

МАРИНА МЕЛЬНИКОВА

Новосибирск—Брно

О ПЕРА ЛЕОША ЯНАЧЕКА «КАТЯ КАБАНОВА»

К вопросу о традициях и новаторстве в творчестве композитора

Опера Леоша Яначека «Катя Кабанова» является одной из самобытнейших интерпретаций русской литературы в европейской опере XX века. В настоящее время в музыкальной историографии содержатся её анализы в различных аспектах:

— Яначек и Островский;¹

— жанровые, драматургические и стилистические принципы «Кати Кабановой»;²

— место произведения в оперном творчестве композитора, чешской культуре, в истории музыкального театра XX века;³

— «Катя Кабанова» и русская опера XIX столетия;⁴ и др.

Определим задачей настоящей статьи рассмотрение данной оперы Яначека с точки зрения традиций и новаторства воплощения в ней русского литературного источника.

Известно, что «Катя Кабанова» не единственный пример обращения чешского композитора к русской литературе XIX века.⁵ Но при всей са-

¹ J. Burjane k, Janáčková Káta Kabanová a Ostrovského Bouře. In: Musikologie. Sborník pro hudební vědu a kritiku, sv. 3, Praha 1955, s. 345—416.

² Полякова Л. В. Оперное творчество Леоша Яначека. М., 1968, с. 160—195; Гозенпуд А. А. Леош Яначек и русская культура. Л., 1984, с. 119—130.

³ Полякова Л. В. Чешская и словацкая опера XX века. Кн. I. М., 1970, с. 187—188.; Рождественский Г. Н. Оперы Леоша Яначека в истории чешского оперного театра. — В кн.: Рождественский Г. Н. Мысли о музыке. М., 1975.

Полякова Л. В. Яначек и русская музыка. — Советская музыка, 1966, № 5, с. 130—136.; Гозенпуд А. А. цит. изд.

⁴ J. Rašek, Slovanské prvky v tvorbě Leoše Janáčka. Příspěvek k Janáčkovu hudebnímu realismu. Časopis Matice moravské 70, 1951, s. 364—417.

⁵ Известно, что в период с 1876 по 1928 год по русским литературным источникам Яначеком были написаны следующие произведения: мелодрама «Смерть» на стихи М. Ю. Лермонтова, неоконченные оперы — «Анна Каренина» и «Живой труп» по одноимённым произведениям Л. Н. Толстого, а также фортепианное трио по его «Крейцеровой сонате» и созданный позднее под её впечатлением струнный квартет, «Сказка» для виолончели и фортепиано по «Сказке о царе Берендее» В. А. Жуковского, симфоническая поэма «Тарас Бульба» по повести Н. В. Гоголя, опера «Из мёртвого дома» по «Запискам из мёртвого дома» Ф. М. Достоевского.

мостоятельности целой группы сочинений по русским литературным источникам, к которой принадлежит «Катя Кабанова», русскую тематику в творчестве Яначека нельзя рассматривать в отрыве от его основных идейных и художественных принципов, изолированно от общей творческой эволюции композитора. Поэтому вопрос о традициях и новаторстве в «Кате Кабановой» затрагивает её связи с другими операми композитора по чешским литературным источникам. «Катя Кабанова» стоит в ряду таких сочинений как «Её падчерица», «Лисичка Быстроушка», «Средство Макропулос», где повествуется о судьбе женщины. Как неоднократно подчёркивало яначековедение, композитор выбрал «Грозу» Островского, потому что его особенно привлек поэтический и музыкальный образ Катерины. Часто в этой связи цитируются известные слова самого Яначека: «А было это при летнем солнце. Нагретый косогор, даже цветы в изнеможении клонились к земле. Тогда я впервые глубоко задумался о несчастной Кате Кабановой, о её большой любви. Звали цветы, звали птицы: цветы — склониться к ним, а птицы — пропеть её последнюю любовную песнь.»⁶

Избрав литературным источником драму Островского, Яначек так же как и в своих предыдущих операх находит собственное решение традиционного жанра музыкальной драмы. Определяющим здесь был ряд характерных для него оперных принципов. К ним относится сюжетное и драматургическое сжатие литературного источника. В «Кате Кабановой» композитор сохранил из 5-ти действий и 41 явления — только 31, скомпоновав их в 3 акта оперы. Необходимые сокращения литературного материала, отказ от деталей, множества второстепенных персонажей, дали ему возможность большей обобщённости. Но и при этом Яначеку удаётся сохранить особенности драмы Островского, чему способствовал принцип жанровой и драматургической взаимосвязи литературного источника и оперы. В основу композиционного строения «Кати Кабановой» положен характерный для литературной драмы принцип явлений, что было нетипичным, например, для жанра музыкальной драмы «Её пасторкини» или оперного жанра «Лисички Быстроушки», где литературные источники имели другую специфику. Можно предположить, что само членение каждого акта «Кати Кабановой» на две части является аналогичным III-ему действию «Грозы». Драма Островского была, во-многом, реформаторской. К особенностям её новаторской драматургии Н. А. Добролюбов отнёс, в своё время акцент, направленный на окружающую героев социальную среду: «У него на первом плане является всегда общая, независимая ни от кого из действующих лиц обстановка жизни, таким образом, борьба, требуемая теорией драмы, совершается не в монологах действующих лиц, а в фактах, господствующих над ними.»⁷ Воплощая идею «Грозы», Яначек сохраняет тип конфликта, характерного для Островского, и кладёт его в основу оперной драматургии. Он показывает непосред-

⁶ Цит. по кн.: Полякова Л. В. Оперное творчество Леоша Яначека. М., 1968, с. 160.

⁷ Добролюбов Н. А. Луч света в тёмном царстве. — В кн.: Русские писатели. М., 1970, с. 260.

ственное столкновение Кабанихи, Дикого, с одной стороны, и Катерины, Варвары, Кудряша, Бориса — с другой, тем самым укрупняя конфликт, усиливая драматургическое напряжение. Нельзя не обратить внимание, что «негативные персонажи» — Кабаниха, Дикой, представляют лишь отдельные качества человеческого характера, хотя, как справедливо отмечает А. А. Гозенпуд, образ деспотичного Дикого не лишён сентиментальности.⁸ Но в отличие от них, образ Катерины диалектичен, полон поэтичности, глубокого внутреннего содержания. Принцип контраста, действующий на уровне драматургии целого, в сопоставлении сцен, и внутри них — в сопоставлении элементов развития действия, сказывается и в создании оперных персонажей «Кати Кабановой». Это было характерным как для «Её парчерицы», так и для «Лисички Быстроушки». Но в «Кате Кабановой» встречается и другой приём создания оперных особ, который будет типичным для его последующих опер, а именно, принцип комплементарности. Так например, в «Кате Кабановой» образ Кудряша составлен из двух литературных прототипов — Кулигина и Кудряша. Многие из литературного материала Кудряша переносятся Яначком в партию Глаши.

Для понимания новаторской сущности «Кати Кабановой» важно вспомнить, что после работы над замыслами «Анны Карениной» — 1907, и «Живого трупа» — 1916, по одноимённым произведениям Л. Н. Толстого, опера по «Грозе» Островского является первым завершённым яначковским образцом музыкально-сценического жанра, связанного с русским литературным источником. Второй т.нз. «русской оперой» было его последнее сочинение — «Из мёртвого дома» — 1928, по «Запискам из мёртвого дома» Ф. М. Достоевского.

При безусловном различии «Кати Кабановой» и «Из мёртвого дома» в плане сюжета, идеи, жанра, типа драматургии опер, и т.д., есть ряд общих моментов, касающихся внимания композитора к тексту русских литературных источников, структуры их либретто, и средств интерпретации национальной принадлежности «Грозы» и «Записок из мёртвого дома»,⁹ то в «Кате Кабановой» он постоянно редактирует перевод «Грозы» ма. Если в последней опере Яначек является автором перевода «Записок из мёртвого дома»,⁹ то в «Кате Кабановой» он постоянно редактирует перевод «Грозы» В. Червинки, максимально приближая его к русскому оригиналу. Очевидно, что структура либретто обеих «русских опер» как специфического литературного компонента музыкально-сценического жанра, выполняла определённые функциональные аспекты. Это была:

- литературная основа оперы в изложении сюжета;
- драматургический план целого с детальной экспозицией сюжетных линий на всех уровнях оперной формы: акт — сцена — монолог;
- основа для создания оперных персонажей посредством текста и сценических ремарок;
- музыкально-композиционный план либретто как проекция жанровых и стилистических черт оперы. Так как либретто «Кати Кабановой» созда-

⁸ Гозенпуд А. А. цит. изд., с. 125.

⁹ Этот факт определил сравнительный анализ текста либретто оперы «Из мёртвого дома» с чешским и русским оригиналами «Записок из мёртвого дома» из архива композитора, в которых сохранились пометки Яначека.

валось самим композитором, в его структуре наблюдается переплетение различных функциональных аспектов. Так, например, музыкально-композиционный план здесь имеет примарное влияние на избрание сюжета, принципы его развития в опере, определяет функции речевой структуры.

Известно особое внимание Яначека к речи как важнейшему драматургическому элементу, дающему ключ к пониманию его оперной эстетики. Поэтому либретто всех его опер переступает границы языковой нормы чешского либретто эпохи Б. Сметаны, А. Дворжака, З. Фибиха. Но, интересно, что речевая структура «русских опер» существенно отличается от опер самого композитора по чешским литературным источникам. В последних трудах Й. Выслоужила по проблеме прозы и музыки в операх Леоша Яначека отмечается, например, что в «Её пасторкине» прозаический текст имеет тенденцию к стихотворному изложению, тогда как в «Кате Кабановой» объявляется «чистая музыкальная проза».¹⁰ Другой отличительной чертой является большое количество в «русских операх» языковых русизмов. В «Кате Кабановой» это можно объяснить особенностями чешского перевода В. Червинки «Грозы» Островского. Но факт, что в опере «Из мёртвого дома», где текст самостоятельный чешский перевод композитором литературного источника, встречающееся ещё большее количество русизмов убеждает в том, что уже в своей первой «русской опере» Яначек использует русизмы как один из выразительных приёмов в передаче русского колорита героев, воспроизведения самой атмосферы действия.

Сделанный Д. Шлосаром анализ речевой основы либретто «Кати Кабановой» и «Из мёртвого дома» выявил в них четыре категории языковых русизмов. К ним относятся:

- лексикальные,
- синтаксические,
- морфологические,
- цитативные сочетания.

Если три первые категории воздействуют, скорее, как экзотические элементы, то в цитативных сочетаниях, как отмечает Д. Шлосар, точно сохраняется русский интонационный призыв и словесная метро-ритмическая модель. Они очень важны для понимания самобытности музыкального языка обеих «русских опер». К таким цитативным сочетаниям в «Кате Кабановой», также как и в «Из мёртвого дома», относятся:

- а) сохранённые композитором из текста первоисточника, а также принесённые им тексты русских народных песен;
- б) русские пословицы и поговорки из литературного источника;
- в) речевые обороты, характерные для русского литературного и народного языка.

Приведём некоторые примеры цитативных сочетаний из «Кати Кабановой». Во II-м действии оперы наряду с песнями «За рекой, за быстрой мой Ваня гуляет» и «Гуляй, млада, до поры, до вечерней до зари», взятых Яначеком из Островского, встречаются русские народные песенные тексты помимо «Грозы». Это — «По садочку девица уж рано прохажи-

¹⁰ Jiří Vysloužil, Zur Bedeutung der Prosa bei Leoš Janáček, S. 73—84.

¹¹ Leoš Janáček, Káta Kabanova. Klavírní výtah U. E. 7103, s. 87—90, 93—95.

валась», и «Пусть я и девица из избы тёмной».¹¹ Й. Бурьянек считает, что текст песни «По садочку девица уж рано прожаживалась» может быть переводом П. Безруча, сделанным им для Яначека.¹²

Среди русских пословиц и поговорок, перенесённых в «Катю Кабановы» из «Грозы», отметим:

IIIд. I-я картина Кабаниха:

Cizí duše temnota — «Чужая душа — потёмки».¹³

IIIд. I-я картина Хор:

Co komu souzeno, «Что кому суждено —
tomu neutěče — от того не уйти».¹⁴

Речевые обороты, характерные для русского литературного и народного языка, так же как и русские песни, пословицы, поговорки, являются важнейшим средством передачи национальных черт оперных героев. Наиболее показателен в этом отношении образ Катерины. В отличие от Варвары, Кудряша, её партия не содержит жанра песни, что соответствует Островскому. Однако, язык героини на протяжении всей оперы насыщен оборотами народной речи. Так же как и в первоисточнике для него характерны повторы слов, употребление ласкательных и уменьшительных слов, поэтических сравнений. В кульминационный момент Катерина выражает свои чувства на языке народной поэзии:

IIIд. 2-я картина Катериша:

Vy větry bujné! Doneste mi «Вы ветры буйные! Донесите эму
žalostný můj stesk! мою тоску печаль!»¹⁵

Речевая структура оперы свидетельствует о том, что для сохранения языковых особенностей драмы Островского, следуя русизмам, композитор нашёл равнозначные семантические обороты чешского языка, а в отдельных случаях использовал лашко-моравские диалектизмы.

В исследованиях о «русских операх» Яначека часто встречается понятие «музыкальный русизм». Традиционно его связывают либо с интонационными, либо с жанровыми аналогиями некоторых оперных тем русской народной песни, или стилю русских композиторов XIX века. К таким примерам Л. В. Полякова относит стилизации русских песен в обоих дуэтах Кудряша и Варвары из IIд. «Кати Кабановой». Как чешские, так и советские учёные обращали внимание на некоторые аналогии «Кати Кабановой» оперному стилю П. И. Чайковского. Этот взгляд на музыкальные русизмы справедлив, и имеет историческое обоснование. Хотя Яначек общепризнан композитором XX века, его творческий почерк, действительно, сохраняет связи с принципами XIX века, например в том, что не включает полистилистики, ставшей в период неоклассицизма одним из стилистических канонов. Как в «Кате Кабановой», так и в «Из мёртвого дома», Яначек мог применять приёмы жанровой и интонационно-ритмической имитации черт русской музыкальной культуры, являющейся этнически близким, но «инонациональным», т.е. неотожествляемым феноменом. В отличие от Чайковского и представителей западно-

¹¹ J. Burjane k, cit. práce, s. 398.

¹² L. Janáček, Káta Kabanova. Klavírní výtah U. E. 7103, s. 132.

¹³ Tamtéž, s. 129.

¹⁵ Tamtéž, s. 150.

европейского позднего романтизма, яначековские стилизации в «русских операх» не опираются на метод цитирования или воспроизведения внешних черт стилистического источника. И если предшественники чешского композитора характеризовали «инонациональные» сферы посредством определённой оперной роли, сцены, музыкальных макроструктур, то яначековский музыкальный русизм обладает множественными связями со стилистическим первоисточником. Он направлен не только на жанровые, мелодические, ладовые, но в большинстве случаев — на речевые моменты. Поэтому среди встречающихся уже в «Кате Кабановой», а в последствии и в «Из мёртвого дома», музыкальных русизмов, можно выделить две группы:

1. Жанровые русизмы, и
2. Интонационно-речевые.

Общее для обеих групп заключается в их принадлежности к типу музыкального русизма, которому даём следующее определение. Музыкальный русизм — это выразительное средство интерпретации национальной принадлежности литературного или сюжетного источника музыкального произведения. Как стилистический элемент, он сохранил определённый знаковый код русской музыкальной речи, и опирается на её ритм.

В определении музыкального русизма акцент на ритме не случаен. Согласно одной из последних советских теорий русской музыкальной ритмики В. Н. Холоповой, постановка проблемы национальной специфики именно в ритме закономерна по той причине, что ритм как средство выразительности особенно характеристичен, «физиономичен», ритмоинтонация «портретна», и ни в каком другом элементе национальный «акцент» музыкальной речи не выделяется так отчётливо как в ритмическом.¹⁶ С другой стороны: именно ритмический фактор позволяет увидеть различия в группах музыкальных русизмов. Если жанровые русизмы сохраняют отдельные ритмические закономерности жанра русских народных песен, то, как видно на примере «Кати Кабановой», специфика интонационно-речевых русизмов связана с яначековским речетативом и ритмическими закономерностями языковых русизмов.

Безусловно, интонационно-речевой русизм не может быть тождественен языковому, так как каждый из них имеет свой «синтаксический статус» и различное семантическое поле. Но, существующая в условиях оперного жанра, соподчинённая связь «языковой» — «музыкальный русизм» опирается на определённую закономерность — постоянство принципа метроритмической фиксации особенностей речи оперных героев. Этот принцип был найден композитором в его экспериментах записи «párěvkú mluvu». Он обращает особое внимание на автора речи, его эмоциональное состояние, ситуацию в которой сказано слово или фраза. От выразительного характера произнесённой мысли здесь зависит мелодический диапазон, интервальный состав, и графическая линия музыкальной записи. См. III д. «Кати Кабановой», 2-я картина — сцена Катерины и Бориса.

По драматургическим функциям и композиционному оформлению ин-

¹⁶ Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983, с. 3.

тонационно-речевой русизм подобен оперным напевкам. Известно, что вопрос о них дискуссионен. В некоторых исследованиях оспаривается существование у композитора оперных «пáрěvků mluvu». Подобное мнение имеет убедительную аргументацию, так как определить их в «гомогенном» стиле Яначека почти невозможно. В его произведениях, как показательно на примере «Кати Кабановой» фактически отсутствуют отклонения от привычных приёмов изложения музыкального материала, ощущения ладовая модальность, постоянство характерных яначекских созвучий, мелодических оборотов, видны устойчивые закономерности метро-ритмики. Однако, как верно считает М. Штедронь, есть повторяющийся признак, подтверждающий действие в операх «пáрěvků mluvu» как относительно самостоятельного элемента мышления композитора. В ситуациях экспрессивного выражения чувства, пересказывания волнующих героя событий, появляются концентрированные, структурно оформленные интонационно-ритмические образования, где синтез слова и звука переступает границы традиционного оперного пения.¹⁷ См. Пд. «Кати Кабановой» 2-я картина — сцена Катерины и Бориса. Согласно общности с обычным оперным «пáрěvkem mluvu» интонационно-речевой русизм как в «Кате Кабановой», так и позже, в опере «Из мёртвого дома» появляется лишь в исключительных драматических ситуациях. Поэтому далеко не все языковые русизмы становятся его основой.

Отмечая многие перечисленные особенности «Кати Кабановой», в заключении необходимо подчеркнуть, что эта опера Яначека, так же как и его другие произведения после «Её падчерицы», отражают общие принципы оперного творчества композитора, и, вместе с тем, его постоянный интерес и поиск новых средств в интерпретации литературных источников. На примере «Кати Кабановой» можно видеть, что историческая судьба литературного произведения часто зависит от его художественной инсценировки. Со дня своей первой премьеры 23 ноября 1921 года в Национальном театре г. Брно, эта опера Яначека была поставлена на сценах почти всех европейских театров, включая её премьеры 1956, 1963—1973 гг. в различных городах Америки. Поэтому можно с уверенностью сказать — яначекская оперная интерпретация «Грозы» Островского Н. А. до сих пор остаётся ценнейшим практическим вкладом композитора в историю чешско-русских культурных связей в их широком международном значении.

OPERA LEOŠE JANÁČKA „KÁTA KABANOVA“

К otázce tradic a novátorství ve skladatelově tvorbě

Janáčkova „Káta Kabanova“, komponovaná podle dramatu „Bouře“ N. A. Ostrovského, je v této stati studována z hlediska tradičních a inovačních rysů ruského literárního zdroje. Opera se tu jeví jako součást skupiny Janáčkových děl opírajících se o ruské literární zdroje a syžety, přičemž tato autorova orientace souvisí s klíčovými otázkami Janáčkových ideově uměleckých principů, autorova vývoje a operní estetiky. Zároveň se „Káta Kabanova“ tematicky řadí do linie těch Janáčkových oper, které

¹⁷ M. Šte dro ň, Poznámky ke komplexní analýze 5. výstupu z 2. jednání Janáčkovy její pastorkyně. Zprávy Společnosti Leoše Janáčka II, Brno 1983, s. 31.

vypovídají o osudech žen (Její pastorkyňa, Příhody lišky Bystroušky, Věc Makropulos). Tradici tu tedy fakticky představují samotné charakteristické principy Janáčkovy operní tvorby: syžetová a dramaturgická syntéza literární předlohy s operním tvarem a jí navozená žánrově dramatická řešení, uplatnění principu kontrastu a zvláště tzv. komplementárnost operních postav (autorka podává jejich bližší charakteristiku). Inovačním rysem je především skutečnost, že po dvou nerealizovaných Janáčkových záměrech napsat opery podle ruských literárních děl (Anna Karenina, Živá mrtvola) znamená Káťa Kabanova prvé úspěšné vyřešení takového problému. Objevují se zde proto nové prostředky interpretace národního rázu ruského literárního zdroje i mnohé typické postupy uplatněné později v opeře Z mrtvého domu (podle Zápisů z mrtvého domu F. M. Dostojevského). Východiskem těchto specifických vyjadřovacích prostředků je „řečová“ struktura opery, tj. množství uplatněných jazykových rusismů, jež jsou zase základem tzv. hudebních rusismů. Podle D. Šlosara lze v rovině textu opery Káťa Kabanova zjistit čtyři kategorie rusismů (rusismy lexikální, syntaktické, morfologické a citátové). Autorka pak analyticky zjišťuje dvě modality hudebních rusismů, totiž rusismy žánrové a řečové intonační. Za žánrové rusismy lze pokládat ve shodě se sovětskými janáčkology (L. V. Poljakova, A. A. Gozenpud) Janáčkovy stylizace ruských lidových písní. K intonačním rusismům patří situace blízké se janáčkovským nápěvkům mluvy: právě zde tvoří bázi příslušný řečový rusismus. Studie v této souvislosti upozorňuje na specifičnost těchto hudebních rusismů, zejména na jejich odlišnost od tradičního řešení problému, jakým je stylizace jinonárodních situací (i hudebních) v opeře. Kromě toho jsou podrobněji zkoumány vzájemné vztahy a odlišnosti obou typů hudebních rusismů. Káťa Kabanova v zásadě dokazuje, že literární výtvar nalézá v operních dílech svou jinou existenční formu. Navíc může být hodnocena i jako praktický Janáčkův přínos k rozvoji česko-ruských literárně-hudebních vztahů.