

## Эпос и драма в опере Бидзины Квернадзе «И было в год восьмой»



*Восьмидесятые годы XX столетия — время коренного обновления оперного жанра в Грузии. Именно в этот период традиции национальной оперы, заложенные еще в конце XIX века, открылись навстречу реалиям современной музыкальной культуры, достижениям современного драматического театра. Начало этого процесса ознаменовано появлением в 1982 году оперы Б. Квернадзе «И было в год восьмой» по мотивам повести Я. Цуртавели «Мученичество Шушаник» (либретто Р. Стуруа)<sup>1</sup>.*

**В** 1985 году появилась статья Н. Кавтарадзе «О некоторых драматургических особенностях оперы Б. Квернадзе «И было в год восьмой»» [5], а в 1992 — исследование М. Кавтарадзе «Грузинская опера 80-х годов» [4], один из разделов которого посвящен анализу этой оперы. При всей содержательности работ грузинских музыковедов, их выводы, имеющие принципиальное значение для понимания оригинальной концепции оперы, представляются спорными. По мнению Н. Кавтарадзе опера Б. Квернадзе — это драма одного героя, в ее основе лежит моноцентрический принцип, predetermined поэтикой литературного первоисточника. Еще более категорично аналогичная мысль выражена в работе М. Кавтарадзе, утверждающей, что Шушаник является единственным главным персонажем всей оперы, в то время как остальные необходимы лишь для раскрытия душевной драмы героини. Спорным представляется и утверждение М. Кавтарадзе об эпической основе спектакля как доминирующей и непосредственно связанной с повестью Я. Цуртавели. Между тем авторы обеих работ неоднократно апеллируют к понятию драмы — душевной драмы героини.

Отчасти противоречие эпоса и драмы в работах Н. Кавтарадзе и М. Кавтарадзе снимается аналогией с жанром «пассионов». Действительно, элементы пассионной драматургии в опере Б. Квернадзе очевидны. Но существует и принципиальное различие: драматический модус в жанре пассионов дополняет и конкретизирует повествование, не вступая с ним в противоречие. В опере Квернадзе, напротив, рассказ о событиях и его «показ» в драматическом действии могут противоречить друг другу. Рассказ и драматическое действие существуют здесь в разных мирах, по-разному освещая ту или иную ситуацию. В двух вариантах (повествовательном и драматическом) разворачивается и сюжетная коллизия оперы в целом. Драма при этом опровергает рассказ, оказывается правдивей, чем повествование. Повествовательный план оперы тяготеет к моноцентричности, в то время как в модусе драмы возникают отношения классического «треугольника», в котором три главных персонажа оперы — Якоб, Шушаник и Варскен равноправны, а их судьбы и интересы теснейшим образом переплетены. На основе сопоставления эпоса и драмы, их взаимного противоре-

чия, в восприятии слушателей постепенно проясняется глубинный смысл произведения, его подтекст, адресованный нам, современникам. Он связан с вопросом, актуальным на закате советской истории: можно ли доверять авторитету властителя, деятеля церкви, печатного слова? Существует ли вообще объективная, свободная от каких-либо интересов, точка зрения? Абсолютно ли наше восприятие добра и зла?

Само по себе представление об относительности истин, их зависимости от избранной точки зрения — одно из завоеваний культуры XX века<sup>2</sup>. Изменение интеллектуального климата эпохи обозначилось уже на рубеже XIX–XX столетий и связано, в частности, с появлением так называемой драмы-дискуссии. Б. Шоу писал об этом: «Лежащий на поверхности конфликт абсолютного добра и абсолютного зла пригоден лишь для дешевой драмы с героем и злодеем, где абсолютизирована одна определенная точка зрения» (Цит. по: [2, 294–295]). Пьеса-дискуссия, как утверждает А. Аникст, «теряет свой смысл, если в ней проводится односторонний взгляд на вещи. Драматизм возникает из столкновения идей и мнений, каждое из которых может

<sup>1</sup> Премьера оперы состоялась в том же году — сначала в Тбилиси, потом в Москве.

<sup>2</sup> Отсюда — характерные композиционные приемы литературы XX века: открытые переменные концовки произведения, изложение событий с разных точек зрения, от лица разных действующих лиц. В качестве примеров можно привести романы Дж. Фаулза, Л. Дарелла, Т. Уайльдера и других. Характерен в этом плане и фильм М. Карне «Супружеская жизнь», двух частях которого одни и те же события увидены сначала глазами жены, потом мужа.

быть логически обосновано» [2, 295]. Композиционная модель драмы-дискуссии, по мнению Б. Шоу, выстраивается следующим образом: «экспозиция» (I акт), «конфликт» (II акт) и «дискуссия» (III акт) [2, 295–296]. Во многом сходная модель лежит и в основе оперы Квернадзе «И было в год восьмой». Ее эпический пролог представляет события оперы с точки зрения повествователя, I акт раскрывает их в процессе непосредственного драматического действия, косвенно отражая уже иную точку зрения на происходящее (условно авторскую)<sup>3</sup> и, наконец, II акт (сцену суда) можно рассматривать как своего рода дискуссию о правде и лжи, об объективности наших представлений о добре и зле.

Значительная часть либретто оперы Квернадзе основана на оригинальном тексте литературного памятника Грузии — агиографической повести Якоба Цуртавели «Мученичество Шушаник» (V в.). Это рассказ о духовном подвиге Шушаник, жены петияхша Варскена, принявшей муки и смерть за христианскую веру. История ее жизни, отречшейся во имя Бога от семьи и детей, была призвана усилить поклонение верующих этой святой мученице. Величие подвига этого персонажа реальной истории Грузии усиливает и контраст образа Шушаник образу ее мужа Варскена, подчинившегося завоевателям-персам, отречшегося от Христа, взявшего в жены дочь персидского царя. По версии Якоба история мученичества Шушаник предстает в «черно-белых» тонах, где есть безусловное добро и благо и столь же абсолютное зло. Подобная поляризация представлений о добре и зле — характерная особенность агиографической литературы в целом, связанная с нравочувствительной и панегирической направленностью жанра. Общеизвестно, что жития святых создавались с определенными религиозными и политическими целями. Актуальность подобных идеализированных «биографий» святых в Грузии диктовалась необходимостью защиты принятой в IV веке христианской веры от влияния Персии. Таким об-

разом, позиция автора, Якоба Цуртавели, была предопределена исторической необходимостью.

Житийная версия мученичества Шушаник и, соответственно, точка зрения Якоба представлены в опере, прежде всего, ее повествовательным планом. В музыкальной драматургии произведения она символизирует объективность позиции рассказчика, его дистанцированность от всего личного, субъективно значимого. Явление действительности (событие, ситуация, персонаж, характер) при этом лишь «показывается, но не анализируется, не разъясняется, не осмысливается» [6, 57]. Именно так, в масштабном прологе оперы от лица автора — Якоба Цуртавели — излагается каноническая версия истории мученичества Шушаник. Повествовательный модус пролога (в котором, за исключением одной фразы Варскена, фактически отсутствует прямая речь персонажей) раскрывается музыкой в ее следовании за текстом: она, шаг за шагом «иллюстрирует» возникающие по ходу повествования мысли, образы, понятия, без стремления к отчетливо выраженному обобщению, оценке.

Пролог как целое представляет собой цепную композицию, основанную на принципе контрастного объединения небольших разномасштабных построений, каждое из которых имеет свой характер, тип мелодии и фактуры оркестровой партии<sup>4</sup>. В последовательности этих звеньев — фрагментов монтируемой «картины мира» — собственно и выстраивается линия повествования пролога. В их основе — и «броское предъявление звуковой идеи»<sup>5</sup>, и преобладание экспонирования над развитием, ведущее к афористичности показа темы-персонажа в музыке, и последовательно выдержанный принцип обобщения через стиль и жанр. Отсюда — пестрое соседство в замкнутом пространстве пролога таких различных в жанровом и стилистическом отношении явлений как сказовый речитатив, элементы церковного ритуала (псалмодия, стилизованный хорал), плачевые интонации. В этом же контексте сосуществуют интонации эстрад-

ной лирики и джазовые ритмы, стилизация грузинского фольклорного пения. Афористичность пока за тематического материала приобретает в данном случае своеобразную «назывную» функцию, представляя персонаж или явление с чисто внешней стороны, без углубления в его внутреннюю сущность. Такой «назывной» метод преподнесения материала оказывается в какой-то мере близким картине мира повествователя, где, подобно навечно наклеенным «ярлыкам», добро и зло предстают в их абсолютном значении, без взаимных переходов и полутонов. В роли коллективного «рассказчика» выступает в прологе и хор — сильнейший аргумент, подтверждающий истинность, объективность свидетельства Якоба.

Однако, как показывает анализ пролога, объективность его повествования все же оказывается мнимой. В этом повествовании умелой «режиссерской» рукой расставлены смысловые акценты, ведущие к возвышению образа Шушаник с одной стороны и «показу» злодеяний Варскена — с другой. Объективность хроники событий пролога не совместима, в частности, с яркой драматической кульминацией, акцентирующей мотив отречения от Христа. «Зло» Варскена изобретательно варьируется повествователем, приобретая тем самым значительную силу внушения. Подобная установка весьма далека от позиции бесстрастного наблюдателя, в ней осязаема определенная точка зрения на описываемые события.

Репрезентантом этой точки зрения становится тема повествователя-Якоба (в дальнейшем — один из основных лейтмотивов оперы), неоднократно звучащая в прологе. Эта тема в контексте оперы не столько персонализирует образ самого рассказчика, сколько приобретает некий обобщенный символический смысл. Она символизирует само книжное слово, его авторитетность, не подлежащую сомнению истинность. В качестве эпического зачина (на словах «С этой поры я подтверждаю вам кончину прекрасной, святой царицы Шушаник») тема Якоба

<sup>3</sup> Понятие авторской точки зрения в исследовании Б. Успенского «Поэтика композиции» подразумевает не конкретную, личную точку зрения создателя художественного произведения, а условную, ту, «которую он принимает при организации повествования в некотором конкретном произведении» [10, 27].

<sup>4</sup> Термин «цепная форма» принадлежит С.М. Слонимскому [9, 15–16].

<sup>5</sup> По мнению Т. Курышевой это — одно из свойств музыкальной поэтики «театра представления» [6, 116].

открывает пролог оперы (пример 1). Ее фольклорные прообразы не исключают аналогий с традициями русской эпической оперы, с традициями сказового речитатив. Сказовый речитатив — пишет Е.А. Ручьевская — появляется в опере «в тех случаях, когда сюжет, текст, музыка оперы выдержаны в определенном жанре, близком к народному, или стилизованы под старинный книжный язык» (выделено мной — Н.Д.) [1, 250].

Однако истина книжного слова и истина жизни в опере не совпадают, а потому в дальнейшем раскрытии коллизии оперы, в зависимости от изменяющегося ракурса восприятия событий, будет изменяться и тема Якоба. В процессе развития действия постепенно обозначатся и противоположные значения этой темы. Одно из них приобретает характер «цитаты», ссылки на авторитет повествователя, утверждения неоспоримости его «точки зрения». В этих случаях тема Якоба кардинально не изменяется, сохраняется даже ее первоначальная тональность B-dur. Подлинным «апофеозом» темы «абсолютной истины» становится ее гимническое звучание у хора во II действии — общенародное признание, выражение полного, слепого доверия к авторитетному слову Якоба. Другой полюс значений темы Якоба связан с существенными интонационными изменениями, зачастую преображающими ее до неузнаваемости. Подобная деформация темы Якоба происходит, например в «Пастора-

ли» (II картина 1 д.), фиксируя, таким образом, критический взгляд на объективность преподносимой повествователем версии мученичества Шушаник (примеры 2, 3). В таком искаженном облике тема Якоба символизирует уже не правду, а ложь. Искаженный хроматизированный вариант темы Якоба сопутствует и показаниям лжесвидетелей на суде (пример 4).

Изложению канонической версии мученичества Шушаник, представленной в прологе, композитор и либреттист противопоставляют свой взгляд на события оперы, рассматривая их с позиции иных ценностных ориентиров. Эта, отличная от канонической, точка зрения не навязывается нашему восприятию, но формируется исподволь, в процессе восприятия целого. Либретто I акта основано на оригинальном тексте литературного первоисточника, сохраняя и его повествовательный план, и его диалоги. При этом и естественные сокращения, как и достаточно экономное добавление нового, сочиненного либреттистом, текста, уже на уровне либретто существенно меняют картину целого. Наиболее значительные изменения в либретто связаны с образом Варскена: жестокий (по Цуртавели) отступник у Стуруа представлен как личность более сложная и неоднозначная. Претерпевает смысловую инверсию и мотив отвергнутого супруга. В повести Цуртавели основной акцент падает на изменничество Варскена, взявшего в жены дочь

персидского царя. В либретто Стуруа об этом факте мы узнаем из объективной версии событий — эпического пролога. В последующем же драматическом действии оперы отвергнутой оказывается не Шушаник, а сам Варскен. Этот мотив становится одним из центральных в развитии психологической линии оперы, мы постепенно понимаем, что между двумя любящими сердцами встает недобрая воля человека, сознательно провоцирующего конфликт. Она исходит от Якоба — повествователя и участника событий оперы, в реальности же — священника при дворе Варскена.

О том, что Якоб Цуртавели сознательно разжигал конфликт между Шушаник и Варскеном, писал и сам автор агиографической повести «Мученичество Шушаник». С позиции Якоба-священника — это оправданный шаг, ведущий к благой цели — принятию Шушаник мученического венца, утверждению и распространению ее культа. В жанре агиографической повести, запрограммированной на не критическое восприятие «биографий» христианских мучеников, на изначальное доверие читателей к автору, такого рода факты не существенны (см.: [7; 8]). Однако все меняется, если встать на другую точку зрения, где высшей ценностью оказывается человек и его жизнь. Наше восприятие, воспитанное на психологической прозе XIX и XX веков, склонно к критическому, детализированному анализу душевной жизни человека. Именно с этих позиций и прочитывает композитор оригинальный текст Цуртавели, например, в дуэте Якоба и Шушаник:

Якоб: Готова ли ты идти на большое благо, Шушаник?

Шушаник: Я готова на большое благо.

Якоб: Будь храброй и терпеливой.

Шушаник: Я должна быть храброй и терпеливой. Пожертвую собой ради нашей веры.

Якоб: Пожертвуй, жертвуй собой ради нашей веры. Хочу описать твои труды.

Шушаник: Нет, отец, нет. Эти муки только для меня.

Якоб: Тогда вернись к Варскену и к семье и обречешь себя на еще большие муки.

Шушаник: Лучше смерть от его руки.

Якоб: На большие муки обречешь себя.

Шушаник: Лучше погибнуть, чем наше объединение.

Якоб: Готова ли ты на большие муки, Шушаник?

Пример 1. Երեմի (Якоб). Пролог оперы

Пример 2. Երեմի (Якоб). «Пастораль» (II карт. I д.)

Пример 3.

Пример 4. ԳՈՒՆՆԻՆՆԻՆՈՒ (Нищий). «Мученичество Шушаник» (II новелла II д.)

В музыке дуэта отчетливо прослеживаются отношения «ведущего и ведомого», тонкая психологическая стратегия и «игра на чувствах» героини. Сам процесс диалогического общения персонажей убеждает нас в том, что жизненный выбор Шушаник не был абсолютно свободен.

В целом же I действие оперы — история все обостряющегося конфликта Шушаник и Варскена. В плане музыкальной драматургии оно представляет полную противоположность прологу. Действие переключается здесь из повествовательного модуса в драматический, из прошедшего времени в настоящее. Практически полностью исчезает принцип «назывной» поэтики. В основе развернутых сцен и «номеров» I действия — принцип сквозного, процессуального развития музыкального тематизма, его качественное переосмысление и, одновременно, широкие обобщения, представленные масштабными песенными формами. Примечательно, что зачастую в модус «настоящего времени» здесь переводится не только прямая речь действующих лиц, но и собственно повествовательный текст. Такое несоответствие отстраненной объективной интонации повествования и драматического развития музыки характерно в частности, для эпизода «Пастораль» и, особенно, для сцены бешенства Варскена — кульминационного момента в развитии личной драмы героя. Примечательно, что рассказ повествователя («Тогда он начал без остановки браниться. Ногами своими топтал ее. Взял кочергу и разбил ей голову. Как зверь дикий кричал, как бешеный») становится здесь основой для драматической сцены Варскена и хора. В музыке рассказ об этом событии переведен в настоящее время и она, вопреки тексту, говорит от первого лица, от лица обезумевшего Варскена. Эмоциональная непосредственность высказывания, сила музыкальной экс-

прессии оттесняют слово на второй план, делают его несущественным. Этот эпизод представлен композитором как масштабное, развернутое во времени, художественное обобщение, которое, казалось бы, подтверждает точку зрения Якоба: злодеяние Варскена неоспоримо.

Однако предшествующие сцены, раскрывают образ Варскена с совершенно иной стороны. В отличие от литературного первоисточника, где Варскен сравнивается со злым волком, сцена «Приезд Варскена» по началу созерцательна и возвышенна. Как любовный дуэт согласия («Моя Шушаник! Мой Варскен!»)<sup>6</sup> представлен и момент встречи супругов. Однако, едва начавшись, он переходит в драматическую сцену разлада. Но ведь исходная коллизия уже обозначена: любовь Варскена (здесь и в дальнейшем) неизменно сталкивается с жертвенным горением Шушаник.

Важнейшим звеном в развитии образа Варскена становится его песня с хором, в которой непосредственная эмоциональная реакция персонажа, равно как и сама музыкальная форма высказывания (обобщенная песенная куплетность), опровергает предшествующее повествование, где говорится о реакции Варскена на уход жены из дома. Она недвусмысленна: «он разгневался и бушевал». Рассказу об этом событии сопутствует музыкальная эмблема «зла», тот лейтмотив-«ярлык», который в прологе неизменно сопровождал упоминанию о Варскене. Но наступает «момент истины» — драма Варскена раскрывается изнутри. Его реплика, обращенная к брату и к невестке («скажите ей, пусть возвращается»), развертывается в целостный и обобщенный «номер» — песню с хором. В этом высказывании мы не видим разгневанного Варскена, мы воспринимаем лишь его неподдельную скорбь и душевную боль. Именно здесь впервые присоединяется к Варскену

и хор, многократно увеличивая масштаб художественного обобщения (пример 5).

Сопоставление, даже конфликт двух точек зрения, обозначившийся в этой сцене, достаточно типичен для оперы в целом. Две формы их репрезентации — эмблематическая, «назывная» и целостная, обобщенная, раскрывающая явление изнутри — оказываются несоразмерными по силе своего убеждающего воздействия. По мере обострения конфликта супругов изменяется и сам Варскен. В развитии его образа все более проступают жестокость и агрессивность. В психологическом пространстве оперы они мотивируются отчаянием и бессилием любящего супруга. Ведь отвергнутая любовь — классический мотив не только агрессии, но и преступления (Кармен — Хозе, Воцек — Мария). Неоднозначный характер приобретает в первом действии и развитие образа Шушаник. В модусе драмы ее героизм и сила духа превращаются в слепой фанатизм, одержимость навязанной ей мессианской идеей. Примечательно, что в музыке ярость Варскена и религиозное преступление Шушаник подведены под «общий знаменатель». Они представлены совершенно идентичным, неоднократно повторяющимся на протяжении оперы, материалом, знаменующим и непреодолимость конфликта супругов, и разрушительное, измененное состояние их психики.

Но, одновременно, композитор раскрывает образ Шушаник и в ином плане, где человеческая точка зрения уже не существенна, где душа непосредственно общается с Богом. Именно в этом, отрешенном от драматического действия пространстве, и раскрывается глубинная сущность образа Шушаник, святость истинная, не сотворенная религиозными «имиджмейкерами» и народными преданиями. Интроспективная интонационная сфера в партии Шушаник складывается на основе комплекса сквозных тем. Особое же значение приобретает тема, звучащая в сценах «Ответ Шушаник», «Обед», а также, в качестве реминисценции, в финале II действия оперы, где ситуация внешнего и внутреннего действия оказывается взаимно противоречивой. В сцене «Обед» неожиданной оказывается реакция героини на провокационное предложение

Пример 5. «Совет 2» (VI карт. I д.)

Священник

Moderato



Варскен



<sup>6</sup> Эти реплики отсутствуют в литературном оригинале. Они добавлены Р. Стурау.

Якоба поговорить по-персидски<sup>7</sup>. Отклик Шушаник в либретто («*Когда это было принято, чтобы мужчины и женщины обедали вместе?*») явно включает в себе вызов, внутреннюю непримиримость. Однако музыка в этой ситуации, напротив, свидетельствует о том, что Шушаник находится уже вдалеке от конфликтов этого мира, ее душа возвышается и свободно парит. Это самый тихий и возвышенный эпизод всей оперы, полностью отключенный от внешнего действия, его мелодия буквально воспаряет ввысь, освобождаясь от сил земного притяжения. Драматургической весомости эпизода, его обобщающей, а не «назывной» функции, соответствует и развернутая структура большой песенной строфы, включающей три фразы широкого дыхания (ААВ).

Таким образом, конфликтная драматургия I акта достаточно ярко представляет некую альтернативную канонической, версию истории мученичества Шушаник. В модуле драмы мы видим и другую Шушаник, и другого Варскена. Постепенно, мы осознаем и зловещую роль рассказчика, Якоба Цуртавели, видим его власть над душой героини, способность к манипулированию человеческим сознанием. При всей кажущейся незначительности отступлений от оригинального текста повести ракурс восприятия происходящих событий благодаря музыке существенно изменяется. Достоверность альтернативной версии событий оперы усиливают и своеобразные лирические отступления. Таким отступлением можно считать плач персидки (слуги в доме Варскена). Реплика этого второстепенного персонажа комментирует происходящие события с позиции естественных человеческих ценностей. Такова, например, реплика персидки в заключении дуэта Якоба и Шушаник, когда героиня доходит до настоящего испуга. Именно в этот момент, подобно «реплике в сторону», и звучит фраза персидки, напоминающего о доме, о семье.

Якоб: *На большие муки обречешь себя.*

Персид: *Как и дом свой мирный, и так он стал жалкий.*

Аналогичный подтекст включает в себе и бессловесный плач персидки в сцене «Приезд Варскена» — еще одно обобщенное, чисто музыкальное высказывание, эмоциональная реакция на обостряющуюся дисгармонию отношений Шушаник и Варскена. Этот плач — опосредованный реальностью сценического действия «авторский голос», выражение внешней точки зрения. Другой, более масштабный, развернутый плач (плач Джоджика — брата Варскена) появляется в сцене «Согласие Шушаник». Его сюжетный мотив все тот же — дом, семья. «Ты наша, не оскверняй дом» — умоляет Джоджик, и хор, присоединяясь к солисту, подхватывает его мольбу. В соответствии с фольклорными прообразами мелодии развертывается по началу и куплетная форма плача, а участие хора возвышает музыкальный образ до уровня объективной, всеобщей меры жизненных ценностей и их утрат. В роли лирического отступления выступает и вставной эпизод I акта, где странствующий актер вместе с хором «озвучивают» текст, включенный в либретто из средневековой народной поэзии. Условный прием «театра в театре» подчеркивает в данном случае его обособленность, внесюжетную функцию — выражение отстраненной от внешнего действия точки зрения. Идеалу мученичества здесь противопоставляется идеал радости жизни, внутренней гармонии, полноты бытия. В музыке вставного эпизода звуковое пространство как бы раздвигается, наполняется воздухом, объемом, вбирая в себя многоцветье красок, гармонии, тембров.

II действие (сцена суда) развертывается в идеальном, вымышленном пространстве ищущего истину разума. В его основе — уже не оригинальный текст повести Я. Цуртавели, а текст Стуруа, с искусными включениями отдельных фраз литературного первоисточника. В сцене суда повествователь Якоб предстает в новой роли: теперь он судья, который должен выяснить степень вины участников драмы, установить истину. Драматургическая логика этой сцены многопланова. В ней перемешаются повествование, рассказ о последних годах жизни Шушаник, драматическое действие,

непосредственная эмоциональная реакция действующих лиц. Общим знаменателем, воссоединяющим элементы повествования, драмы и лирики здесь становится модус «пассионности», узнаваемый как на уровне событий и образов оперы, так и на уровне музыкальной драматургии. В этом же действии обозначается и совершенно новая смысловая коллизия, выходящая за пределы «треугольника» Якоб-Шушаник-Варскен. Эта коллизия — народ и власть. Именно во II акте многоликое коллективное начало — резонатор находящейся в движении точки зрения, персонифицируется в конкретный образ — «народ». Он представлен безымянными персонажами: I, II, III старик, нищий, женщина, слуга, а также хором. Примечательна авторская ремарка, предшествующая началу II действия — «во втором действии хор расположен в середине III яруса». Таким образом, завершающая оперу реплика хора «Оправдывай себя!» звучит уже из зрительного зала, от лица народа, публики.

Персонификация хора, его отождествление с понятием «народ» проясняет мотивы и цели действующих лиц. Становится очевидным, что «мученичество Шушаник» — часть «большой игры», цель которой создание «иконы», культа Шушаник — объекта всеобщего поклонения и почитания. Оригинальность драматургии оперы связана и с тем, что показания свидетелей на этом суде опровергает уже сама Шушаник, принявшая к тому времени смерть и причисленная к лику святых. Сцена Шушаник с хором предстает как картина «массового психоза» толпы, народа, фанатично приверженного внушаемым ему догмам. Побуждаемый волей Якоба — «Слушайте, слушайте мученицу Шушаник» — народ, послушный и внушаемый, славит ее.

Линия действия II акта в целом прерывиста и многопланова. Отсутствие логических связей эпизодов внешнего действия компенсируется сквозным развитием в музыке. Во II акте отсутствуют и масштабные обобщения I действия и относительно замкнутые «номера». В процессе этого сквозного развития ракурс восприятия происходящего обретает особую подвижность, постоянно

<sup>7</sup> В литературном первоисточнике эта фраза принадлежит изменнику-Варскену. Ее переадресация Якобу в либретто Стуруа — одна из примечательных деталей, акцентирующих новый, несовпадающий с литературным оригиналом, ракурс восприятия канонической версии «Мученичества Шушаник».

провоцируя наше восприятие к мгновенным и частым переоценкам видимого и слышимого. «Зло» Варскена во II действии исследуется уже не только как психологическая реальность, но и как этическая проблема, раскрывая трагизм его нравственного выбора. Ведь и на изменничество Варскена можно взглянуть с другой стороны. Он также, как и Якоб, думал о благе народа: *«Жалко было Шушаник, но думал о Родине, о Грузии. Не мог я простить, ведь Персия сожгла бы нас. Разве народ понимает тяжесть королевской судьбы. Оплакивали Шушаник, а на меня как на Иуду смотрели»*. И этот мотив приводит к возникновению в партии Варскена совершенно новой интонационной сферы — героической. С другой стороны «пассионная» лейттема мученичества Шушаник, отождествлявшаяся в прологе и в I действии оперы с образом героини, во II сопутствует и образу Варскена, раскрывая всю глубину трагедии человека отвергнутого женой, непонятого народом.

Наиболее стремительные «взлеты и падения», изменения ракурса восприятия связаны во II действии с образом Шушаник. Ярчайший драматургический перелом, например, совпадает с кульминационным моментом народного славения святой Шушаник, мгновенно сменяющимся кульминацией трагической. Смена ракурса в данном случае совпадает с появлением на суде новых свидетелей — детей Шушаник.

Три ребенка: *Мама! Мама!*

Шушаник: *Кто меня зовет? Кто вы? Подойдите.*

Якоб: *Они уже не христиане, Шушаник. Их силой заставили принять маздеанство.*

Шушаник: *С этой поры вы уже не мои дети! Я забуду ваши имена! Не хочу вас видеть, дети мои! Я больше не ваша мать!*

Так, в мир искусственно насаждаемых идеалов и нерассуждающей веры вторгается живая человеческая жизнь. С этой точки зрения провокационное напоминание Якоба о том, что дети Шушаник уже не христиане, равно как и отречение Шушаник от своих детей, чудовищны. Именно в этот момент, отражая изменившийся угол зрения, в партии Шушаник впервые появляется лейтмотив зла, который в повество-

вательной версии неизменно сопутствовал образу Варскена. Данный эпизод становится самым ярким свидетельством «истинной» роли Якоба в истории мученичества Шушаник, виновника свершившейся трагедии, ее режиссера. Однако столь ярко обозначенная гуманистическая позиция авторов оперы в действительности оказывается значительно сложнее. Она отнюдь не сводится к прямолинейной идее поменять местами представления о добре и зле житейной и оперной версии мученичества Шушаник. Опера не заканчивается оправданием Варскена и осуждением Шушаник и Якоба. Для композитора приоритетной оказывается сама коллизия поиска истины, понимание ее неоднозначности.

Неоднократные «венчания — развенчания»<sup>8</sup> образа главной героини позволяют представить этот персонаж в разных ракурсах. И все же, за развенчанием ее образа в сцене отречения от детей практически сразу же следует его новое «возвышение». Оно совпадает со значительной ретардацией действия, с очередной сменой модуса музыкальной драматургии, ее переходом в план чистой, интроспективной лирики. Эта финальная стадия II действия — своего рода катарсис, «очищение» образа героини от лжи предания и пристрастности любой точки зрения. И в музыке очищение происходит раньше, чем в либретто. Парадоксально, но эта скорбная и одновременно просветленная постлюдия начинается в партии Якоба, следуя непосредственно за сценой отречения от детей. В либретто, после сцены отречения Шушаник от своих детей, Якоб как ни в чем ни бывало про-



Шушаник — Марица Маглаперидзе,  
Якоб — Зураб Анджапаридзе. 1983 год

должает «обрабатывать» свою паству, насаждая культ святой Шушаник. «Кончина Шушаник, кончина Шушаник в месяце октябре восемнадцатого» — так, в духе «экспресс-сообщения» газетной статьи, возглашает автор об этом скорбном событии. Преподнесенное в либретто таким образом, это сообщение могло бы послужить основой для сатирического освещения ситуации, для окончательного развенчания фигуры Якоба. Но что происходит в музыке в момент возглашения Якоба о кончине Шушаник? Якоб «цитирует» тему святости Шушаник, прозвучавшую в переломный момент сцены «Обеда» (I д.), и никакой иронии здесь нет. В партии Якоба тема «святости Шушаник» как бы деперсонифицируется, освобождается от конкретики персонажа и ситуации. Ее драматургическое значение здесь — катарсис, очищение после трагедии. Оно происходит по воле композитора, снимающего в итоге полемический характер целого. В заключительных монологах Шушаник противоречие двух точек зрения гасится. Ее образ обретает некую

<sup>8</sup> Выражение М.М. Бахтина [3].

новую полноту — в признании ценности жизни, которая столь мимолетна, любви, доброты, истины и Бога.

Итак, пролог и два действия оперы, представляющие высший, наиболее обобщенный уровень музыкальной драматургии оперы Б. Квернадзе, раскрывают ее коллизию совершенно по-разному. Формообразующие принципы, лежащие в основе пролога и двух действий, оказываются каждый раз новыми. Все это, казалось бы, могло привести к дезинтеграции целостности произведения. Однако ей противостоит разветвленная система лейтмотивов, связывающая в единое целое практически всю музыкальную ткань оперы. Почти все лейтмотивы сочинения Квернадзе свободны от функции репрезентации конкретных персонажей действия, тяготея скорее к символическому обобщению основных идей, понятий, жизненных ценностей. Большинство из этих лейтмотивов впервые появляются в «назывной» форме уже в прологе. Но в дальнейшем развитии, сохраняя свое символическое амплуа, они могут поменять «адресат» в зависимости от точки зрения. Например, лейтмотив «отречения от истинного Бога», отражающий точку зрения Якоба на изменничество Варскена, неоднократно звучит и в партии Шушаник. Ее от-

речение от семьи оказывается неизмеримым с отречением Варскена от Бога. То же относится и к лейтмотиву «зла», олицетворением которого становится в прологе Варскен. По мере же раскрытия действия изнутри, к злу оказываются причастными почти все действующие лица оперы: Варскен, Якоб, священник, Шушаник, свидетели-лжесвидетели на суде и сам народ. С другой стороны, варианты изменения лейтмотива «зла» могут в корне изменить и его семантику. Такие варианты лейтмотива «зла» характерны для всех плачей (персида, Джоджика, слуги) оперы.

Неоднозначной становится и тема хорала — символа веры. В контексте оперы хорал приобретает значение жанровой цитаты — символа религиозного единения народа. Языком этой цитаты славят Шушаник, произносят слова покаяния, выражают беспрекословное подчинение авторитетам, наконец, на языке хорала лжесвидетельствуют в сцене суда. В этой же сцене мы слышим голос фанатичной толпы, преобразующей музыкальный символ веры в механическое остинато. Иначе — более лично, индивидуально — представлен хорал в партии Шушаник. Он всегда открыт для варьирования, продолженного развития хоральной мелодии, превращаясь зачастую в лирическую мелодию со свободными

внутри-слоговыми распевами (примеры 6, 7). Свободное, одушевленное звучание хоральной мелодии свойственно и для партии Варскена. Такое «свечение» хоральных тонов, сокрытых в недрах музыкальной ткани характерно, для его темы в сцене «Приезд Варскена».

Эти и ряд других тем формируют символическое пространство оперы, ее топос. Они представляют основную круг идей оперы, систему ее смысловых антитез. Среди них антитезы добра и зла, земного и небесного, радости бытия и мученичества, раскрываемые не как абсолютные понятия, но, напротив, относительные, зависимые от точки зрения воспринимающей и оценивающей личности.

### Список литературы

1. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособ. / Е.А. Ручьевская, Л.П. Иванова, В.П. Широкова, А.И. Климовицкий, О.П. Коловский, Н.И. Кузьмина, Н.В. Романовский. — Л., 1988.
2. **Аникст А.** Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. — М., 1988.
3. **Бахтин М.** Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979.
4. **Кавтарадзе М.** Грузинская опера 80-х годов / Сборник научных трудов Тбилисской консерватории. — Тбилиси, 1992.
5. **Кавтарадзе Н.** О некоторых драматургических особенностях оперы Б. Квернадзе «И было в год восьмой» / Сборник научных трудов Тбилисской консерватории. — Тбилиси, 1986.
6. **Курышева Т.** Театральность и музыка. — М., 1984.
7. **Лихачев Д.С.** Человек в литературе древней Руси. — М., 1970.
8. **Ранович А.** Как создавались жития святых. — М., 1961.
9. **Слонимский С.М.** Симфонии Прокофьева. — М., 1964.
10. **Успенский Б.** Поэтика композиции. — СПб, 2000.

Пример 6. შუშანიკი (Шушаник). «Последняя новелла» (II д.)

*dolento*

და - და ახ - ბი - ბი ბი - ბი - ბი - ბი ბი - ბი - ბი ბი - ბი ბი

ბი - ბი ბი - ბი ბი - ბი - ბი - ბი ბი - ბი

Пример 7. შუშანიკი (Шушаник). «Мученичество Шушаник» (II новелла II д.)

*Animato*

*pp*

ბი - ბი - ბი - ბი ბი - ბი - ბი - ბი ბი - ბი - ბი ბი - ბი ბი