.pov.bc.ca/pdfs/vanessa_study_guide.pdf (access: 30.04.2018).
13. Ziegel A.B. Making American operatic: Six composers' attempts at an American opera, 1910-1918: diss. for the degree of PhD in Musicology. Urbana: University of Illinois, 2011 [Electronic resource]. URL: https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/24066/Ziegel_Aaron.pdf?sequence=1&isAllowed=y (access: 4.10.2016).