

Сто лет оперному эксперименту в России: «Победа над Солнцем» и ее автор

Ануфриева К. А.

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центр современного искусства»,
Волго-Вятский филиал, Нижний Новгород

«Победа над Солнцем» (1913) с музыкой Михаила Матюшина рассматривается в качестве оперного эксперимента, в нотном тексте которого отражены наиболее передовые тенденции первой половины XX века в области организации музыкальной ткани. Понятие «оперный эксперимент» определяется как жанрообразующее, имеющее этимологическое значение для оперы. Фигура Матюшина предстает как пример художника переходного типа, в рамках творчества которого есть и консервативные музыкальные примеры, и полемика с традицией, и локальные новаторские прорывы. В качестве аргументов приводятся анализ нотного текста оперы и сведения о других музыкально-театральных проектах Матюшина, в том числе – о наиболее радикальном во всем его творчестве эксперименте «Рождение света, цвета и объема» (1923).

Ключевые слова: авангард, футуристическая опера, музыка, эксперимент.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 30–35)

A Hundred Years of Opera Experiment in Russia: «Victory over the Sun» and its Author

Anufriyeva K. A.

Federal State Funded Establishment of Culture «State Center of Contemporary Art»,
Volga and Vyatsk Branch, Nizhny Novgorod

«Victory over the Sun» (1913) with Mikhail Matiushin's music is considered as an example of an opera experiment, in the note text of which advanced tendencies in the early XXth century musical tissue arrangement are reflected. The notion of an opera experiment is defined as genre building, having etymological significance for the opera. Matiushin's figure is an example of the transition type artist, within whose activity there are both conservative musical examples and argument with the tradition, as well as local breakthrough. As arguments the analysis of the note text of the opera as well as information on other Matiushin's musical and theatrical projects, including his most radical experiment «Birth of Light, Color and Volume» (1923), is presented.

Key words: vanguard, futuristic opera, music, experiment.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 30–35)

Оперный жанр, как известно, возник в конце XVI века как результат деятельности Флорентийской камераты – кружка интеллектуалов, поставивших целью возродить античный театр. Решение этой задачи потребовало радикальной смены музыкальной стилистики: участники камераты противопоставляли господствовавшей тогда полифонии одноголосную музыкальную декламацию с аккомпанементом. Таким образом, идея реконструкции привела к одной из крупнейших революций в истории западно-европейской музыки – опера обязана своим появлением эксперименту. В связи с этим хотелось бы выделить

понятие «эксперимент» как жанрообразующую категорию, имеющую для оперы этимологическое значение. Соответственно «оперные эксперименты» в музыкальной истории – не эпизодическое и маргинальное явление, а носитель новых импульсов и идей, позволяющих жанру так разнообразно трансформироваться и как следствие – длительно и плодотворно существовать.

В истории оперы мы можем выделить несколько переломных моментов, когда авторы совершали новаторские, революционные шаги, обновляя различные стороны жанра. Так, например, оперные реформы Глюка и Вагнера были направлены на пере-

смотры соотношений между составляющими оперного синтеза (прежде всего – соотношений текста и музыки). Впрочем, в отношении Вагнера Курт высказывается более решительно: «Никогда до этого в истории музыки самые значительные, действенные перемены в композиторской технике, а в сущности и подлинный прогресс в музыке какой-либо эпохи вообще не был в такой степени связан с оперой» [1, с. 46].

В XX веке мы сталкиваемся с пересмотром самих основ оперного жанра. Вот как о начале этого процесса пишет Теодор Адорно: «Все произведения для музыкального театра, созданные около 1910 г. и до сих пор сохраняющие свое значение, далеко отходят от канонов оперы и музыкальной драмы, словно их уводит в сторону какая-то магнитная стрелка» [2, с. 68–69]. Это, безусловно, связано с общими антиромантическими тенденциями в искусстве, а также с целым рядом инноваций в драматическом театре.

Цель статьи – выявление основных элементов структуры музыки оперы «Победа над Солнцем».

Оперный эксперимент в России начала XX века закономерно связан не с традиционными институциями – «императорскими театрами», а с новыми театральными предприятиями. Таковым в 1913 году стал театр «Луна-парк», в котором было осуществлено несколько театральных постановок русских кубофутуристов. Последние намеренно, идеологически противопоставляли новые площадки официальным. В манифесте «Первого Всероссийского съезда Баячей Будущего» читаем: «Художественным, Большим и Малым нет места в сегодня! – с этой целью учреждается Новый театр “Будетлянин”» [цит. по: 3, с.118].

Творческим результатом этого съезда, состоявшегося, как известно, на даче одного из трех (!) его участников стала «Победа над Солнцем», названная авторами (Михаилом Матюшиным, Алексеем Крученых и Казимиром Малевичем) «первой футуристической оперой». Вопрос о принадлежности к этому жанру стал темой для дискуссий – и в рядах первых зрителей, и позже – среди специалистов. В одном из откликов на премьеру читаем: «Дальше пошла, с позволения сказать, “опера”. ... Редкую “музыку” заменял свист, кстати сказать, очень гармонизирован-

ный с сумасшедшими декорациями и тем бредом, который раздавался со сцены» [цит. по: 4, с. 40] В работе 1991 года Т. Н. Левая отмечает, что этот спектакль «можно было назвать оперой с большой долей условности (или, точнее, с немалой долей истинно футуристического фрондерства)» [5, с. 139].

Автор музыки в этом проекте – Михаил Матюшин (Нижний Новгород, 1861 – Ленинград, 1934). Это характерная фигура эпохи первого авангарда: не только композитор, но и художник, один из инициаторов создания объединения «Союз молодежи», издатель, педагог, теоретик искусства. В контексте темы российского оперного эксперимента его идеи и творчество – интересный объект для исследования. В нотном тексте своего первого музыкально-театрального опыта композитор в конспективном виде выражает многие характерные тенденции музыки первой половины XX века. А его более поздний проект «Рождение света, цвета и объема» (1923), возникший, казалось бы, на почве идей рубежа веков и первой волны русского авангарда, в жанровом отношении довольно сильно опережает свое время.

Интересно, что наиболее радикальными являются именно музыкально-сценические опыты Матюшина. Его произведения в жанре камерно-инструментальной музыки (например, сюита для скрипки и фортепиано «Осенний сон») носят гораздо более консервативный характер, в них автор пользуется позднеромантическим музыкальным языком. Исключение составляет его «Руководство к изучению четвертой тона для скрипки», изданное в 1915 году – ранняя реализация одной из самых передовых идей мирового музыкального авангарда первой половины XX века. Независимо от Матюшина в России ее также практиковали композиторы Арсений Авраамов, Артур Лурье, Иван Вышнеградский, а в других странах – Алоис Хаба, Чарльз Айвз, Оливье Мессиаен. Таким образом, Матюшин-композитор – яркий пример художника переходного типа, в рамках творчества которого мы можем наблюдать и консервативные музыкальные примеры, и полемику с традицией, и локальные новаторские прорывы.

В воспоминаниях современников акцентируется, что на премьере опера «Победа

над Солнцем» была воспринята в первую очередь как «злая и противоречащая пародия на оперы Верди». Дело в том, что четырнадцатью годами ранее, в 1909-м году, в Санкт-Петербурге была поставлена «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера», с музыкой В. Г. Эренберга. Название этого спектакля-пародии вошло в обиход как традиционное обозначение оперных штампов, а постановка была показана в разных городах. Пожалуй, самая популярная цитата из «Победы...» – стихи Крученых, пародирующие «Песенку Герцога» из вердиевского «Риголетто». Этот фрагмент текста Крученых начинается со слов «Толстых красавиц...», что сразу же намекает на «Сердце красавиц», а также на традиционно внушительные в ту эпоху габариты оперных примадонн.

В «Победе над Солнцем» действительно довольно сильно ощущается полемика с романтическими моделями оперного жанра. Явной пародией на поздний романтизм и эстетизм течений Серебряного века звучит в «Мещанской песне» фрагмент «Не поймаюсь в цепи-силки красоты / Шелки нелепы уловки грубы» в ясном Ми-бемоль мажоре с характерными романтическими «красивостями»: «загадочно мерцающими» увеличенными трезвучиями и томными хроматическими опеваниями-подголосками в аккомпанементе.

Ремарки в нотном тексте намекают на традицию лейтмотивов в романтической опере: «мотив толстяка», «мотив чтеца». И конечно – неперемный для традиционной «большой» оперы «экзотический» вставной номер: «Марш пленных турок»! Однако создатели «Победы...» ставили себе задачи более сложные, чем высмеивание оперной рутины, как это было в случае с «Вампукой». Этот момент подчеркивал Малевич в статье «Театр» (1917): «Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки» [цит. по: 3, с. 40].

Два «дейма» (по В. Хлебникову) – шесть картин «Победы над Солнцем» стилистически прокладывают дорогу от любования звуковыми красотами позднего романтизма через символистскую мелодекламацию к зонг-опере (которую Брехт изобретет через 15 лет). В спектакле чередуются пение

и декламация. Для истории оперы это не новость, а, скорее, традиция для некоторых ее жанровых разновидностей (например, *opéra comique* или зингшпиль) – вспомним первоначальную версию «Кармен» Бизе или оригинальный вариант «Волшебной флейты» Моцарта. Однако для оперы начала XX века – это уже почти забытый опыт, воспринимаемый фактически как новаторство, и скорее связываемый с традицией народного площадного, балаганного или же кабарежного представления. Этим опытом активно начинают пользоваться современники Матюшина: в 1912 году Шенберг представляет свой вариант речитатива *sprechstimme* в «Лунном Пьеро», а в 1917-м Стравинский создает «Сказку о беглом солдате и черте, читаемую, играемую и танцующую», в которой инструментальные музыкальные номера чередуются с текстами, произносимыми чтецом. Важность этого приема для Матюшина подчеркивает тот факт, что композитор специально упоминает его в рассказе о репетиционном процессе: «Здесь я с большой благодарностью вспоминаю о студентах участниках спектакля, которые выполнили свою задачу хорошо... – в опере слова без музыки говорить с большой расстановкой» [6, с. 160].

В «Победе...» часть текста произносится на фоне музыки, что отсылает к популярному на рубеже веков (прежде всего, в символистской среде) жанру мелодекламации. А некоторые номера в опере (два из сохранившихся фрагментов), напротив, обозначены как «песня» («Песня забияки», «Мещанская песнь»).

Таким образом, в области сольных высказываний в «Победе...» мы наблюдаем поляризованную жанровую картину: в ней сосуществуют рафинированная позднеромантическая мелодекламация и демократичная бытовая песня.

Наиболее радикальное противопоставление старой и новой музыки остается манифестом и прочитывается постфактум на уровне концепции. Формально опера заканчивается несколькими идущими друг за другом фрагментами у фортепиано: нарочито традиционалистской радостной темой на 6/8, следующим затем таинственным высоким тремоло в сочетании с вкрадчивым басом и сияющим Фа-диез мажором

(характерным для творчества Скрябина среднего периода, когда были созданы Соната для фортепиано № 4 и поэма ор. 32 № 1) с нежными трелями и хроматическими переливами.

Однако если мы смотрим в брошюру с либретто и нотными фрагментами, опубликованную в 1913 году, мы видим «альтернативный финал» – «Ноты Будетлянские», единственный в опере четвертитоновый фрагмент. В наиболее полном на сегодняшний день издании нотного текста оперы [7, с. 304–322] он помещен на отдельной странице в виде факсимиле с брошюры 1913 года, причем после ремарки *Fine* (конец, ит.) в предшествовавшем тексте. Звучал ли он в постановке и представлен в брошюре на уровне концепции? В любом случае для композитора этот фрагмент олицетворяет музыку будущего.

Однако внутри оперы новая музыка – это зачастую переосмысленная архаика. В этом музыкальном решении работает тот же принцип, что и в тексте Крученых: его словесное новаторство опирается на глубинные древние корни русского языка. Вступление, аккомпанемент Монолога Путешественника из 1-й картины, *Andante maestoso* из 5-й картины («Музыка передает прямые линии новой страны») – в этих мощных и торжественных моментах явно прослеживается связь с колокольным звучанием, которое по традиции стало неотъемлемой частью русских опер от «Ивана Сусанина» до «Бориса Годунова». А диатоническое начало темы Хора спортсменов (6-я картина), данное в терцовых дублировках, и ее продолжение уже в аккордовой фактуре возможно даже сравнить с петровским кантом.

Но этим диалогом старого и нового экспериментальные моменты в музыке оперы не исчерпываются. В ней мы обнаруживаем тенденции времени, которые реализуются в творчестве зарубежных и отечественных современников Матюшина – композито-

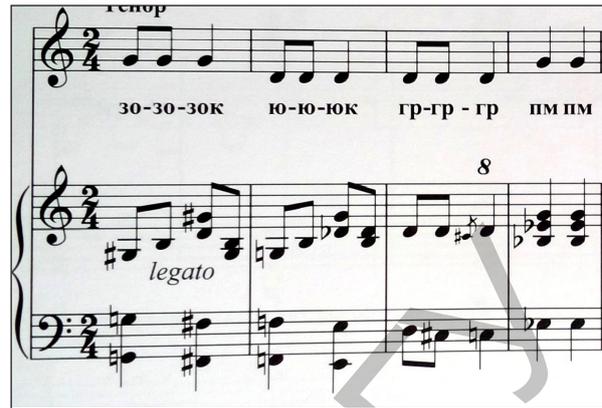


Рис. 1

ров XX века. Вот как пишет Матюшин о художественных задачах, которые он ставил перед собой, создавая музыку оперы: «В музыке – идея новых гармоний, новых гармонизаций, нового строя (четверти тона). Одновременное движение четырех совершенно самостоятельных голосов (Регер, Шёнберг). ... Разлом старого звука – надоевший диатонизм [6, с. 154]».

Важнейшим вопросом того времени было решение проблемы исчерпанности романтической гармонии. Наряду с ультрахроматикой Матюшин дает его и в рамках традиционной полутоновой звуковой шкалы. Композитор в основном оперирует обновленной «хроматической» или «расширенной» тональностью, как это делают Прокофьев, Шостакович (который присутствовал при исполнении четвертитоновых этюдов Матюшина [8, с. 140]), Мясковский и Хиндемит. В такой звуковой среде даже диатоническая мелодия (например, начало темы в уже упомянутой «Мещанской песни» из 6-й картины 2-го «дейма») сочетается по вертикали с аккордами, которые дезориентируют слух в отношении тональной опоры этого фрагмента, насыщают его терпким хроматическим колоритом (рис. 1).

Очень концентрированный пример хроматической тональности – реплика из 5-й картины 2 «дейма», с II и V ступенями,



Рис. 2



Рис. 3

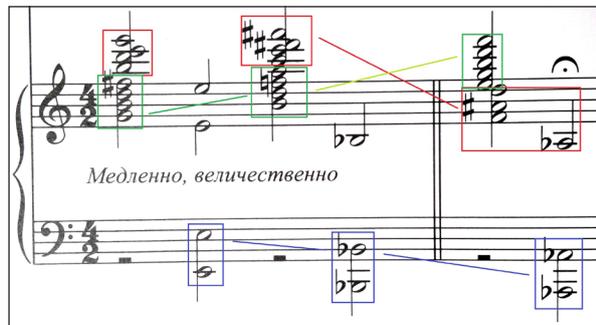


Рис. 4

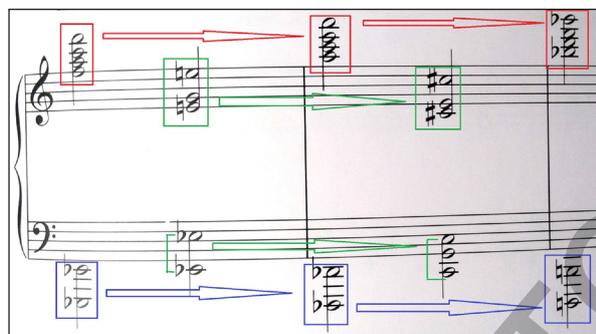


Рис. 5

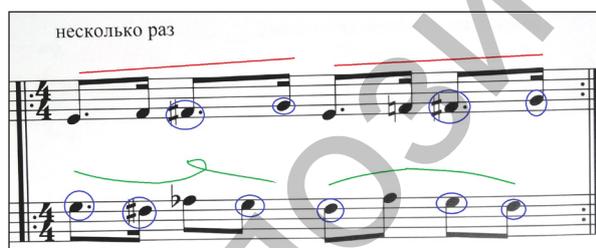


Рис. 6

а главное – с двумя вариантами VI и тремя вариантами III ступени (рис. 2).

Мелодия из 1-й картины 1-го «дейма» (на текст «Если не достанешь пустопят»), стартуя с ноты «ми бемоль», движется в нисходящем направлении, но достигает в итоге чистого «ми» (рис. 3).

В результате образуется лад в рамках уменьшенной октавы, так характерный впоследствии для мелодического стиля Шостаковича (вспомним, например тему пассакальи из его Восьмой симфонии). В своей работе с бытовой песенностью Матюшин

также предвосхищает Шостаковича с его трактовкой бытовых жанров.

Как многие авторы XX века (в том числе – упоминаемые Матюшиным Рeger и Шёнберг), композитор пробует линейно организовать музыкальную ткань (например, в аккомпанементе к Монологу Путешественника в 1-й картине 1-го «дейма»). В этом случае «вертикальные» созвучия образуются из нескольких независимых одновременно звучащих линий, которые движутся параллельно, пересекаются, сходятся и расходятся как рельсовые колеи на железнодорожном вокзале, рождая графичный профиль разных пластов фактуры и частично – нетерцовые звуковые структуры. Именно они и создают упомянутый эффект колокольности, но не за счет красочных эффектов романтической гармонии (как это происходит у Бородина, Мусоргского, Рахманинова), а на основе линейности (рис. 4, 5).

Важнейшим фактором обновления музыкальной ткани в XX веке становятся различные ритмические приемы, остинатность, а также монтажный принцип, заимствованный из кинематографа. Матюшин пользуется этими приемами наряду с Прокофьевым и Стравинским. Один из простейших ритмических приемов, который мы встречаем, в частности, у Стравинского – переменный метр. В «Победе...» в тридцати вступительных тактах 5-й картины 2-го «дейма» тактовый размер меняется 8 раз, всего применено 5 различных размеров.

Активно Матюшин использует и остинатность: неоднократно в музыке «Победы...» он «запускает» на протяжении определенного времени повторяющиеся мелодико-ритмические формулы, которые пересекаются друг с другом, щекоча и царапая слух своими шершавыми, несглаженными сочетаниями (рис. 6).

В своей автобиографии «Творческий путь художника» Матюшин, подчеркивая в музыке этого проекта не только «отрицающие», пародийные черты, но и моменты поиска новой звуковой музыкальной эстетики, высказывается следующим образом: «...опера имеет глубокое внутреннее содержание, издеваясь над старым романтизмом и многопустословием, что Нерон и Калигула [объединенные в одного персонажа. –

прим. К. А.] – фигура вечного эстета, не видящего живое, ищущего везде «красивое» (искусство для искусства), что путешественник по всем векам – это смелый искатель – поэт, художник, прозорливец, что сражающийся сам с собой неприятель – это конец будущим войнам и что вся «Победа над Солнцем» есть победа над старым привычным понятием о Солнце, как «красоте» [7, с. 84–85].

Позже Матюшин не раз обращался к музыкально театральному жанру: среди его рукописей сохранились наброски к первому акту оперы «Война» на текст А. Крученых (1915–1919). Вместе с первой оперой она должна была войти в трилогию: «Победа над Солнцем», «Победа над войной», «Победа над империализмом» [9, с. 12]. В память скончавшейся в 1913 году жены композитора Елены Гуро, силами его друзей и учеников были поставлены три спектакля по ее пьесам с музыкой Матюшина: в 1920 г. – «Арлекин» и «В закрытой чаше», в 1921 г. – «Осенний сон», в 1922 г. – «Небесные верблюджата» [10, с. 7–8].

По сравнению с ними проект 1923 года «Рождение света, цвета и объема» представляется колоссальным скачком в творческой эволюции Матюшина. В нем воплотилась другая идея, характерная для его творчества – синтетическое восприятие искусства. Прежде всего, это синтез звука, формы и цвета. Идея синтеза музыки и цвета прежде была реализована в творчестве А. Н. Скрябина, однако не в театральных формах, а в области инструментальной музыки (в данном случае сложно принимать во внимание его мистериальный замысел, скорее выходящий за рамки искусства). Дальнейшие эксперименты в области цвето-звукового синтеза велись также в этом поле (вспомним, например музыкальный инструмент оптофон В. Баранова-Россине [11]), либо уже непосредственно в живописном жанре (К. Чюрленисом). Особо отметим концепцию сценической композиции В. Кандинского и Ф. Гартмана «Желтый звук» (1909).

Однако Матюшин идет дальше, и воплощает звуко-цветовой синтез в жанре «беспредметного спектакля». Вокруг бумажной светящейся колонны, реагируя на тот или иной звуковой тон, вращались основные геометрические объемы, приводимые

в движение находившимися в них людьми [8, с. 85]. Описание этого действия дает повод усмотреть в этой постановке черты жанра перформанса или, возможно, музыкальной инсталляции (либо даже некоторого предвестника кинетической скульптуры). С одной стороны, оно вызывает ассоциации с работами таких авторов кинетических скульптур, как Александр Колдер (1898–1976) или Артур Гансен (1955 г. р.). Но проект Матюшина отличает еще и качество интерактивности: движение объемов (пусть и осуществлявшееся за счет людей) было реакцией на звуковые тоны. Такой тип интеракции звука и объекта в современном искусстве мы можем встретить в музыкальных инсталляциях или в технике live electronics.

Заключение. Этот эксперимент Матюшина был еще более радикальным, чем «Победа над Солнцем». Однако он был создан уже совершенно в другое время и в других условиях: поставленный на частной квартире и не предваренный манифестом, он прошел совершенно незамеченным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Р. Вагнера / Э. Курт. – М., 1975. – 552 с.
2. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. – М. – СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
3. Крусанов, А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): в 3 т. / А. В. Крусанов, – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – Т. 1. – 320 с.
4. Шатских, А. С. Казимир Малевич / А. С. Шатских. – М.: Слово, 1996. – 96 с.
5. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
6. Матюшин, М. В. Футуризм в Петербурге / М. В. Матюшин // Футуристы. Первый журнал русских футуристов. – 1914. – № 1–2. – С. 153–157.
7. Матюшин, М. В. Творческий путь художника / М. В. Матюшин. – М.: Музей Органической Культуры, 2011. – 408 с.
8. Кострома, А. Реконструкция спектакля Михаила Матюшина «Рождение света, цвета и объема» / А. Кострома // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. Выставка в галерее Гмуржинска. Кельн. 1999–2000. – М., 2000. – С. 111–117.
9. Капелюш, Б. Н. Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро / Б. Н. Капелюш // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. – Л.: Наука, 1976. – С. 3–23.
10. Мезерин, Ю. В. Михаил Матюшин 1861–1934 / Ю. В. Мезерин. – СПб., 2005. – 32 с.
11. Карасик, И. Н. В поисках зримой музыки [Электронный ресурс] / И. Н. Карасик // Звучащее вещество. Электронный каталог выставки. – СПб.: Государственный Русский музей, 2013. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

Поступила в редакцию 11.10.2016 г.