



УДК 782

Шабшаевич Е.М., Малахова С.А.

**ОПЕРА МАССНЕ «ДОН КИХОТ» КАК РУБЕЖ В МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ
ОБРАЗА ГЕРОЯ СЕРВАНТЕСА**

Аннотация. Статья посвящена эволюции образа Дон Кихота в музыкальном театре XIX и XX веков. Если поначалу образ героя романа Сервантеса раскрывался преимущественно в комическом ключе (балет Л.Минкуса, 1869), то начиная с оперы Ж.Массне «Дон Кихот» (1910) ракурс поменялся на возвышенный, героический, даже трагический. Заслугой Массне является также наполнение образа Дон Кихота лирической и философской проблематикой. Эта тенденция не сразу устанавливается в музыкальном театре XX века: в пародийной традиции выдержана опера М. де Фальи «Балаганчик Маэсэ Педро» (1923). Однако постепенно начинает утверждаться и та трактовка образа героя, которую открыл Массне («Странствующий рыцарь» Ж. Ибера, 1936; балет «Дон Кихот» на музыку Н.Набокова в постановке Дж. Баланчина, 1965 и др. сочинения).

Ключевые слова: М. де Сервантес, «Дон Кихот», Ж.Массне, Л.Минкус, Р.Штраус, М. де Фалья, Ж.Ибер, Н.Набоков, Дж. Баланчин, музыкальный театр XIX и XX веков.

Сюжет о Дон Кихоте многообразно отразился в самых разных сферах искусства, в том числе и в музыке. В период XVII – XIX веков для музыкально-драматических постановок выбирались отдельные яркие эпизоды, которые более всего подходили для сцены. Таковыми зачастую являлись сцены правления Санчо островом Баратория, а также свадьба Гамаша. Выбор сцен также был predetermined преобладавшими в то время жанрами, которые должны были в первую очередь радовать и веселить публику: оперетта, опера буффа, водевиль, сарсуэла. Дон Кихот в этих произведениях – всего лишь персонаж второго плана. Даже когда роль Дон Кихота являлась развернутой и важной для фабулы, развитие образа осуществлялось в комическом, пародийном ключе.

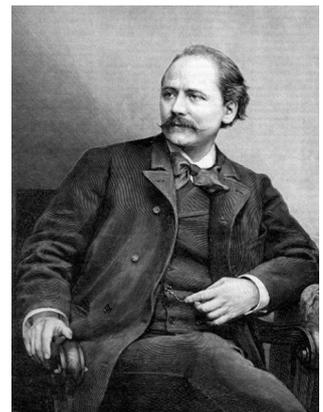
Показательным примером является балет Людвиг Минкуса «Дон Кихот», поставленный в 1869 году в Большом театре хореографом Мариусом Петипа, где на сцене показана история неудавшейся женитьбы Гамаша*. С хореографической точки зрения, главными героями балета являются, конечно, влюблённые Базиль и Китри, а вовсе не Дон Кихот. Роль Дон Кихота преимущественно мимическая: его долговязая фигура, выпренок жестулируя, неуклюже перемещается по сцене. Для сюжета балета сцены с участием Дон Кихота важны, и его музыкальная линия достаточно развита, но она предстает всё же скорее вспомогательной: Дон Кихот Минкуса-Петипа помогает устроить счастье влюбленных. Его приключения лишь оттеняют сочную реалистичность массовых сцен с колоритными испанскими танцами, а его подлинная духовная жизнь остается за кадром.



Рихард Штраус

Первая попытка представить музыкальный образ Дон Кихота в героическом и лирическом плане сделана не в театре, а в программной музыке: в симфонической поэме Рихарда Штрауса «Дон Кихот» (1897), имеющей подзаголовок: «фантастические вариации на тему рыцарского характера». Композитор не предпослал поэме конкретную программу (как и в «Тиле Уленшпигеле»), хотя немецкие исследователи соотнесли определённые эпизоды из романа с каждой из десяти вариаций: начало странствий и борьба с ветряными мельницами, бой Дон Кихота со стадом баранов, беседа Дон Кихота и Санчо о жизни странствующих рыцарей, нападение Дон Кихота на пилигримов, ночное бдение рыцаря и его мечтания о прекрасной даме, встреча с деревенской девушкой, ставшей впоследствии Дульцинеей Тобосской, скачка Дон Кихота и Санчо по воздуху на деревянном коне, плавание в волшебной ладье, столкновение с двумя странствующими монахами и последний поединок Дон Кихота с рыцарем Белой Луны. Все приключения Дон Кихота представлены пародийно, сниженно. Однако обрамляется поэма интродукцией, где обрисован сам рыцарь, вдохновлённый жаждой подвигов, и лирическим эпилогом, рисующим его смерть.

Первым произведением музыкально-театрального жанра, в котором Дон Кихот представляет собой не только главное действующее лицо, но и разносторонне представлен, является опера Жюль Массне «Дон Кихот», созданная в 1910 году и впервые поставленная в Монте-Карло. Именно с этой оперы началось кардинальное изменение образа Дон Кихота в музыкальном театре. Роль Рыцаря была предназначена для великого русского баса Фёдора Шаляпина.



Жюль Массне



Е. Стефанович (Дульсинея)
и Ф. Шаляпин (Дон Кихот)
в опере Массне

Певец специально встречался и с композитором, и с либреттистом во время гастролей в Париже летом 1909 года. Шаляпин писал об этих встречах Горькому: «Один из них (первый) играл мне музыку новой оперы, а другой читал мне либретто, им сделанное, и оба раза я плакал, как корова. Это был Дон Кихот, рыцарь печального образа. Да, именно печального образа и такой честный, такой святой, что даже смешной и потешный для всей этой сволочи, этой ржавчины, недостойной быть даже на его латах. Либретто сделано чудесно, музыка (кажется) отличная, и если Бог умудрит меня и на этот раз, то я думаю хорошо сыграть «тебя» и немножко «себя», мой дорогой Максимыч. О Дон Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я его люблю. Умирая в последнем действии на опушке леса, он чистотой и святой простотой своей прошиб до слез даже такое ужасное, жирное и непроницаемое, животное как

Санчо Панса, и на толстый живот его в первый раз упала слеза. Итак, да будет благословенно все грядущее... Кто знает, может быть, я больше ничего не успею потом, и эта роль окажется последней» [2. с. 333].

Мрачные предчувствия Шаляпина по поводу последней роли, к счастью, не сбылись. А вот для Массне «Дон Кихот» действительно стал последней оперой: он писал ее, будучи серьезно болен, буквально не вставая с кровати. Композитор захотел сделать образ Дон Кихота центральной темой всего произведения, выразить, как герой страдает от противоречивости своей природы, от того, что его мечты, его видение мира совершенно не совместимы с действительностью. Итогом трагедии ранимой романтической души Рыцаря становится его смерть, которую композитор впервые показал на сцене.

Создавая свою оперу, Массне и его либреттист Анри Кэн (Henry Cain) были вдохновлены не романом Сервантеса, а современной пьесой французского поэта-декадента Жака Ле Лоррена «Рыцарь Печального образа» (Le Chevalier de la Longue Figure, 1904). Композитора привлёк в пьесе прежде всего образ Дульсинеи, где та была не обычной грубой крестьянкой, а поистине прелестной и своенравной дамой – как раз такого образа, по мнению Массне, и не хватало в романе Сервантеса для создания оперы. Надо сказать, что тут сказались и личные обстоятельства: во многом оперная Дульсинея была вдохновлена солисткой Парижской Оперы Люси Арбель, которой 67-летний Массне был в то время очарован. Так или иначе, но не только образ Дульсинеи, но и образ Дон Кихота заиграл новыми красками. Монументальный и могущественный сюжет Сервантеса оказался дополненным символом не идеальной, а реальной женской красоты, от любви к которой и умирает Дон Кихот. Таким образом, сам смысл романа, конечно, несколько меняется. Безумные фантазии и поступки Дон Кихота оправдываются целью, к которой он стремится: завоевать сердце прекрасной дамы – не вымышленной, а существующей

на самом деле. Она очаровательна, смешлива, хитра и влюбчива, как обычная женщина, которая живёт сегодняшним днём, наслаждаясь всеми радостями жизни. Дон Кихот полюбил ее не потому, что настоящий рыцарь обязан восхищаться прекрасной дамой, как в романе Сервантеса. Оперный Дон Кихот сумел распознать в капризной кокетке «вечно женственное»: ее тягу к идеальной любви, к которой она стремится и по которой она тоскует, но не видит в жизни. Дон Кихот Массне будто бы наделен особым даром не просто прозревать лучшие черты человеческой природы, но и проявлять их. Это сказывается не только в отношении Дульсинеи, но и Санчо, и разбойников.

Фабула оперы акцентирует лирическую линию романа – отношения Дон Кихота и Дульсинеи. Влюблённый в Дульсинею, Дон Кихот играет на мандолине под её окнами, а узнав, что у его Прекрасной Дамы разбойники украли ожерелье – тут же решает отправиться на поиски обидчиков. Поначалу бандиты связывают Дон Кихота, но Рыцарь настолько покоряет их своим благородством и готовностью к самопожертвованию, что им не остаётся ничего, кроме как отпустить Дон Кихота и вернуть ему кольцо. Рыцарь отдаёт Дульсинее её украшение и предлагает ей выйти за него замуж и уехать в другую страну: «в прекрасную страну, где всё – мечта, волшебство, где протекает счастливое время». Но возлюбленная отказывает Дон Кихоту, и он, не видя больше смысла в продолжении своей жизни без рухнувшей мечты, умирает.

В целом, опера похожа на интригующий сентиментальный роман, и это сходство ещё более усиливается благодаря свойствам музыкального языка Массне, всю жизнь предпочитавшего жанр лирической оперы и обладавшего поистине впечатляющим мелодическим дарованием.

Однако заслуга Массне состоит в том, что впервые в музыке образ Дон Кихота наполнился не только лирическим, но и философским содержанием, связанным с тяготением композитора к христианскому гуманизму. Его Дон Кихот имеет много параллелей с образом Христа. Начиная с первого действия, главный герой позиционирует себя как озарённый апостол, который знает о своей особенной роли в жизни. Во втором действии своей вдохновенной речью он покоряет разбойников настолько, что даже главарь банды восклицает: «Действительно, смотря на твоё бледное лицо, я могу мечтать, а в твоих чертах лица есть божественное дыхание, а твой взор ослепительно просветлён». Но особенно визионерские мотивы актуализируются в финале оперы. Герой вроде бы умирает, не умирая: протягивая руки к планете Юпитер, он восклицает «Звезда!», видя в ней свою Дульсинею, и обещает Санчо самый лучший остров на свете – остров мечты. Таким образом, Дон Кихот как бы предрекает своему другу иную, подлинную жизнь в лучшем из миров. Налицо явное отличие от романа Сервантеса, в конце которого герой полностью раскаивается в своих прежних «заблуждениях»: вернувшись в лоно церкви, он отрекается от своих прежних мессианских идей и даже от имени. Возможно, Массне посчитал окончание романа слишком назидательным, не соответствующим романтической эстетике, в рамках которой бесспорно выдержана его опера. Сказывается также и романтическая концепция любви, в которой это чувство обожествляется. В этом отношении интересная переключка возникнет через 50 лет между оперой Массне и мюзиклом «Человек из Ла Манчи» Жака Бреля (1968). Приведем

слова финальной песни: «Любить до боли, любить пусть слишком, пусть тяжело, пытаться без сил и защиты дотянуться до недостижимой звезды — таков мой путь».

Для самого Массне эти идеи отнюдь не были новыми, и не в первый раз он решился поспорить с великим литературным первоисточником. В 1878 году один из будущих либреттистов оперы «Вертер» Поль Милье, предлагая Жюлю Массне этот сюжет, комментировал развязку оперы таким образом: когда наступает Рождество, сердце Вертера, наконец, освобождается от страданий, начинает звучать музыка небес — словно в «Тристане». Эта интерпретация, которая в конечном счете воплотилась в музыке Массне, в корне отличается от лаконичной и в чем-то даже сухой концовки романа Гёте: «На похоронах не было священника». Оперная Шарлотта принимает последний вздох своего возлюбленного, в отличие от героини романа, которая узнает обо всем от чужих людей и даже не присутствует на похоронах. Вертер говорит Шарлотте в последней сцене: «Ты думаешь, моя жизнь закончена? Она только начинается!» В подтверждение этих слов оркестровое заключение скандирует тему романса Вертера в сочетании с темой детского хора «Ноё!», возвещающего рождение Христа. Тем самым напрямую связывается смерть героя и рождение Иисуса**.

Интересна жанровая многочленность «Дон Кихота» Массне. Сам композитор дал своей опере подзаголовок «героическая комедия», который, конечно, парадоксален — он не вполне соответствует содержанию произведения, поскольку опера оканчивается гибелью Дон Кихота и горем Санчо. В «Дон Кихоте» есть и героизм, воплощённый в образе рыцаря, и комизм, который олицетворяют и Санчо, и поклонники Дульсинеи, и разбойники, и даже сам Дон Кихот. Но почему же в авторском определении жанра не нашла отражения трагическая составляющая, которой подчинены половина четвёртого и всё финальное пятое действие оперы?

На этот вопрос однозначного ответа не существует. Можно вспомнить, что примерно в это же время смертельно больной Чехов пишет «комедию» «Вишневый сад», которая заканчивается монологом старого Фирса, оставленного умирать в запёртом доме, и звуком топора, знаменующего гибель прекрасного вишневого сада. Думается, некую параллель усмотреть можно. Оба художника: и Массне, и Чехов с улыбкой сквозь слезы пророчески увидели гибель старого мира, построенного на прекраснотушных, но в чем-то уже смешных и отживших идеалах...

Опера Массне не сразу изменила отношение авторов произведений для музыкального театра к герою романа Сервантеса. Вплоть до тридцатых годов в сарсуэлах и опереттах продолжает господствовать пародийная комическая традиция (Руперто Чапи. «La venta de don Quijote», Томас Баррер. «El carro de las Cortes de muerte», Эрнест Вейлер «Don Quichotte de la Manche»).

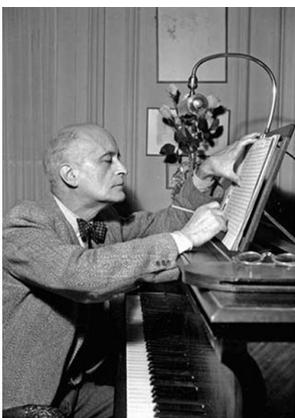
Вписывается в эту тенденцию, хотя и ярко выделяется по художественному уровню, камерная опера Мануэля де Фальи 1923 года «Балаганчик маэсе Педро» («El retablo de Maese Pedro»).



Мануэль де Фалья

Композитор, как и большинство его предшественников, тоже выбрал эпизод, в котором Дон Кихот играет второстепенную роль. Он появляется в конце спектакля в весьма комичной ситуации: набрасываясь со шпагой в руке на войско марионеток, которых он принял за неверных. После этого рыцарь поёт любовную серенаду деревянной кукле в тряпичной одежде. Но главные акценты здесь расставляет музыка. В финале оркестр *tutti* исполняет подлинную каталонскую мелодию XVI века, где трубы громогласно скандируют аккорды, направленные к яркому ре-мажорному трезвучию – так музыка перевоплощает безумную атаку дон Кихота в невероятный героический акт, где герой предстаёт не безумным, нелепым и смешным персонажем, а возвышенным рыцарем.

Однако к середине XX века параллельно начинает существовать совершенно иной образ главного героя романа Сервантеса, уже реализованный в опере Массне. К примеру, это можно обнаружить в сочинении Жака Ибера «Странствующий рыцарь» (1935-1936, первая постановка состоялась в 1950-м). Это «хореодрама» или «хореографическая опера», то есть, сочинение для хора, оркестра и чтеца, в котором также есть партия танцора для изображения Дон Кихота (порученная в то время Сержу Лифарю)**.*.



Жак Ибер

Как и Массне, Ибер выбрал во второй части эпизод с каторжниками: в этот момент чтец произносит фразу: «Однажды все оковы спадают перед Спасителем, именно он покончит с горем, злобой, он очистит наше сердце». И действительно, именно Дон Кихот начинает разбивать оковы каторжников, которые впоследствии выбросили своего надзирателя в море. А один из них, «имевший веру в Спасителя был убит и умер на руках дон Кихота». Также в свете этого христианского гуманизма можно объяснить и сцену с ветряными мельницами. Борьба дон Кихота против мельниц символизирует противостояние духовности механизму и урбанизации.



Джордж Баланчин

Во второй половине XX в. именно серьезная тенденция в музыкальной трактовке образа героя Сервантеса становится господствующей. Не имея возможности сделать даже краткий обзор, укажем только на одно сочинение, которое, подобно «Дон Кихоту» Массне в оперном жанре, спустя почти полвека стало первопроходцем в этом отношении в балете.

Это поставленный в Нью-Йорке в 1965 г. балет Николая Набокова «Дон Кихот», хореограф Джордж Баланчин. Баланчин делает образ Дон Кихота осью истории. Он олицетворяет отчуждение артиста, обособленного в материалистичном мире – циничном, насмешливом и мёртвом. Он

стремится к духовному возрождению, будучи вдохновлённым идеальным представлением о женщине, образ которой он нашёл в Дульсинеи.

Наблюдая насыщенность ряда интерпретаций сюжета Сервантеса в музыкально-театральной области, поражаешься, насколько ушло от первоначальных традиций понимание этого произведения; примерно настолько, насколько сам роман ушел от первоначальной цели, объявленной в прологе – высмеивания рыцарских романов VI-VII веков. Эволюция образа Дон Кихота показывает нам, что подлинно великий литературный герой с течением времени обогащается новыми смысловыми гранями – и в этом залог его вечной жизни.



Николай Набоков

* Первым балетом на сюжет романа М.Сервантеса был «Дон Кихот», поставленный в 1740 г. в Вене Ф.Гильфердингом; впоследствии хореограф работал в Петербурге. К истории Сервантеса обращался Ж.-Ж. Новер: его «Дон Кихот» также шёл в Вене в 1768 г. с музыкой Й.Штарцера (композитор также некоторое время работал в Петербурге). В дальнейшем этот балет ставился в Монре в 1780 г. с названием «Свадьба Гамаша» (хореография Ж.-Ж. Новера и Ж.Доберваля). В 1801 г. в Парижской Оперá ставился балет «Свадьба Гамаша» с музыкой Ф.-Ш. Лефевра и хореографией Л.Милона [1. с. 342].

** Христианские коннотации «Вертера» подробно изложены в статье [3]. Исследователь справедливо обращает внимание, в частности, на следующие факты: 1) в опере смещена дата смерти Вертера с 22 на 24 декабря, то есть на канун Рождества (у Гёте Вертер стрелялся 22 декабря и умер спустя 12 часов агонии); 2) последние слова Шарлотты «Всё кончено» (в русском переводе клавира «Конец всему») ассоциируются с последними словами умирающего Христа в лютеровском переводе Библии: «Es ist Vollbracht» («Свершилось!»); 3) во французском переводе роман долгое время назывался «Les Passions de jeune Werther» (более точный вариант: «Les Souffrances de jeune Werther»). Слово les Passions имеет религиозное значение, и французские читатели романа, в том числе создатели оперы, явно уловили этот оттенок.

*** Кроме «Странствующего рыцаря» Ибер также создал «Четыре песни Дон Кихота» (1932) для фильма Пабста, музыка которого была выпущена на радио по случаю 400-летия со дня рождения Сервантеса, и сарабанду Дульсинеи (1967).

ЛИТЕРАТУРА

[1] *Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм. – Л.: Искусство, 1983. – 431 с.

[2] *Шляпин Ф.И.* Литературное наследство. В 2 т. Т. I. – М.: Искусство, 1960. – 732 с.

[3] *Girardi M.* La palingénésie d'un héros bourgeois dans Werther: mort et résurrection à Noël d'un suicidé. – URL: <http://www-5.unipv.it/girardi/Werther-SE2005-fr.pdf> (дата обращения: 03.03.2014).

© Шабшаевич Е.М., Малахова С.А., 2015.

Статья поступила в редакцию 02.06.2015.

Шабшаевич Елена Марковна,

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории и истории музыки

Московского государственного института музыки им. А.Г.Шнитке (Москва),

e-mail: shabsh@yandex.ru.

Малахова Софья Александровна,

Московский государственный институт музыки им. А.Г.Шнитке (Москва),

e-mail: sonya1703@rambler.ru.

Shabshaevich E., Malachova S.

MASSENET'S «DON QUIXOTE» AS A MILESTONE IN THE MUSICAL DRAMA EMBODIMENT OF THE IMAGE OF THE HERO OF CERVANTES

Abstract. The article is devoted to the evolution of the image of Don Quixote in the musical theater in XIX and XX centuries. At first the image of the hero of the novel was revealed mainly in a comic vein (ballet by L.Minkus, 1869). Starting from Jules Massenet's Opera "Don Quichotte" (1910) the angle changed to the sublime, heroic, even tragic character. Massenet had also filled the image of Don Quixote by lyrical and philosophical issues. This trend has not been immediately adopted in the musical theatre of the twentieth century: opera by M. de Falla «El Retablo de Maese Pedro» (1923) was still written in a parody tradition. However, the Massenet's interpretation of the image of the hero has been gradually established as a tradition of musical theatre («Le chevalier errant» by Jacques Ibert, 1936; «Don Quixote» by N.Nabokov — J. Balanchine, 1965, etc.).

Key words: Cervantes, «Don Quixote», J.Massenet, L.Minkus, R.Strauss, M. de Falla, J.Ibert, N.Nabokov, J.Balanchine, musical theater, XIX and XX centuries.

Shabshaevich Elena Markovna,

PhD., Associate Professor,

Department of Music Theory and History,

A.Schnittke Moscow State Music Institute (Moscow),

e-mail: shabsh@yandex.ru.

Malachova Sofia Alexandrovna,

student,

A.Schnittke Moscow State Music Institute, Department of musicology (Moscow),

e-mail: sonya1703@rambler.ru.