

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

FROM THE HISTORY OF THE WORLD MUSIC

А. Л. Игумнова

Сюжетные мотивы в операх Луиджи Даллапикколы

Аннотация

Наибольшую известность итальянскому композитору Луиджи Даллапикколе принесли произведения для сцены. Композитор является автором либретто своих опер, которые наполнены семантически нагруженными автоцитатами и историческими аллюзиями как с литературной стороны, так и в музыкальном отношении.

Ключевые слова: Л. Даллапиккола, итальянская опера, «Ночной полёт», «Узник», «Улисс».

А. Л. Игумнова

Plot formation in operas by Luigi Dallapiccola

Summary

The significance of music works by the Italian composer Luigi Dallapiccola is far beyond the renewal of musical language. His best-known works were written in the stage and cantata genres. Most of them develop the theme of characters' fight with something stronger than themselves. All Dallapiccola's libretti have a synthesis of different sources, quite far from each other at times, leading to new perception of the famous theme. First of all, this concerns the verbal and poetical part of his works, although in his musical language Dallapiccola was also inclined to semantically rich self-quotations and historical allusions. These features of his approach to the texts are traced in his operas beginning from *The Night Flight* up to *Ulisses*.

Keywords: L. Dallapiccola, Italian opera, *Night Flight*, *The Prisoner*, *Ulisses*.

Луиджи Даллапиккола (1904–1975) — выдающийся композитор XX века, его по праву именуют отцом итальянской додекафонии. Однако значение творчества Даллапикколы выходит далеко за рамки обновления музыкального языка и создания собственного стиля, сочетающего самые современные и глубоко традиционные компоненты. Наибольшую известность композитору принесли произведения в сценических и кантатных жанрах, большинство из которых воплощают тему борьбы человека с тем, что гораздо сильнее его. И из исторических, мифологических и экзистенциальных конфликтов Даллапиккола создаёт драму непокорённого духа.

Путь Даллапикколы как театрального композитора начался ещё в 1932 году, когда у него возникла первая идея написать оперу. Впоследствии он стал автором трёх опер, оперы-мистерии и балета¹.

Даллапиккола был поэтически одарённым композитором, что позволило ему самому создавать либретто к своим операм. Кроме того, сохранились статьи и доклады, которые он приурочивал к премьерам опер или другим общественно значимым событиям. В них он описывал процесс работы над текстами, историю создания, личные воспоминания, которые считал важными для образно-смысловой трактовки произведений. Самостоятельное написание либретто позволяет многократно и свободно перерабатывать словесный текст в зависимости от возникающих музыкальных задач. Важным становится точный выбор слов, поскольку язык либретто, как известно, очень отличается от разговорного. Что касается содержания, для всех либретто Даллапикколы характерен синтез различных, подчас далёких друг от друга произведений, ведущий к новому восприятию известной темы. Прежде всего это касается литературной стороны, хотя и в музыкальном отношении Даллапиккола склонен к семантически нагруженным автоцитатам и историческим аллюзиям.

Уже в эскизе либретто «Представления о душе и теле» (1932), по выражению самого Даллапикколы «чудовищном с точки зрения стиля» [18. Р. 515], друг за другом следовали тексты разных эпох: «там был фрагмент „Песни о Роланде“, а рядом с ним сцена из „Дон-Кихота“; монолог Пера Гюнта перед умирающей матерью; тексты гротескных карнавалов эпохи Возрождения соседствовали со сценой из „Больше, чем любовь“ Габриеле д’Аннунцио... и, в довершение всего, лауда фра Якопоне да Тоди (список цитат совсем не полон)» [18. Р. 515]. Как отмечает композитор, в эти годы многие художники переживали период «переоткрытия» старых мастеров, а духовную драму Эмилио де Кавальери «Представление о душе и теле» (1600) Даллапиккола очень любил. Общей идеей его оперы стало зримо представить жизнь героя, а следовательно, и его ошибки, его борьбу со своими пороками. Композитор подчёркивает, что эта идея не была далека от его последней оперы «Улисс», то есть первая попытка сценической работы устремлена к последней как итогу всего, что было им написано. В 28 лет Даллапикколе не хватило опыта осуществить подобный проект, поэтому опера «Представление о душе и теле» так и осталась проектом. Однако на выбранные им тогда тексты позднее были написаны камерные вокальные произведения².

Спустя семь лет была завершена первая опера Даллапикколы — «Ночной полёт» по повести А. де Сент-Экзюпери (премьера состоялась в 1940 году). Казалось бы, её остросовременный сюжет не имеет никаких смысловых пересечений с проблематикой «Представления о душе и теле», но в контексте творчества Даллапикколы эти произведения оказываются звеньями одной цепи. Душа, по убеждению глубоко веровавшего композитора, стремится к высшим ценностям, в небесные миры. Ради этого ей приходится бороться с косной земной материей. Эпизод из жизни лётчиков приобретает в «Ночном полёте» символический и религи-

озный смысл. Здесь также нашла отражение идея духовной борьбы и духовного подвига — одинокий директор сети воздушных сообщений Ривьер, настоявший на рискованном ночном вылете, противостоит общественному мнению, а принесённый Ривьером в жертву пилот Фабьен из последних сил борется со стихией [См.: 3].

Либретто композитор писал, опираясь на одноимённую повесть Антуана де Сент-Экзюпери, изданную в 1931 году. Фрагментарная структура повести выстроилась в сжатую и ясную конструкцию одноактной оперы. Композитор сохранил психологическую диспозицию действующих лиц в целом, однако автобиографизм прозы Экзюпери сменился здесь образным символизмом. Для кульминационной же сцены Даллапиккола создал собственный текст, вдохновлённый одним из эпизодов полёта.

Сцена смерти Фабьена в интерпретации композитора является смысловым центром оперы. Именно лётчик, ни разу не появляющийся на сцене, является для композитора главным героем. Несмотря на падение в море вместе с обледенелым самолётом, Фабьен обретает бессмертие и возносится к звёздам. При этом Даллапиккола не снимает вопросов, связанных с Ривьером: проблемы ответственности руководителя за жизнь подчинённых, противопоставление двух различных взглядов на мир. В том, что касается правомерности приказа Ривьера, композитор солидарен с Экзюпери: подвиг во имя прогресса стоит жертвы, и в конце оперы хор прославляет негибавшего директора. Интересно, что эта идея была выражена в художественной форме за несколько десятилетий до первых полётов человека в космос, которые требовали подобного нравственного максимализма.

Образ Радиотелеграфиста, неприметный в повести, в либретто был значительно переработан. Технически средства начала 1930-х годов не позволяли использовать в авиации голосовую связь, и между пилотом и центром руководства полётами был необходим посредник. В кульминационной сцене он словно пере-

воплощается в Фабьена, выполняя миссию вестника в древнегреческой трагедии. Таким образом, в своей первой опере Даллапиккола совершает драматургическое открытие, переосмыслив сугубо техническую роль Радиотелеграфиста, решив вопросы сценического воплощения весьма необычного для оперы сюжета и представив оригинальную трактовку старинного театрального приёма: рассказ о действии вместо его прямого представления. В качестве музыкальной лейттемы «Ночного полёта» Даллапиккола использовал двенадцатитоновую мелодию своей лауды «Высочайший свет» (*Altissima luce*), и хотя этот текст напрямую не цитируется, он образует дополнительный смысловой слой либретто, придающий опере некоторые черты религиозной мистерии.

Мистериальность и черты античной трагедии претворились и в другом своеобразном сочинении мастера. В военные годы Даллапиккола завершил свой единственный балет «Марсий» (1943), однако премьера состоялась лишь в 1948 году. В поисках идей для либретто композитор обратился к хореографу Аурелю Миллошу, который предложил интересовавший его миф о дерзком сатире, посмевавшем бросить вызов Аполлону и потерпевшем поражение. Судьба Марсия была трагичной: как известно, Аполлон содрал с него заживо кожу [См.: 17]. По воспоминаниям самого Миллоша, эта тема была близкой мироощущению композитора, поскольку «Даллапикколе в образе сатира виделась фигура потерпевшего крах создателя, ставшего уже в своём творческом акте человеком, его привлекала возможность осмысления в балете драмы невероятных человеческих усилий приблизиться к Богу. И ему столь по душе было высказанное Гёте предупреждение о том, что чудеса — удел богов, что не могут они твориться людьми. Именно в этом направлении поэтому я и развил драматургию балета» [21. Р. 27].

Даллапиккола с Миллошем вдвоём разработали либретто в трёх сценах. Это единственный случай в театральном творчестве Даллапик-

колы, когда он не писал весь текст самостоятельно. Возможно, это связано с отсутствием необходимости тесной взаимосвязи слова и музыки, как это происходит в вокальных жанрах. Сотрудничество в целом было благоприятным, правда, вначале Миллош запланировал оригинальную развязку с триумфом Аполлона, что для Даллапикколы было неприемлемо. Он желал сделать акцент скорее на жертве, чем на победителе, завершая балет сценой горюющих нимф.

Балет «Марсий», как и опера «Ночной полёт», является рубежной и переходной работой. Как утверждает Рэймонд Фирн, «балету недостаёт единого музыкального стиля, какой представлен в „Песнях заточения“» [23. Р. 11]. Тем не менее основная идея борьбы продолжает темы предыдущих работ и предвосхищает последующие. Ривьер, Марсий, Узник, Иов, Улисс — все они сталкиваются с безжалостными и непостижимыми силами.

Вторая опера Даллапикколы — «Узник» — была навеяна военными событиями, как и «Ночной полёт». Завершённая в 1948 году, она представляет собой духовный поединок Узника и Инквизитора. В основу либретто легли два сюжета: рассказ Вилье де Лиль-Адана «Пытка надеждой» из сборника «Новые жестокие истории» и «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзак» Шарля де Костера. Для образа Филиппа II во сне Матери в Прологе композитор использовал «Розу инфанты» Виктора Гюго из «Легенды веков»³. Интересно то, что Даллапиккола выводит сюжет «Пытки надеждой» за пределы социально-политической сферы, оставив лишь безымянных персонажей, которые носят условно-символические имена. Их количество композитор свёл к минимуму: Узник, Страж/Инквизитор, Мать и два священника, а также молчаливый палач. При этом все персонажи, кроме Узника и Стража/Инквизитора, являются эпизодическими. Только роль Матери, несмотря на её краткость, символически важна [См.: 4].

На выбор некоторых сюжетных мотивов оперы оказали влияние и личные впечатления

композитора. Например, образ Матери был введён в оперу не только под воздействием Сооткин из романа Костера, но и переживаний Даллапикколы по поводу отсутствия вестей от его собственной матери. Отложив в ожидании свой отъезд в Швейцарию, «в нём словно звучат слова, обращённые матерью к Одиссею в поэме Гомера: „Меня снедает тоска по тебе, боязнь за тебя, печальная любовь к тебе“». Эти же слова произносит Мать Узника в Прологе (и, естественно, Антиклея сыну в „Улиссе“) — таким образом, общность сценических ситуаций порождает сходство их текстового воплощения» [11. С. 45]. Возникновение гомеровского эпоса здесь вряд ли случайно: меньше года назад Даллапиккола завершил свою редакцию оперы Монтеверди «Возвращение Улисса на родину» и в связи с этим, безусловно, освежал в памяти «Одиссею».

Одноактная опера имеет симметричную структуру: Пролог и 4 картины. Симметричное строение нередко в творчестве Даллапикколы; такие структуры встречаются и в небольших пьесах (№ 5 и № 6 из «Музыкальной тетради Анналиберы», 3 часть «Тартинианы»), и в масштабной последней опере «Улисс». Концентричность отмечает и Дж. С. Сэмюэль: «в самом центре оперы (первый номер, который был написан) находится Ария Стража из второй сцены. Она обрамляется с обеих сторон первой и третьей сценами. Хоры расположены симметрично перед первой сценой и после третьей. Замыкают всё Пролог и четвёртая сцена: предвестие конца для Матери и трагический конец сам по себе, осуществлённый Великим Инквизитором» [22. Р. 130].

Таким образом, в общих чертах схеме «Узника» весьма близка схема будущего «Улисса»: обе оперы обрамляются Прологом и последней сценой (Эпилогом), после чего следуют два интермеццо (в «Узнике» — хоровые, а в «Улиссе» — симфонические).

Во всех операх Даллапикколы очень внимательно относится к тексту и деталям, вплоть до намеренного изменения слов ради музыкальной идеи. К примеру, слова *figlio mio* (ит. «сын

мой») в опере многократно звучат у Матери, а в литературном источнике принадлежат Стражу/Инквизитору. Последний вместо этого называется в опере Узника *fratello* («брат»), чему композитор придаёт особое значение, связывая это слово с трёхзвучным мотивом *fratello*. Можно сказать, что Даллапиккола использует здесь технику ключевых слов, расставленных на видных местах в важных эпизодах и несколько меняющих свой смысл в зависимости от ситуации (так, Узник почти до конца верит в идею «братства», Мать в ней сомневается, а Страж её извращает).

Будучи верующим католиком, Даллапиккола не стремился создать негативный образ церкви. Инквизиция в «Узнике» символизирует тоталитаризм как явление: Стражу недостаточно просто заживо похоронить Узника в темнице. Из всех пыток, перенесённых Узником, последняя оказалась самой страшной — пытка надеждой на освобождение, которую дарит ему Страж, лицемерно прикинувшийся его духовным Братом. На сцене практически нет действия — все происходит во внутреннем мире героев, что углубляет психологический план оперы и придает ей универсальный смысл.

«Я поставил вопросительный знак в конце моей оперы, — говорит Даллапиккола в программе фестиваля „Варшавская осень — 1963“. — Бузони сделал то же в „Докторе Фаусте“. „Моисей и Аарон“, очевидно, незаконченный, был прерван тем же вопросом. Что я теперь желаю — это найти ответ на тот вопрос, которым заканчивается „Узник“» [9. С. 87]. Вопрос, звучащий на последних страницах «Узника», сам по себе является многозначным. Узник робко и неуверенно спрашивает: «Свобода?». Страж-Инквизитор с изуверской мягкостью отвечает, ведя его назад в узилище: «Пойдём, брат». Фоном же для их реплик служит незримый хор, основанный на «Молитве Марии Стюарт» из «Песен заточения», в котором единственным источником надежды на освобождение вступает Бог.

Одной из попыток развить проблематику «Узника» стала духовная опера-оратория

«Иов», завершённая в 1950 году. Мистерия продолжает столь важную для Даллапикколы тему противостояния человека непреодолимым силам. Для создания либретто Даллапиккола взял за основу ветхозаветную Книгу Иова, в точности воспроизведя последовательность описанных в ней событий. Композитор внимательно изучил 34 издания книги на различных языках и с различным толкованием [См.: 16. Р. 445]. Тщательно подобранные слова для либретто привели к тому, что в итоге текст не соответствует полностью ни одной из библейских интерпретаций [См.: 2].

Говоря об источниках, нельзя не упомянуть роман-тетralогию Томаса Манна «Иосиф и его братья», которым восхищался Даллапиккола и который вполне мог повлиять на либретто мистерии. Как отмечает Рэймонд Фирн, «оба — и Томас Манн, и Даллапиккола представляют историко-моральный символ через воссоздание древних сведений в современной форме» [23. Р. 142]. Вместе с тем, учитывая, что Даллапиккола глубоко знал творчество Гёте, можно усмотреть в начале мистерии некоторое сходство с «Прологом на небесах» из первой части трагедии «Фауст». При этом Иов во многом противоположен Фаусту: он не поддаётся никаким искушениям со стороны Дьявола.

Структурно мистерия оформилась в семь картин, которые, как уже стало традиционным для композитора, сочинялись не в хронологическом порядке⁴. Даллапиккола следовал Книге даже в выборе вокальных форм. Так, например, он вспоминал: «Обратимся к строкам первой главы Книги Иова: „...напали Савеяне и взяли их, а отроков поразили острием меча; и спасся только я один, чтобы возвестить тебе. / Ещё он говорил, как приходит другой и сказывает: огонь Божий упал с неба и опалил овец и отроков и пожрал их; и спасся только я один, чтобы возвестить тебе. / Ещё он говорил, как приходит другой и сказывает: Халдеи расположились тремя отрядами и бросились на верблюдов и взяли их, а отроков поразили острием меча; и спасся только я один, чтобы возвестить тебе. / Ещё этот говорил, приходит другой и

сказывает: сыновья твои и дочери твои ели и вино пили в доме первородного брата своего; и вот большой ветер пришёл от пустыни и охватил четыре угла дома, и дом упал на отроков, и они умерли; и спасся только я один, чтобы возвестить тебе...“⁵ Как видим, Священное Писание даёт нам точные указания: „Ещё он говорил, как приходит другой и сказывает“. То есть „квартет“. И нет нужды распространяться о том, с каким энтузиазмом со своей стороны я принял библейские указания, поскольку ранее мне не доводилось сочинять квартет для сцены» [16. Р. 445–446]. Он также упоминал, что замысел «Иова» возник у него после того, как он увидел танец Харальда Кройцберга «Иов борется с Богом»⁶, что создаёт не только литературные, но и визуально-пластические параллели. Иов задаёт Богу самые трудные и смелые вопросы, на которые в конце получает отповедь, побудившую его покаяться. Однако для Даллапикколы это ещё не было тем ответом, который он искал.

Истинный ответ на вопрос Узника звучит в эпилоге последней оперы Даллапикколы — «Улисс». Это самое крупное сочинение композитора, суммирующее все самые яркие и специфические черты стиля, а также его духовные поиски. Работа над ним заняла около 10 лет и завершилась в 1968 году.

Именно здесь в наибольшей степени проявился его разносторонний талант театрального композитора и драматурга. За основу либретто Даллапикколы взял древнегреческий миф об Одиссее, но трактовал его весьма своеобразно благодаря многочисленным литературным источникам, список которых привёл в статье «Рождение оперного либретто». В частности, он писал: «...К нам, итальянцам, персонаж Улисса пришёл через призму дантовой интерпретации мифа, где он представляется жаждущим „Изведать мира дальний кругозор / И всё, чем дурны люди и достойны“» [18. Р. 520]. «Из Эсхила я почерпнул несколько строк, где Демодок повествует о том, как Клитемнестра заставила Агамемнона шествовать по „пурпурным коврам“... В сцене с лотофагами я использовал

почти дословный перевод нескольких строк из Теннисона. Влияние фрагмента из Гельдерлина... очевидно там, где лотофаги описывают свое счастье и приглашают Улисса и его товарищей присоединиться к ним. <...> Насколько важной оказалась встреча с небольшим стихотворением „Итака“ Константиноса Кавафиса, я уже говорил, описывая образ Кирки. Теперь же добавлю, что из этого стихотворения я вывел и несколько основных линий, на которых держится вся конструкция либретто. Многим я обязан Джеймсу Джойсу, а в данном случае особенно его „Портрету художника в юности“. <...> Тетралогия Томаса Манна „Иосиф и его братья“... подсказала мне слова, порученные Антиклее, когда та в Аиде рассказывает сыну об обстоятельствах и причинах собственной смерти. Для разработки образа Меланто основой мне послужили фрагменты пьесы „Лук Одиссея“ Герхарта Гауптмана...» [18. Р. 528–529]. И этими источниками композитор не ограничивается. Так, упомянутыми композитором в сцене с лотофагами являются фрагменты из поэм А. Теннисона «Итака» и Ф. Гельдерлина «Песнь судьбы Гипериона». А первая и последняя строка либретто перефразированы из «Четырёх стихотворений» Антонио Мачадо: «[Господи], в мире одни остались сердце моё и море» [14]. Как вспоминал сам композитор, «рука вывела слова сама. Вместо точного перевода она написала: „Господи! Не одиноки более сердце моё и море“» [18. Р. 530].

Богатая сюжетная канва [См.: 5] уложилась в два акта с прологом. Даллапикколы сохранил последовательность событий по Гомеру, поместив их в 13 сцен (три в прологе и по пять в каждом акте). Из гомеровского эпоса он исключил «Телемахиду» и ряд эпизодов, связанных с приключениями Одиссея, оставив лишь упоминания о них в рассказе протагониста. На первый план композитор выдвинул извечные вопросы бытия, развернув музыкальное повествование как бы вглубь человеческой личности. В итоге драма гомеровского героя Троянской войны превратилась в драму одинокого человека и его духовных поисков, составив

центральную проблематику сочинения.

Герой Даллапикколы весьма далёк от античного прообраза. Одиссей в поэме Гомера многогранен и наделён разнообразными практическими умениями. Это человек действия, находящийся благодаря своему хитроумию ловкий выход из любой опасной ситуации. Для Даллапикколы важнее всего то, что за многочисленными масками герой фактически утратил своё подлинное «я». Оперный Улисс постоянно задаётся вопросом, кто он, кем он был и кем стал, и приходит к мысли, что он — Никто. Как известно, именем «Никто» герой Гомера называет себя, чтобы перехитрить циклопа Полифема; никаких экзистенциальных смыслов этот псевдоним в поэме не содержит. Показательно, что, в отличие от Гомера, где тайно вернувшегося домой героя узнают старая няня и дряхлый пёс, в опере Даллапикколы Улисса никто не может узнать до тех пор, пока он сам не назовёт своё имя.

Важнейшую роль в переосмыслении образа главного героя сыграла XXVI Песнь «Ада». К творчеству Данте у композитора было особое отношение. Он слыл превосходным знатоком поэзии великого итальянского гуманиста, знал наизусть «Божественную комедию», единственным из музыковедов и композиторов публиковался в престижном журнале «*Studi danteschi*». Владея немецким языком в совершенстве, он мог также оценить по достоинству качество переводов Данте, уделяя внимание в первую очередь их музыкальности. Долгое время Даллапиккола состоял в переписке с Вильгельмом Герцем, лучшим, по его мнению, переводчиком «Божественной комедии» на немецкий язык. Позже композитор признавался, что «не было ни одного письма, куда бы не просочилось имя Данте» [19. Р. 191]. Это имя звучало постоянно и в повседневных разговорах композитора, что подтверждает итальянский филолог Джанфранко Контини [21. Р. 10].

Отличное знание «Божественной комедии» позволяло композитору свободно дискутировать об интерпретации поэмы с известными специалистами по творчеству Данте. В этой

связи нельзя не упомянуть о важном споре Даллапикколы с флорентийским профессором Риччи. Предметом дискуссии стало возвращение Улисса на Итаку, о чём, как известно, Данте не упоминает в своей «Божественной комедии». Профессор полагал, что факт возвращения подразумевался поэтом как нечто само собой разумеющееся. Даллапиккола же придерживался иного мнения, считая, что «согласно Данте, нога Улисса так и не вступила на берег Итаки» [6]. Он аргументировал это так: «...Улисс нарочно через своё умалчивание оставляет нас в убеждённости в том, что он вернулся на Итаку. Потому что перед „кротким Вергилием“ он разыгрывает роль человека морали и потому что дилемма „сказать или не сказать“ суть неотъемлемая часть одиссеевой природы. В этом, мне кажется, я вижу вновь то, что Данте в другом контексте столь бесподобно подчеркнул: „Каким я жил, таким и в смерти буду!“ Думается, то, что он так сказал о Капанее, великолепно подходит и к Улиссу» [6].

Таким стал и оперный Улисс — человеком беспокойным, жаждущим изучить и познать мир, придерживающимся жизненной философии «смотреть, удивляться и снова смотреть». Также у Данте композитор позаимствовал идею, что Улисс состарился во время плавания; в опере на это намекает Кирка: «Ко мне пришёл, когда серебристые корни — Улисс, для тебя самого всё ещё незаметно! — проникли в твой волос» [20. Р. 138–139]. Ещё одной общей чертой становится смерть в море, но, в отличие от Данте, Улисс в лодке один, а не с товарищами. Кроме того, Улисс Даллапикколы возвращается на Итаку. С одной стороны, таким образом поддерживается связь с сюжетом Гомера, а, с другой, композитор делает более рельефной мысль, что Итака не есть конечная цель поисков и странствий героя.

Эта идея была композитором позаимствована из небольшой поэмы «Итака» реформатора греческой литературы Константиноса Кавафиса⁷. Поэма написана в виде наставления отправляющемуся в путь Одиссею, постулируя значимость плавания, как символа приобще-

ния человека к жизненному опыту и мудрости. Итака для Улисса, по Кавафису, становится лишь поводом к плаванию. Своеобразным заклинанием звучат начальные строки: «Когда задумаешь отправиться к Итаке / молись, чтоб долгим оказался путь» [12]. Смысл истории поэту видится не в том, чтобы вернуться домой, а в том, чтобы что-то обрести в пути. Если у Гомера возвращение на Итаку способствует восстановлению прежнего миропорядка, то, по Кавафису, накопленный в путешествиях опыт ведёт к переосмыслению жизненных ценностей, поэтому и Итака может показаться «убогой».

Вернувшись на Итаку, герой Даллапикколы делает поразительное открытие. В начале второй сцены второго акта, увидев Пенелопу в освещённом окне, он с удивлением обнаруживает, что она чиста, как Навсикая, нежна, как его мать, а поёт и ткёт, как богоподобная Калипсо. Всех женщин, встреченных в пути, он нашёл в своей жене Пенелопе. Всех, кроме Кирки, но и её образ он увидел в Меланто. Напрасно он искал идеальную спутницу в дальних странах. Всё это время она находилась дома, но понять это он смог лишь после долгих странствий.

Любой художник XX века, обращающийся к древнему источнику, неминуемо затрагивает и последующие отклики на него. Так и Даллапиккола, обращаясь к мифу об Одиссее, не мог пройти мимо одной из наиболее значимых интерпретаций в истории культуры — романа Джеймса Джойса «Улисс». Социальные проблемы и конфликты как для Джойса, так и для Даллапикколы были явлениями более поверхностными, чем проблемы личностные, внутреннего характера.

По словам В. Адмони, «все дело в том, что Блум и другие персонажи романа, целиком оставаясь самими собой, вместе с тем органически причастны и к иной, существенной действительности, которая присутствует здесь как некая парадигма человеческой судьбы и тех извечных сил, с которыми человеку приходится сталкиваться на своём жизненном пути» [1. С. 170]. Оперный Улисс также сталкивается с иными взглядами на мир: желающие вернуться

на родину друзья, блаженствующие в забытии лотофаги, вечно скорбящие тени, бессмертные Калипсо, ум и магия Кирки — всему этому противопоставляется желание главного героя найти смысл своей жизни и поисков, но ни один из подобных «вариантов ответа» для него не подходит.

Джойс, как и Даллапиккола, стремился отразить не столько борьбу с внешними врагами, сколько с внутренними — борьбу с самим собой. В этом отношении в опере особенно показателен эпизод с волшебницей Киркой, которая из мести наделяет Одиссея даром самопознания. Она раскрывает герою, что чудовища гнездятся не снаружи, а внутри него: «Ты бы не встретил, Улисс, никогда / ни циклопов, ни лестригонов, / если бы их уже не было в твоём сердце. / Твоё сердце, чью каждую складку я знаю, / даже самую потайную, / скрывает и всех прочих чудовищ, / что против тебя над волнами вздымались...» [20. Р. 149–150]. Позже, в Эпилоге, Одиссей признаёт правоту слов Кирки, осуществив таким образом её предсказание о том, что она станет последней женщиной, чьё имя он произнесёт.

Другое, менее масштабное произведение Джойса «Портрет художника в юности» также сыграло свою роль в становлении оперного либретто, отразившись в центральной сцене в царстве Киммерийцев. Здесь хочется процитировать самого композитора: «Слова „Всегда! Никогда!“ [ит. *Sempre! Mai!*], которые часовым боем пронизывают всю сцену в Аиде, неожиданно всплыли из моего подсознания (ещё одно воспоминание, запечатлённое в памяти в далёком прошлом...): видение с inferнальными маятниковыми часами, которые своим непрерывным тиканьем, казалось, вызывали в мыслях слова „Всегда! Никогда!“ в эпизоде, который, как Джойс пишет, является пересказом услышанного им (и напугавшего его) от одного иезуита, когда он мальчишкой учился в Клонгоуз Вуд Колледж (Сэллинз, графство Килдер), слышал также и я, и был напуган ими не меньше, — от другого иезуита (в тех же самых выражениях!), когда в учебном году

1917/18 я учился в четвёртом классе гимназии» [18. Р. 529]. Таким образом, Даллапиккола подчёркивает важность даже тех источников, которые сыграли свою роль в либретто достаточно локально.

Таким же локальным стало влияние тетралогии Томаса Манна «Иосиф и его братья», а точнее, главы «Отчёт о скромной смерти Монт-Кау» из «Иосифа в Египте», которая, как уже упоминалось, у Даллапикколы проявилась в сцене в Аду, где Антиклея говорит о том, как тревога за сына изнурила её тело. Здесь нет прямого следования тексту Манна, но композитор вдохновлялся словами Монт-Кау для написания речи Матери.

Ещё в более общих чертах проявилось влияние романа-эпопеи Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Даллапиккола восхищён необычностью введения героини Альбертины. О ней упоминают несколько раз другие персонажи, как бы между прочим, вскользь, затем Пруст даёт её портрет таким образом, что читатель не догадывается, что речь идёт об Альбертине. И лишь в третьей книге «Под сенью девушек в цвету» вырисовывается, по выражению Даллапикколы, «ритмическая и мелодическая определённости» героини. Композитор видит в этом аналог додекафонному методу.

Впрочем, стоит отметить, что произведения Манна и Пруста, как и «Портрет художника в юности» Джойса, хоть и сыграли свою роль в создании некоторых моментов либретто, но всё же не так явно повлияли на общую концепцию оперы Даллапикколы. Они скорее стали источником вдохновения для композитора, импульсом для размышлений над образами героев и их мотивами, порой не столько связанными с сюжетом, сколько с неким состоянием рефлексии, пронизывающим всю оперу. Гораздо важнее влияние «Улисса» Джойса, однако и от него Даллапиккола взял лишь психологическую составляющую, внутренние переживания главного героя, ставшего простым чувствующим человеком. В опере нет ни намёка на ту иронию и вульгарность, на то прославление «животно-

го» начала, которое так характерно для романа Джойса. Напротив, Улисс Даллапикколы благороден в своих помыслах, пусть и находится в неведении цели собственного существования.

Расправившись с женихами Пенелопы, Улисс Даллапикколы освобождается «от навяздения быть Никем» [18. Р. 519], но идентичность собственной личности так и не восстанавливает. Поиск ответов на мучающие его вопросы снова гонит его в плавание. Он покидает родину, чтобы найти нечто большее. Итака становится лишь очередной остановкой в его длительном путешествии, тогда как настоящей целью является обретение себя и... Бога.

Самая удивительная и оригинальная интерпретация мифа происходит именно в конце оперы. Следуя Данте, Даллапиккола помещает Улисса на море, но одного. Неизвестно, сколько времени прошло с того момента, как он опять покинул Итаку. В своём монологе одинокий Улисс пытается идентифицировать себя через сопоставление с другими героями, признаваясь, в конце концов, что «чудовища», которых он встречал, обитают в его собственной душе.

Улисс утверждает: «Я — человек!», однако этого осознания ему недостаточно. Он обращается к звёздам, являющимся ещё у Данте олицетворением знания, и видит их иными в последнюю ночь своего путешествия⁸. Впрочем, открытый финал оперы не даёт возможности определить наверняка, является ли сцена Эпилога последним плаванием героя. Однако, если обратить внимание на слова оперного Тиресия, у которого Улисс «*в конце концов* один, седой, словно седое море», а также слова самого героя, ищущего в последней сцене слово, имя, которое успокоило бы «*быстро утекающее* время», можно предположить, что в финале звучит исповедь Улисса, возможно, предсмертная. Этому способствуют и рассуждения героя о прошедших событиях и поисках, попытка подвести итог всем блужданиям. Впрочем, отсутствие прямого решения вполне символично для столь философской оперы Даллапикколы.

В Эпилоге герой обращает свой взор в иную сторону, меняя его фокус. Он *вглядывается* в

звёздное небо, и удивляется, что звёзды кажутся в эту ночь другими, и вновь *всматривается* ввысь. И здесь происходит то, что можно было бы описать словами Ницше, которые Даллапиккола очень любил: «Если долго всматриваться в бездну — бездна начнёт всматриваться в тебя» [18. Р. 511]. В тишине и полнейшем одиночестве Улисс открывает для себя христианского Бога. Характерно, что в конце партитуры в качестве постскриптума Даллапиккола поместил цитату из «Исповеди Блаженного Августина»: «Ты создал нас для Себя, и не знает покоя сердце наше, пока не успокоится в Тебе»⁹. Именно обретение Бога и оказывается конечной целью всех поисков Улисса, озаряя смыслом всю его жизнь, принося успокоение и освобождая от одиночества. И именно это осознание отразилось в последней фразе Улисса: «Не одиноки более сердце моё и море».

Это обстоятельство кажется весьма непривычным, учитывая, что речь идёт об известном античном герое. Однако Улисс Даллапикколы действительно весьма далёк от своего прообраза. Это современный человек в поисках утраченной идентичности, и как следствие — смысла жизни. Он пытается познать самого себя и окружающий мир, пребывая в неуверенности и постоянных сомнениях. Улисс в своих путешествиях терпит поражение за поражением: Лотофаги, Киммерийцы, Кирка, Антиной... Даллапиккола отмечает, что «если хорошо присмотреться, следует сделать вывод, что, по крайней мере, две трети всего либретто победителем выходит невидимый Посейдон, который посредством пугающего имени «Никто» накладывает на Улисса свои оковы» [18. Р. 518].

Из этого можно сделать вывод, что «Улисс» Даллапикколы — это не только опера о современном человеке и его проблемах, но и размышление о том, кто такой человек. Улисс странствует по миру, чтобы наблюдать человеческие слабости и достоинства, однако по большому счёту сам отчуждается от людей. Его борьба с самим собой и финальное обретение Бога и есть некий символический ответ на во-

прос, заданный в «Узнике».

Быть автором либретто своих произведений для Даллапикколы было принципиальным моментом. В этом он созвучен своему времени, поскольку ещё с XIX века возникла тенденция к написанию либретто композитором (к примеру, это оперы Г. Берлиоза, Р. Вагнера, М. П. Мусоргского), а в XX веке она приобрела всеобъемлющий масштаб (Ф. Шрекер, Дж. Менотти, П. Хиндемит, Б. Бриттен, Л. Яначек, Р. Щедрин, А. Шенберг, О. Мессиа и многие другие). Сам Даллапиккола объяснял это так: «Много раз меня спрашивали, почему я сам пишу свои либретто. Мой ответ оставался неизменным: потому что сотрудничество с поэтом мешало бы моей работе композитора» [18. Р. 527]. Из этих слов следует, что произведения композитора нужно рассматривать в их тесной литературно-музыкальной целостности.

Примечания

- ¹ Кроме сценических произведений в творчестве Даллапикколы присутствуют и другие жанры. Это инструментальные сочинения (к примеру, тональные две «Тартинианы» и Каноническая сонатина, додекафонные «Диалоги» для виолончели и оркестра и фортепианный цикл «Музыкальная тетрадь Анналиберы»), и оркестровые произведения («Партита», «Маленькая ночная музыка», «Рождественский концерт»). Однако вокальные жанры стали основной сферой художественных интересов композитора. К ним относятся вокальные циклы («Пять фрагментов из Сафо», «Четыре стихотворения А. Мачадо», «Песни на стихи Гёте») и хоровые сочинения («Шесть хоров» на стихи Микеланджело, «Песни узников», «Песни освобождения»).
- ² Список произведений на выбранные тексты см.: [10. С. 227].
- ³ Эти источники указывал сам Даллапиккола. Однако сюжет во многом переплетается с «Приглашением на казнь» В. В. Набокова: вероятно, это случай возникновения схожих замыслов, навеянных одним временем, поскольку русским языком композитор не владел, а в переводе (на английский) книга была издана только в 1959 году в Нью-Йорке.

- ⁴ Так, Симоне Чолфи указывает такую последовательность сочинения номеров: № 6 (начало), № 5, № 2, № 4, № 3, № 6 (окончание), № 7 и № 1 [См.: 15].
- ⁵ Перевод фрагмента Книги Иова по: http://days.pravoslavie.ru/Bible/V_iow1.htm.
- ⁶ «В тот вечер, 13 июня 1949 года, в „Театро делла Пергола“ танцевал Харальд Кройцберг (известный немецкий хореограф, 1902—1968). Танцевал, и казалось, что на каждую минуту им был запасён для публики новый сюрприз. Наконец, предпоследний номер программы: „Иов борется с Богом“. Не помню, что было после; номер поглотил всё моё внимание и все мои силы воспринимать что-либо. Выйдя из театра, мы с супругой заговорили о Иове. Ни она, ни я даже не подозревали, что именно в это самое время Карл Юнг замыслил свой капитальный труд „Ответ Иова“, написанный летом 1950 года...» [16. Р. 443].
- ⁷ Кроме того, в 1895 году Кавафис написал эссе об Одиссее [13]. Даллапиккола, скорее всего, был знаком с этим текстом. В своём эссе Кавафис рассматривает видение мифа Гомером, Данте, Теннисоном и другими, включив несколько переводов из Данте и Теннисона со своими комментариями.
- ⁸ В этом Улисс напоминает Даллапикколе князя Андрея Болконского под Аустерлицем (ассоциация неожиданная, но органичная для человека универсальной культуры).
- ⁹ Перевод цитаты по: Августин Аврелий (еп. Иппонский; 354–430) Исповедь / Аврелий Августин; [пер. с лат. М. Е. Сергеевко]. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 391 с.

Список литературы

References

1. Адмони В. Г. Поэтика и действительность. — М.: Советский писатель, 1975. — 310 с. [Admoni V. G. Poetika i deystvitel'nost'. — М.: Sovetskiy pisatel', 1975. — 310 s.].
2. Даллапиккола Л. Либретто к «Иову» [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Job-testo.html>. Дата обращения: 05.02.2019 [Dallapikkola L. Libretto k «Iovu» [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Job-testo.html>. Data obrashcheniya: 05.02.2019].
3. Даллапиккола Л. Либретто к «Ночному полёту» [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Volo-testo.html>. Дата обращения: 05.02.2019 [Dallapikkola L. Libretto k «Nochnomu poletu» [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Volo-testo.html>. Data obrashcheniya: 05.02.2019].
4. Даллапиккола Л. Либретто к «Узнику» [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Prigioniero-testo.html>. Дата обращения: 05.02.2019 [Dallapikkola L. Libretto k «Uzniku» [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Prigioniero-testo.html>. Data obrashcheniya: 05.02.2019].
5. Даллапиккола Л. Либретто к «Улиссу» [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Ulisse58-testo.html>. Дата обращения: 05.02.2019 [Dallapikkola L. Libretto k «Ulissu» [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Ulisse58-testo.html>. Data obrashcheniya: 05.02.2019].
6. Даллапиккола Л. Письмо к профессору Риччи / Пер. П. Ступина [Электронный ресурс]. — URL: [http://dallapiccola.ru/index.php/%D0%94%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D0%BA%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%E2%80%93%D0%A0%D0%B8%D1%87%D1%87%D0%B8_\(21.6.1960\)](http://dallapiccola.ru/index.php/%D0%94%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D0%BA%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%E2%80%93%D0%A0%D0%B8%D1%87%D1%87%D0%B8_(21.6.1960)). Дата обращения: 05.02.2019 [Dallapikkola L.

- Pis'mo k professoru Richchi / Per. P. Stupina [Elektronnyy resurs]. — URL: [- 7. Данилюк Л. Луиджи Даллапиккола и его опера «Ночной полёт» // Музыка и современность. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 10. — С. 151–186 \[Danylyuk L. Luidzhi Dallapikkola i yego opera «Nochnoy polet» // Muzyka i sovremennost'. — М.: Muzyka, 1976. — Вып. 10. — С. 151–186\].
- 8. Данте А. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. — М.: «Правда», 1982. — 640 с. \[Dante A. Bozhestvennaya komediya / Per. M. Lozinskogo. — М.: «Pravda», 1982. — 640 s.\].
- 9. Денисов Э. В. Оперы «Узник» и «Улисс» Даллапикколы // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова / Ред.-сост. В. Ценова. — М.: МГК, 1999. — С. 84–101 \[Denisov E. V. Opery «Uznik» i «Uliss» Dallapikkoly // Svet. Dobro. Vechnost'. Pamyati Edisona Denisova / Red.-sost. V. Tsenova. — М.: MGK, 1999. — С. 84–101\].
- 10. Дубравская Е. С. Малипьеро и Даллапиккола: к истории новой музыки в Италии XX века // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 212–229 \[Dubravskaya Ye. S. Malip'ero i Dallapikkola: k istorii novoy muzyki v Italii 20 veka // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. — 2010. — № 2. — С. 212–229\].
- 11. Игнашова О. С. Оперный театр Л. Даллапикколы \(идейно-образные и драматургические принципы\): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Л., 1983. — 252 с. \[Ignashova O. S. Opernyy teatr L. Dallapikkoly \(ideyno-obraznyye i dramaturgicheskiye printsipy\): Dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. — L., 1983. — 252 s.\].
- 12. Кавафис К. Итака // Кавафис К. Полное собрание стихотворений / Пер. с греч. — М.: ОГИ, 2011. — С. 66–67 \[Kavafis K. Itaka // Kavafis K. Polnoye sobraniye stikhotvoreniy / Per. s grech. — М.: OGI, 2011. — С. 66–67\].
- 13. Кавафис К. Конец истории Одиссея // Кавафис К. Проза / Пер. И. Ковалёвой. — М.: Журнал ИТАКА — Журнал КОММЕНТАРИИ, 2003. \[Электронный ресурс\]. — URL: <http://library.ferghana.ru/kavafis/proze3.htm>. Дата обращения: 05.02.2019 \[Kavafis K. Konets istorii Odisseya // Kavafis K. Proza / Per. I. Kovalevoy. — М.: Zhurnal ITAKA – Zhurnal KOMMENTARII, 2003. \[Elektronnyy resurs\]. — URL: <http://library.ferghana.ru/kavafis/proze3.htm>. Data obrashcheniya: 05.02.2019\].
- 14. Machado A. «Ты отнял, Господь...» \[Электронный ресурс\]. — URL: \[http://lit.peoples.ru/poetry/antonio_machado-i-ruis/poem_18566.shtml\]\(http://lit.peoples.ru/poetry/antonio_machado-i-ruis/poem_18566.shtml\). Дата обращения: 05.02.2019 \[Machado A. «Ty otnyal, Gospod'...» \[Elektronnyy resurs\]. — URL: \[http://lit.peoples.ru/poetry/antonio_machado-i-ruis/poem_18566.shtml\]\(http://lit.peoples.ru/poetry/antonio_machado-i-ruis/poem_18566.shtml\). Data obrashcheniya: 05.02.2019\].
- 15. Ciolfi S. La creazione di Job // Luigi Dallapiccola nel suo secolo: atti del convegno internazionale, Firenze, 10-12 dicembre 2004 / Fiamma Nicolodi. — Firenze: L. S. Olschki, 2007 — P. 279–292.
- 16. Dallapiccola L. Job // Parole e musica; a cura di Fiamma Nicolodi; introduzione di Gianandrea Gavazzeni. — Milano: Il Saggiatore, 1980. — P. 443–447.
- 17. Dallapiccola L. Marsia: balletto drammatico in un atto \(tre parti\) di Aurel M. Milloss; riduzione per pianoforte di Pietro Scarpini. — Milano: Carisch, 1943. — 50 p.
- 18. Dallapiccola L. Nascita di un libretto d'opera // Parole e musica; a cura di Fiamma Nicolodi; introduzione di Gianandrea Gavazzeni. — Milano: Il Saggiatore, 1980. — P. 511–531.
- 19. Dallapiccola L. Parole e musica; a cura di Fiamma Nicolodi; introduzione di Gianandrea Gavazzeni. — Milano: Il Saggiatore, 1980. — 603 p.
- 20. Dallapiccola L. Ulisse: opera in un prologo e due atti / Riduzione per canto e pianoforte di Franco Donatoni; deutsche Übersetzung von Carl-Heinrich Kreith. — Milano: Suvini Serboni, 1968. — 408 p.
- 21. In ricordo di Luigi Dallapiccola; Numero speciale del “Notiziario” delle Edizione Suvini Zerboni. — Milano, 1975. — 53 p.
- 22. Samuel J. S. Music, Text and Drama in Dallapiccola's «Il Prigionero»: PhD diss. — City University of New York, 2005. — 668 p.
- 23. Fearn R. The music of Luigi Dallapiccola. — Rochester, NY: University of Rochester Press, 2003. — 305 p.](http://dallapiccola.ru/index.php/%D0%94%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D0%BA%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%E2%80%93%D0%A0%D0%B8%D1%87%D1%87%D0%B8_(21.6.1960).Data obrashcheniya: 05.02.2019].</p>
<ol style=)