

Екатерина Гурьевна Окунева – музыковед,
доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной
и творческой работе Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
okunevaeg@yandex.ru

Александра Юрьевна Дубова – музыковед,
магистрант кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
sashadubova493@gmail.com

Ekaterina G. Okuneva – musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Associate Professor,
Vice Rector for Scientific Research and Artistic Projects
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
okunevaeg@yandex.ru

Alexandra Y. Dubova – musicologist, Master's student
at the Department of Music Theory and Composition
of the Petrozavodsk Glazunov State Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
sashadubova493@gmail.com

УДК 782

DOI 10.61908/2413-0486.2022.31.3.1-25

ИДЕЯ ТОТАЛИТАРИЗМА И ПРИНЦИПЫ ЕЁ МУЗЫКАЛЬНОГО
ВОПЛОЩЕНИЯ В «EVERY GOOD BOY DESERVES FAVOUR»
ТОМА СТОППАРДА И АНДРЕ ПРЕВЕНА

THE CONCEPT OF TOTALITARIANISM AND THE PRINCIPLES OF ITS
MUSICAL EMBODIMENT IN *EVERY GOOD BOY DESERVES FAVOUR*
BY TOM STOPPARD AND ANDRÉ PREVIN

Аннотация

Объектом исследования в статье выступает пьеса для актёров и оркестра «Every good boy deserves favour» (в рус. перев. «До-ре-ми-фа-оль-ля-си-Ты-свободы-попроси»), созданная британским драматургом Томом Стоппардом и американским композитором Андре Превеном в 1977 году. Главной идеей пьесы

является противостояние тоталитарного государства и личности. В работе раскрываются особенности драматургии и стилистики пьесы в ракурсе воплощения её ведущей тематической линии. Отмечается влияние театра абсурда в драматургии Стоппарда. Особое внимание уделяется специфике сценической постановки, а также музыкальному языку, насыщенному стилевыми аллюзиями и цитатами. Выбор интертекстуальных отсылок, их анализ и интерпретация позволяют утверждать, что музыка становится важным смысловым компонентом всей пьесы, не только отражая главную идею сочинения, но и устанавливая дополнительные смысловые обертоны, раскрывающие судьбу искусства в тоталитарном государстве.

Abstract

The object of the research in the article is the play for actors and orchestra *Every Good Boy Deserves Favour*, created by the British playwright Tom Stoppard and the American composer André Previn in 1977. The main idea of the play is the confrontation between a totalitarian state and an individual. The article reveals the features of the drama and style of the play from the perspective of the embodiment of its leading thematic line. The influence of the theater of the absurd in Stoppard's drama is noted. Special attention is devoted to the specifics of the stage production, as well as the musical language packed with stylistic allusions and quotations. The choice of intertextual references, their analysis and interpretation allow us to assert that music becomes an important semantic component of the whole play, not only reflecting the main idea of the composition, but also establishing additional semantic overtones that reveal the fate of art in a totalitarian state.

Ключевые слова: Андре Превен, Том Стоппард, «До-ре-ми-фа-соль-ля-си-Ты-свободы-попроси», музыка XX века, театр абсурда, тоталитаризм, советские диссиденты

Keywords: André Previn, Tom Stoppard, *Every Good Boy Deserves Favour*, 20th century music, theater of the absurd, totalitarianism, Soviet dissidents

Андре Превен (André Previn, 1929–2019) – американский композитор, дирижёр и пианист, лауреат четырёх премий «Оскар»¹, известный в первую очередь благодаря музыке к фильмам «Жижи» (1958), «Порги и Бесс» (1959), «Нежная Ирма» (1963), «Моя прекрасная леди» (1964)², а также сотрудничеству с ведущими оркестрами мира³. Начав музыкальную карьеру в Голливуде, Превен достиг немалого успеха и в академической сфере. Его творческое наследие включает три концерта для скрипки, два концерта для виолончели, концерты для фортепиано, арфы, гитары, камерно-инструментальную и вокальную музыку. Большую известность приобрели также две его оперы – «Трамвай “Желание”» (1998) и «Короткая встреча» (2007). За вклад в классическую музыку композитор в 1996 году был удостоен Ордена Британской империи, а в 1998 – награды Кеннеди-центра.

В России музыка Превена малоизвестна. Между тем, его творчество, основанное на стилевой многокомпонентности и отражающее разностороннюю деятельность композитора, достойно самого пристального изучения. В центре внимания данной статьи – музыка к театральной пьесе «Every good boy deserves favour», созданная Превеном в 1977 году. Тематика этого произведения имеет непосредственную связь с Россией, точнее – с образом советской действительности, чем и обусловлен исследовательский интерес авторов работы. Основная цель – раскрыть принципы композиторской техники при воплощении ведущей идеи пьесы – идеи противостояния тоталитарного государства и индивидуума.

¹ Также неоднократно номинировался и на иные престижные американские награды – «Грэмми», «Тони», «Эмми», премию Глена Гульда и т. п.

² За свою жизнь Превен написал музыку более чем к полусотне картин.

³ Начиная с 1960-х композитор занялся активной дирижёрской деятельностью. В разные годы он возглавлял Хьюстонский симфонический, Лондонский симфонический, Питтсбургский симфонический, Лос-Анджелесский филармонический, Королевский лондонский филармонический оркестр, Филармонический оркестр Осло. Особое место в его исполнительском репертуаре занимала русская классика – сочинения П. Чайковского, С. Рахманинова, С. Прокофьева.

Пьеса «Every good boy deserves favour»⁴ была написана известным британским драматургом Томом Стоппардом (Tom Stoppard, р. 1937). В нашей стране писатель стал известен в 1990-е годы, в первую очередь, благодаря пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), русскоязычный перевод которой был выполнен Иосифом Бродским⁵. Отличительным признаком драматургии Стоппарда, по мнению ряда исследователей (Ю. Фридштейн [8], В. Беляевой [1]), является постановка серьёзных философско-этических проблем, которые не получают разрешения, и гносеологический поиск. В этом критики усматривают его сходство с манерой Г. Ибсена и А. П. Чехова, в сочинениях которых «отсутствуют традиционные резонёры авторской мысли» [2, с. 125].

Тематика целого ряда пьес Стоппарда затрагивает острые политические проблемы советской России, что далеко неслучайно, так как драматург был выходцем из Восточной Европы (уроженцем Чехословакии). Наиболее известные из сочинений на данную тему – «Travesties» («Травести», 1974), трилогия «The Coast of Utopia» («Берег Утопии», 2002). К их числу принадлежит и «Every good boy deserves favour».

Интерес к политике у Стоппарда возник в 1970-е годы. На этот период пришёлся пик его международной деятельности: он работал сотрудником неправительственной организации «Amnesty International», защищающей права человека. В феврале 1977 года по протекции этой организации он впервые побывал в Москве, а летом того же года в Лондоне познакомился с правозащитником Владимиром Буковским⁶.

Идея пьесы «Every good boy deserves favour» первоначально исходила от Андре Превена, с которым Стоппард был хорошо знаком. В 1974 году

⁴ Букв. «Каждый хороший мальчик заслуживает милости». О названии и сложностях его перевода см. далее.

⁵ Хотя перевод Бродский осуществил ещё в конце 1960-х, из-за цензурных ограничений первая публикация состоялась лишь в 1990 году.

⁶ Владимир Буковский (1942–2019) – советский писатель и правозащитник, основатель диссидентского движения в СССР. В 1960-е годы неоднократно подвергался арестам и насильственной госпитализации в психиатрические больницы. Предал гласности систему карательной медицины в СССР.

композитор предложил драматургу написать пьесу, в которой одна из главных ролей отводилась бы симфоническому оркестру, непременно присутствовавшему на театральной сцене. Идея была весьма оригинальной, поскольку предполагала создание чего-то абсолютно нового, прежде никем не опробованного. Позднее, в предисловии к пьесе Стоппард писал: «Мы с господином Превеном чётко договорились, что это будет не концертное исполнение текста под музыку, не мелодекламация и не произведение для профессиональных певцов. Это будет самое настоящее драматическое произведение, в котором симфоническому оркестру уготована одна из ключевых ролей. Насколько нам было известно, прежде никто ничего подобного не предпринимал. Впрочем, это тоже не причина писать пьесу, хотя, признаюсь, перспектива стать первым льстила моему самолюбию» [7]. Превен был воодушевлён в не меньшей степени. «В то время я понятия не имел, какую форму примет эта гибридная форма, – признавался он, – но мне пришло в голову, что, если бы Том захотел инсценировать лондонский географический атлас улиц для акробатов и струнного квартета, я был бы полным дураком, если бы с энтузиазмом не согласился на это» [9, р. 4].

Изначально сюжет вращался вокруг миллионера, «игравшего в детстве на треугольнике и купившего в конце концов симфонический оркестр» [7]. Однако эта версия довольно скоро показалась Стоппарду слишком умозрительной. Тогда он решил, что оркестр будет существовать лишь в больном воображении его героя. После этого идея приобрела новое направление, о чём Стоппард вспоминал следующим образом: «Интересно, что едва оркестр стал воображаемым, нужда в миллионере тоже отпала. Я решил писать пьесу о спятившем музыканте, который только и умеет, что ударять по треугольнику, но уверен, что у него есть оркестр» [7].

Премьера пьесы была запланирована на Эдинбургском фестивале, но её пришлось отложить⁷. В 1976 году Стоппард познакомился с Виктором Файнбергом⁸, который был арестован за протест против ввода советских войск в Чехословакию, в связи с чем проходил принудительное лечение в психиатрической клинике, а затем был выдворен из страны. Стоппарда восхищала беспримерная стойкость и решимость этого человека. О Файнберге он отзывался так: «В исключительных обстоятельствах некоторые люди способны проявлять исключительную храбрость. <...> Такого человека не сломишь и не заставишь замолчать. В обществе, являющем собой слаженный, послушный оркестр, он всегда будет звучать диссонирующей нотой и никогда не послушается дирижёрской палочки» [7].

Именно тогда Стоппард и решил связать сюжет пьесы с диссидентским движением, поместив безумного музыканта в одну палату с инакомыслящим. После этого работа продвинулась столь стремительно, что текст был написан за несколько недель. Драматург посвятил произведение Владимиру Буковскому и Виктору Файнбергу, которые стали прототипами главного героя Александра.

Заголовок пьесы аккумулирует в себе особый смысл, отражая одновременно языковую игру, характерную для творчества Стоппарда в целом. «**Every Good Boy Deserves Favour**» – это строка детского стихотворения, позволяющая запомнить расположение нот на нотном стане: первые буквы каждого слова в названии представляют буквенные обозначения звуков в скрипичном ключе – E, G, B (H), D, F. Этот мнемонический приём нередко используется в музыкальных школах при обучении детей нотной грамоте. Его русскоязычным «эквивалентом» служит, к примеру, стишок «**Мигрировала соль на Сицилию зарегистрировать фамилию**»⁹. Таким образом, название имеет определённую сопряжённость с музыкой, которая играет важную роль в пьесе (в

⁷ В итоге премьера состоялась в *Royal Festival Hall* в 1977 году в сопровождении Лондонского симфонического оркестра, которым управлял Андре Превен.

⁸ Виктор Файнберг (р. 1931) – филолог, один из активных участников диссидентского движения в СССР.

⁹ Буквенные обозначения здесь заменены на слоговые.

виде звучания оркестра). С другой стороны, оно апеллирует к *системе* нотной записи, а значит – к правилам, законам, отношениям, не менее значимым в контексте ведущей идеи пьесы. Отметим, что фразу «Every good boy deserves favour» неоднократно произносят различные персонажи пьесы (иногда деформируя её), и в зависимости от контекста она используется либо в своём буквальном значении, либо приобретает более зловещий смысл¹⁰.

Перевод названия на другие языки представляет существенную проблему. Так, англоязычный заголовок, на русском звучащий как «Каждый хороший парень заслуживает доброго отношения»¹¹, в ракурсе социально-политического содержания пьесы может быть трактован как призыв к милосердию и человеколюбию. Немецкоязычная версия – «**Eine Gans Hat Dicke Fusse**» («У гуся толстые лапы»), к сожалению, утрачивает данную смысловую нагрузку.

На русский язык пьеса Стоппарда полностью была переведена лишь в 2012 году [7]. С целью сохранить в заголовке ритмическую структуру и музыкальные коннотации и в то же время передать основной смысл произведения О. А. Варшавер, как представляется, нашла наиболее оптимальный вариант перевода: «До-ре-ми-фа-соль-ля-си-Ты-свободы-попроси».

Пространственно-временная организация событий пьесы разворачивается одновременно на трёх площадках сцены: в палате психиатрической клиники, в кабинете врача и в школьном классе. Неоднократно возникающий параллелизм сценических ситуаций усилен идентичностью имён персонажей: главными действующими лицами являются душевнобольной Иванов (Александр), диссидент Александр (Иванов) и его сын Саша (Иванов).

¹⁰ Таковы, например, слова Учительницы: «Если ты будешь хорошо себя вести, я постараюсь пересадить тебя на другой инструмент» (здесь в значении: к тебе будут лучше относиться), а также слова Доктора, шантажирующего главного героя: «А за сына вы не боитесь? ... Он хороший мальчик. Он заслужил иметь отца» [7]. Более подробно о смысловых уровнях названия см. в работе А. Решетняк: [6].

¹¹ Этот перевод впервые предложен в исследовании В. Беляевой [1].

Иванов, страдающий душевным расстройством, постоянно слышит в своём воображении звучание оркестра, которым пытается управлять. Он понимает Александра разговорами о музыкантах невидимого оркестра и их недостатках. Александр, будучи абсолютно здоровым, находится в больнице за инакомыслие. Его могут выпустить, если он осознает свои политические заблуждения, а заявления против правительства признает выдумкой, игрой больного воображения. Александр протестует против своего принудительного заключения, объявляя голодовку. С ним неоднократно беседует Доктор, пытаясь заставить отказаться от бессмысленного сопротивления. В это же самое время на его сына Сашу пытается воздействовать Учительница, требуя образумить упорствующего отца. Как справедливо замечает Е. Доценко, мальчик на протяжении всего развития событий «задействован в качестве наиболее эффективного и эмоционального средства давления на героя-диссидента» [3, с. 149].

Одной из ведущих идей пьесы выступает идея противопоставления тоталитарного государства и личности, и симфонический оркестр играет в этом отношении важнейшую роль. У Стоппарда оркестр становится метафорой тоталитарного государства. Драматург находит немало оснований для подобной аналогии. По сути, оркестр – это коллектив музыкантов, работающих как отлаженный механизм. Каждый инструмент имеет в нём определённую функцию и занимает своё иерархическое место¹². Успешность работы этого коллектива во многом зависит от согласованности действий каждого его члена. Здесь не может быть индивидуумов, играющих невпопад или имеющих своё собственное мнение относительно того, как должно звучать то или иное место в партитуре. Общественные интересы преобладают над частными, поскольку

¹² Иерархичность отражает социальные роли в государстве. Послушание и подчинение системе служат гарантом повышения социального статуса (то есть лучшего общественного положения), на что намекает Учительница, когда обещает пересадить Сашу за лучший инструмент (при условии, что он уговорит отца перестать сопротивляться).

оркестр обязан играть слаженно¹³. Квинтэссенцией устоев государства-оркестра служат слова Учительницы: «Я играю в оркестре и не должен отбиваться от коллектива» [7]¹⁴. Не так ли и в тоталитарном государстве? Каждый член государственной машины (общества) должен жить по установленным правилам и строго им следовать. Чтобы существовать в тоталитарном обществе, человек должен уметь подчиняться системе, смирившись со своей несвободой.

Иметь собственное мнение в тоталитарном государстве равносильно сумасшествию. В этом отношении показателен разговор Александра с врачом. Доктор констатирует у политзаключённого симптомы вялотекущей шизофрении. Протагонист отрицает наличие у себя этих признаков, замечая, что у него есть лишь собственное мнение, на что Доктор отвечает: «Ваши мнения – и есть ваши симптомы. Вы больны инакомыслием. Ваш тип шизофрении не предполагает таких изменений в психике, которые будут заметны для окружающих» [7]. Цитированная фраза не является выдумкой Стоппарда. По признанию драматурга, в ряде случаев текст для диалогов он заимствовал из автобиографической статьи Виктора Файнберга, опубликованной в журнале «Index On Censorship», в которой описывались методы советской карательной психиатрии.

Тема тоталитарного государства в пьесе тесно соприкасается с темой относительности безумия. На это обращает особое внимание А. Решетняк в диссертации, посвящённой образам России и русских в пьесах Стоппарда. Исследователь, в частности, пишет: «Автор ставит вопрос: кого же стоит признать сумасшедшим – того, кто видит неадекватность государственной системы и начинает об этом говорить, или того, кто соглашается считать это нормой?» [6, с. 14].

¹³ Показательно, что и Александр, и его сын настойчиво отказываются играть в оркестре (как в реальном, так и в воображаемом). Заявляя, что они не умеют играть на инструменте, они тем самым отрицают свою принадлежность оркестру-обществу.

¹⁴ В оригинале: «I am a member of an orchestra and we must play together» («Я член оркестра, и мы должны играть вместе»).

Акцент на бессмысленности действительности, самой жизни, которая оказывается лишена всякого разумного основания (в тюрьмы и клиники попадают люди, вина которых заключается в инакомыслии) роднит пьесу Стоппарда с театром абсурда. Принципы абсурдизма проявляются, помимо прочего, и в том, что протагонисты обладают общим для всех собственным именем – Александр Иванов, которое является типизированным для России. По замечанию А. Решетняк, Стоппард подобным образом устанавливает определённые связи между диссидентством Александра и нонконформизмом его сына, между тем, что считается безумием (протест против государства-оркестра), и подлинным сумасшествием (желанием управлять воображаемым оркестром).

Ряд монологов и диалогов в пьесе Стоппарда нередко выстраивается по законам театра абсурда, подразумевающим развёртывание какой-либо нелепой ситуации с безупречной стройностью и логичностью. Таков, например, рассказ Александра об арестах друзей-диссидентов. Монолог героя имеет строго упорядоченную структуру. Александр перечисляет друзей под буквами алфавита¹⁵. Абсурдность ситуации (арест писателей за то, что опубликовали свои рассказы за границей) контрастирует с железной логикой алфавитного перечня.

Один из диалогов Учительницы и Саши основывается на контрастном сопоставлении геометрических определений, зачитываемых мальчиком¹⁶, и не менее «железобетонных» аргументов классной дамы, бесстрастно поясняющей предназначение психлечебниц и характеризующей её пациентов (с той оговоркой, что в действительности речь идёт о нормальных, здоровых людях).

¹⁵ Стоппард указывал, что за абстрактными буквами алфавита скрывались подлинные фигуры. Например, под «другом В» (на английском – С), который вышел протестовать против ареста писателей А и Б (А и В на английском), подразумевался Владимир Буковский. Писателями А и Б соответственно были А. Синявский и Ю. Даниэль, которые в 1965 году были арестованы за антисоветскую пропаганду и приговорены к семи годам колонии.

¹⁶ Например: «Точка имеет координаты, но не имеет размеров», «Отрезок имеет длину, но не имеет ширины», «Прямая – это кратчайшее расстояние между двумя точками» и т. п. [7].

Сочинение Стоппарда имеет подзаголовок «Пьеса для актёров и оркестра», который указывает на особую важность оркестра и музыки. Подчеркнём, «Every good boy deserves favour» Превена не является оперой. Это театральная музыка, не отделимая от художественной атмосферы спектакля. В то же время её роль перерастает сугубо прикладные функции, свойственные данному жанру. И это симптоматично. Такой подход мог быть предложен лишь композитором, активно работающим в киноиндустрии и для которого синтез визуального и слухового, литературного и музыкального начал имеет существенное значение.

К слову сказать, визуализация действия играет в пьесе Стоппарда и Превена исключительную роль, что связано и с идеей воображаемого оркестра, и с идеей оркестра как метафоры государства. Например, спектакль начинается с настройки всего оркестра. В инструкциях к партитуре Превен (в соответствии с указаниями Стоппарда) отмечает, что спустя некоторое время оркестранты должны прервать звучание и в дальнейшем лишь имитировать процесс настройки. Точно так же в начале первого номера музыканты должны представить пантомиму: играть первые восемь тактов, не издавая ни звука. Таким образом зрителю даётся возможность понять/увидеть, что оркестр существует лишь в воображении душевнобольного Иванова.

В сцене Иванова с Доктором важное значение приобретает выход врача. Согласно указаниям Стоппарда и Превена, Доктор изначально должен находиться в оркестре, среди третьих скрипок, и, как только заиграет музыка (№ 4), ему надлежит подняться со своего места и войти в кабинет, положив скрипку на стол. В конце пьесы (№ 10) после очередной беседы с Ивановым Доктор покидает кабинет, вновь занимая своё место в оркестре. Авторы подобным образом демонстрируют принадлежность врача к государству-оркестру, его единство с коллективом, в котором он, заметим, играет далеко не ведущую роль (третья скрипка).

Все эти нюансы визуализации, безусловно, ставят проблему функционирования пьесы в аудиопространстве. Собственно, эта проблема всегда

была актуальна для произведений, имеющих синтетическую жанровую природу. Однако если традиционный театральный спектакль или классическую оперу можно слушать в аудиоверсии без значительного урона для их содержания, то в случае пьесы Стоппарда и Превена исключение визуального компонента скажется на её смысловых обертонах и в определённом отношении ограничит её концептуальную составляющую.

«Every good boy deserves favour» содержит 14 различных по масштабам музыкально-оркестровых номеров: от совсем коротких фрагментов музыки, длящихся менее 30 секунд, до довольно развёрнутых композиций. В большинстве случаев каждый номер объединяет разные сцены, а соответственно – и различные пространственно-временные плоскости. Например, № 6 начинается с монолога Александра о его друзьях-диссидентах и постоянно прерывается диалогами Саши и Учительницы. Местом действия № 8 в самом начале является школьный класс, а в конце – палата, в которой находятся Иванов и Александр.

Все номера имеют непосредственную связь с происходящими на сцене событиями. В каких-то случаях музыка выступает откликом на реплики и высказывания героев, иллюстрирует их действия, в каких-то – служит олицетворением их внутреннего мира, их мыслей, фантазий, галлюцинаций, что конкретизируется посредством отдельных ремарок (например, музыка № 5 воплощает кошмарный сон Александра¹⁷).

Одним из базовых элементов художественного метода Стоппарда является интертекстуальность, поэтому Превен неслучайно наполняет свою музыку стилистическими аллюзиями и даже цитатами. Выполняя функцию подтекста, эти отсылки создают мощное смысловое пространство, определяемое идеей тоталитарного государства. Рассмотрим этот многослойный стилистический пласт чуть более подробно.

¹⁷ Пояснение в тексте пьесы Стоппарда гласит: «Музыка становится тревожной. Потом жуткой. Это кошмарный сон Александра» [7].

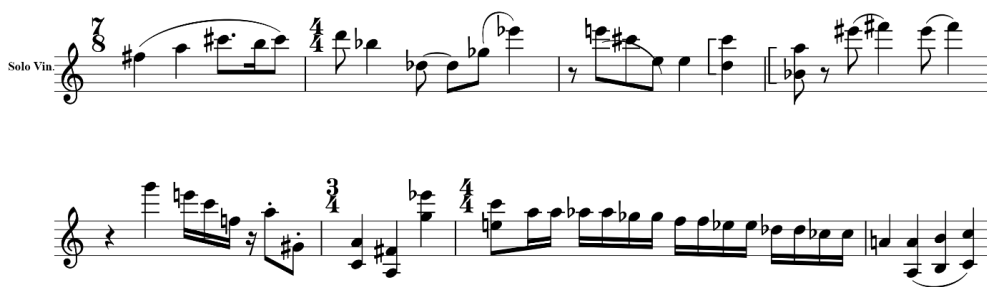
Музыка упомянутого выше № 5, отражающего кошмары Александра, отчасти напоминает «злые» скерцо Шостаковича. Быстрый темп, синкопированный ритм, акценты, обилие форшлагов у медных инструментов, вызывающих ассоциации с издевательским хохотом, трели, опора на расширенную тональность (*in C*), многократное движение по хроматической гамме (преимущественно нисходящей) – всё это способствует созданию лихорадочных и гротесковых видений. Номер основан на чередовании нескольких тем. Тема «злого» скерцо сопоставляется с сольной темой скрипки и темой кларнета-пикколо, дублированной виолончелью соло. Интересно, что начальный мотив у последних из обозначенных тем совпадает ритмически и по интонационным контурам (кроме того, темы сближают хроматические пассажи). Однако ход по восходящему минорному трезвучию, исполняемый солирующей скрипкой (см. пример № 1), у кларнета-пикколо и виолончели заменяется уменьшённым трезвучием и воспринимается как искажение (см. пример № 2). Интонационная связь заставляет вспомнить о трансформации, происходящей с лейттемой возлюбленной в финале «Фантастической симфонии» Берлиоза, которая, между прочим, была поручена крикливому тембру кларнета-пикколо. Отметим, что подобные модификации (темы-оборотни) были характерны и для творчества Шостаковича.

Номер завершается последовательностью терцовых напластований, напоминающих серию Скрипичного концерта Альбана Берга, данную в транспозиции (см. пример № 3).

Пример № 1

А. Превен. «Every good boy deserves favour».

№ 5, т. 16–23, фрагмент партитуры (тема солирующей скрипки)



Пример № 2

А. Превен. «Every good boy deserves favour». № 5, т. 56–61,
фрагмент партитуры (тема солирующего кларнета-пикколо)



Пример № 3

А. Превен. «Every good boy deserves favour». № 5, т. 96–100

Piu mosso

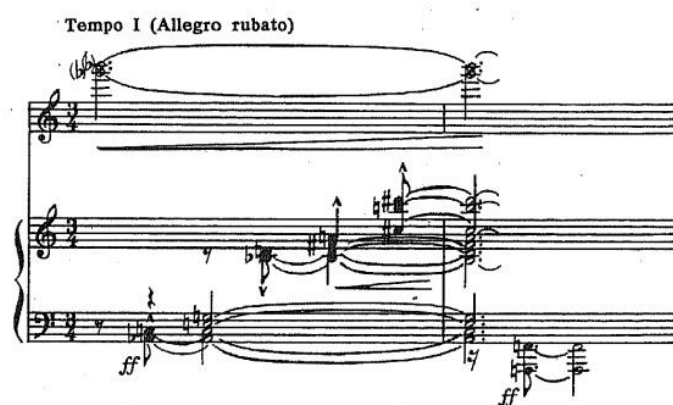
Musical score for strings and double bass, measures 96-100. The score is written for five parts: Violin I (Vin.I), Violin II (Vin.II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb.). The tempo is marked *Piu mosso*. The score is written on five staves. The first staff (Violin I) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (Violin II) has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff (Viola) has an alto clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth staff (Violoncello) has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth staff (Double Bass) has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score features a variety of dynamics, including *sf* (sforzando) and *div.* (divisi), and includes detailed performance instructions such as *div. V* and *div. V b2*.

Берговская серия, как известно, строится весьма нетипично для додекафонной музыки. Она репрезентирует восходящий терцовый ряд, включающий два минорных и два мажорных трезвучия кварто-квинтового отношения (*g-moll* и *D-dur*, *a-moll* и *E-dur*). В её завершении возникает целотонный тетрахорд, являющийся своеобразной цитатой начального мотива баховского хорала «Es ist genug», который Берг вводит в музыкальную ткань II части концерта. У Превена строгий двенадцатитоновый ряд не складывается, поскольку в звуковой последовательности возникают дублирующие тоны – *g* и *c*. Однако два первых тетрахорда, образующих большой минорный септаккорд (*e-g-h-dis* и *g-b-d-fis*), отчасти соответствуют двум тетрахордам берговской серии (*g-b-d-fis* и *a-c-e-gis*).

Ассоциация с музыкой концерта усилена за счёт того, что Превен использует диагональный тип фактуры, формируя многотерцовый аккорд путём последовательного собирания голосов. Подобный приём заимствован из II части концерта, а точнее – из завершения каденции (см. пример № 4).

Пример № 4

А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром, т. 96–97 (клавир)



Факт совпадения усилен и «мистическим» образом. Упомянутый фрагмент берговской музыки приходится на 96 и 97 такты. У Превена рассматриваемому отрывку предшествует генеральная пауза, приходящаяся на 96 такт, после чего, с т. 97 вступает аллюзия на берговскую музыку.

Обращение Превена к серии берговского сочинения представляется глубоко символичным. Концерт является одним из самых известных произведений, написанных в додекафонной технике. В Советском Союзе данный композиционный метод подвергался резкой критике, а с распространением на Западе идей сериализма принцип серийности стал многими восприниматься как символ тоталитаризма¹⁸. Вероятно, аллюзия на знаменитую серию как раз и была призвана через средства музыкальной техники выявить эту ассоциацию.

Кроме того, терцовая структура берговской серии обеспечивала особую связь с названием пьесы. Напомним, что начальные буквы слов заголовка соответствовали звукам нотного стана, также располагающимся по терциям (*e-g-h-d-f*). В этом отношении легко понять, почему Превен прибегает к транспозиции берговской серии – так он достигает почти абсолютного высотного совпадения.

Наконец, уместно вспомнить, что пьеса Стоппарда была посвящена Владимиру Буковскому и Виктору Файнбергу. Фамилия последнего созвучна с фамилией Берга, что позволяет рассматривать музыку Превена как зашифрованное посвящение, создаваемое через ассоциативный ряд.

Помимо аллюзий, композитор использует и цитаты. Так, весь № 9 целиком основан на заимствуемой музыке. Превен цитирует такты 9–21 из коды увертюры П. И. Чайковского «1812 год», где в мощном звучании медных

¹⁸ В 1960–1970-е годы сравнения с тоталитаризмом, впрочем, были характерны не только для советских исследователей, но и для ряда музыковедов и композиторов зарубежных стран. В своё время от подобных обвинений предостерегал Г. Аймерт: «В настоящее время у легкомысленных критиков вошло в моду писать, что систематическое “управление” музыкальным материалом идентично с террористической властью в тоталитарных политических системах... один такой “социальный критик” музыки фактически приписал двенадцатитоновой системе способность произвести подробную программную музыку, чьей подходящей аналогией были бы концентрационные лагеря, механические цеха и мир Кафки... Слушать музыку, в которой есть систематический порядок, и слышать в ней копию политическому тоталитаризму, столь же глупо, как апеллировать к “природе”, когда то, что в действительности подразумевается, есть учебник гармонии» [цит. по: 5, с. 146]. Под «социальным критиком» подразумевался известный философ, представитель франкфуртской критической школы Теодор Адорно, выступивший ещё в середине 1950-х годов с жёсткой критикой сериализма.

инструментов появляется тема русского гимна «Боже, царя храни!». Включение этого материала в канву пьесы имеет разные причины. Александр, находясь в больнице, не раз берётся за прочтение книги Л. Н. Толстого «Война и мир». Этот роман-эпопея за рубежом является самой известной русской книгой. В ней с поразительной глубиной запечатлён внутренний мир человека, народно-общественная среда, социальные и этические вопросы, идеи патриотизма и проч. Значительная часть романа, как известно, посвящена событиям Отечественной войны 1812 года, поэтому решение Превена соединить чтение романа с музыкой Чайковского кажется вполне закономерным.

В то же время цитата обладает и мощным социально-политическим подтекстом. Известно, что в советское время музыка Чайковского была подвергнута идеологической «чистке»: увертюра исполнялась исключительно в редакции В. Шебалина, в которой гимн «Боже, царя храни!» был заменён темой хора «Славься» из оперы М. Глинки «Жизнь за царя». В свою очередь, опера Глинки в пору советской идеологии также была подвергнута переделке. Сергеем Городецким было создано новое либретто, в котором прославлялся не царь, а народ, боровшийся против иноземного ига. Соответственно и название оперы было заменено на «Иван Сусанин», акцентируя личность героя, а не его поступок (жизнь за царя), как это было в прежнем заголовке. Таким образом, включение увертюры Чайковского позволяло Превену создать объёмное смысловое поле, в котором отсылки к упомянутым сочинениям фактически образовывали подтекст, намекающий на судьбу музыки в тоталитарном государстве.

В музыкальном языке различных номеров «Every good boy deserves favour» нарочито сочетаются примитивность и атональная усложнённость, а также элементы политональности. Звуковысотная организация нередко выступает отражением мира духовных и идейных противоречий. Часть номеров основывается на общем музыкальном материале. Например, № 2 и № 3 опираются на восходящую диатоническую гамму *C-dur*. В обоих случаях музыка звучит совсем непродолжительное время (30–35 секунд). С одной стороны, она

выполняет функцию переключения действия в иное пространство – сначала в школьный класс, затем – в палату больницы. С другой стороны, она несёт символическую функцию, выражая внутренний протест против принадлежности к тоталитарному обществу (оркестру-государству). Этот протест выражается в достаточно элементарной форме: в обоих номерах композитор прибегает к нарушению унисонного звучания *C-dur*. Так, в № 2 из унисона «выбиваются» вторые скрипки: вместо гаммы *C-dur* они играют звукоряд дорийского *d-moll* (пример № 5). В № 3 от унисона «отклоняются», помимо вторых скрипок, также альты и виолончели, причём на сей раз белоклавишная диатоника нарушается черноклавишной пентатоникой (пример № 6).

Пример № 5

А. Превен. «Every good boy deserves favour».

№ 2, т. 1–4, партия струнных

The musical score for Example 5 shows four staves for string instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello (Vel.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is marked *mf* (mezzo-forte) and *pizz.* (pizzicato). The Violin I part starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3. The Violin II part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3. The Viola part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3. The Cello part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Пример № 6

А. Превен. «Every good boy deserves favour».

№ 3, т. 6–8, партия струнных

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (Vin.1), Violin 2 (Vin.2), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vel.). The score consists of four measures. In the first two measures, all instruments play with pizzicato (pizz.) and forte (f) dynamics. In the third measure, the Viola and Cello/Double Bass parts switch to arco and col legno playing, also marked forte (f). The Violin parts continue with pizzicato and forte dynamics. The fourth measure shows a rest for all instruments.

Показательно, что музыка № 3 появляется после замечания Учительницы о том, что отца Саши заставляют миллион раз переписывать фразу «Я играю в оркестре и не должен отбиваться от коллектива». Политональное расслоение, таким образом, можно трактовать как выражение нонконформизма отца и сына.

Насыщенный ассоциациями с музыкой Прокофьева музыкальный материал № 10 благодаря гаммообразным последовательностям образует тематические связи с № 2 и № 3. Здесь протест, выражающийся ранее в политональной форме, представлен иначе – в последовательном противопоставлении унисонного звучания гаммы *C-dur* у скрипок и хроматической гаммы, излагаемой теми же инструментами (*divisi*) в дублировке большими секундами¹⁹ (см. пример № 7).

Интересно, что хроматическая гамма при этом развёртывается не сразу: композитор использует приём аддиции, после каждого пассажа *C-dur* добавляя к ней по 2 тона. Противопоставление диатоники и хроматики (последовательное и одновременное) заставляет вспомнить слова Стоппарда, сравнивавшего диссидентов с всегда звучащей диссонирующей нотой.

Пример № 7

А. Превен. «Every good boy deserves favour».

№ 10, т. 7–17, фрагмент партитуры (партия первых скрипок)

¹⁹ Благодаря такому противопоставлению тема обнаруживает значительное сходство с заключительной каденцией темы пионера Пети из симфонической сказки Прокофьева «Петя и волк», основанной на гаммообразном пассаже, идущем первоначально по звукоряду *C-dur*, а затем *cis-moll*.

Presto

Vin. I

ff feroce

div. unis. div.

unis. div.

Музыка Превена не имеет непосредственной, персонифицированной связи с персонажами пьесы. Исключение составляет лишь № 13, олицетворяющий всеильного и всемогущего Полковника, который в состоянии вершить судьбы пациентов больницы. Появление этой значительной фигуры сопровождается мощным (*fff*) звучанием органа и ударных (см. пример № 8).

Пример № 8

A. Превен. «Every good boy deserves favour».

№ 13, т. 1–5, фрагмент партитуры (партия органа)

Maestoso

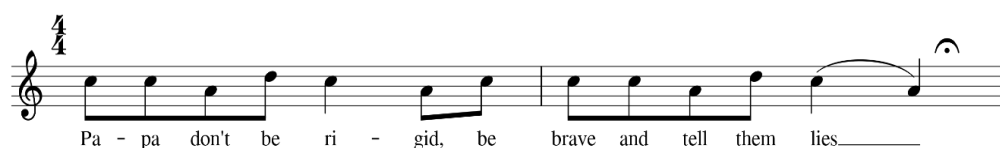
Organo

fff

Помпезный характер музыки обеспечивается красочным сопоставлением аккордов преимущественно мажорного наклонения. В мелодической линии начального гармонического оборота угадываются контуры попевки Саши из № 11: первые четыре звука в верхнем голосе органной темы Полковника оказываются её ракоходом (срав. примеры № 8 и 9).

Пример № 9

А. Превен. «Every good boy deserves favour». № 11, попевка Саши



Почему Превен интонационно связывает эти темы? Попевка Саши играет важную роль для интерпретации пьесы, поскольку возникает она тогда, когда Саша сдаётся под напором учительницы и просит отца не упрямиться и солгать, признав себя сумасшедшим. Александр не соглашается на это. Его позицию определяют следующие слова:

Выбор прост: себя спасти
Или дать тебе расти,
Чтобы веру обрести
В то, что честь всегда в чести [7].

Показательно, что в № 12 эта попевка начинает постепенно искажаться. Её интонационное изменение вплоть до ракоходного преобразования в музыке Полковника имеет глубокий смысл. Действительно, люди в тоталитарном государстве с детства вынуждены приспособливаться к системе, подчиняться ей, смиряться. Характерно, что у Полковника в пьесе нет имени²⁰, но, следуя абсурдистской логике, он тоже может называться Александром. В этом случае интонационная связь показывает, что, вступив на путь лжи (чему настойчиво противится отец-диссидент), Саша становится частью тоталитарной системы, а значит, в будущем может сам превратиться в Полковника.

Финал пьесы имеет мнимо позитивный характер. Александра и сумасшедшего Иванова выпускают из больницы. Но полученная свобода является результатом хитроумной лжи: воспользовавшись идентичностью имён пациентов, Полковник намеренно меняет их местами и формально добивается

²⁰ Обезличенность Полковника, Доктора, Учительницы указывает на утрату ими всякой «одушевлённости» и подчёркивает лишь их социальную функцию в механизме государственной системы.

«нужных» ответов на свои вопросы²¹. Удерживать диссидента, объявившего голодовку и готового таким образом умереть за правду, становится не выгодно. На свободе же Александр будет не опасен, поскольку рассказам бывшего обитателя психиатрической больницы вряд ли кто поверит. Исследователь А. Решетняк полагает, что Стоппард не даёт однозначного ответа о будущем героев, «но так как Александр выстоял, выжил и остался верен своим убеждениям, есть надежда на перемены» [6, с. 20].

В отличие от Стоппарда Превен, как кажется, занимает иную позицию, делая акцент на драме. Интонационное искажение попевки Саши свидетельствует о том, что главная победа тоталитарной системой одержана – сын героя сломлен, он принимает необходимость лжи. Заключительный номер «Every good boy deserves favour» написан в жанре траурного марша. Несмотря на то, что в теме главенствует цепь восходящих кварт, обычно ассоциирующихся с призывными интонациями, мрачный колорит *c-moll* и тонический органнй пункт создают ощущение оцепенения, безнадёжности и полной эмоциональной опустошённости (пример № 10). Данным музыкальным материалом Превен впоследствии завершит другое своё сочинение – оперу «Трамвай “Желание”», в конце которой врачи увозят безумную Бланш Дюбуа в психиатрическую больницу²².

Пример № 10

А. Превен. «Every good boy deserves favour». № 14, т. 106–109 (клавир)

²¹ Полковник якобы принимает Александра за Иванова и наоборот. Благодаря этому первый отрицает наличие у него оркестра, а второй соглашается, что здоровых людей в психиатрические лечебницы не помещают. Эти ответы позволяют констатировать, что оба пациента здоровы.

²² Подробный анализ данной оперы см. в статье А. Дубовой: [4].

Музыкально-тематическое объединение столь непохожих друг на друга пьес Стоппарда и Уильямса позволяет понять специфику их прочтения композитором. Превен находит в обоих сочинениях общие черты: противостояние двух миров – духовного и материального, истинного и ложного, индивидуального и общего. Траурный марш символизирует моральный крах героев, их душевную сломленность и бессилие в попытках противостоять грубой силе, власти, обществу.

Как показал проведённый анализ, музыка Превена не является простой иллюстрацией драматического спектакля. Отражая внутренний план драматургии, сливаясь с драматическим действием, она становится важным смысловым компонентом всей пьесы. Музыкальный язык, аллюзии и цитаты в большинстве своём приобретают символическую функцию, с одной стороны, отчётливо выражая главные идеи пьесы, а с другой, создавая дополнительные смысловые обертоны, отсутствующие у Стоппарда и заставляющие задуматься о судьбе искусства и художника в тоталитарном обществе.

Театральная музыка в силу дополняющего типа взаимодействия искусств, к сожалению, отличается недолговечностью своего существования. Пьеса Стоппарда нередко ставится без музыки Превена (отчего, на наш взгляд, существенно проигрывает), что обуславливается сложностями сценической постановки, требующей взаимодействия сразу двух видов театра – драматического и музыкального. Пронизанность политическим пафосом, казалось бы, также не предвещает сочинению длительной и успешной сценической судьбы (среди печальных примеров – оперы «Al gran sole carico d'amore» Луиджи Ноно, «We Come to the River» Ханца Вернера Хенце и др.). И

всё же сквозь идеологическую направленность «Every good boy deserves favour» просвечивают прежде всего гуманистические ценности – важность отдельной личности, право человека на свободу слова, его ответственность за свои действия и поступки, стремление к истине и проч. И этот факт, наряду с действенностью драматургической структуры и высокой степенью коммуникативности самой музыки, обеспечивает художественную значимость рассмотренного сочинения, которое в условиях обострившейся сегодня мировой политической конфронтации и информационной спекуляции звучит особенно остро и актуально.

Литература

1. Беляева В. А. Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 24 с.
2. Господинова А. Драматургия А. П. Чехова и Г. Ибсена: сопоставительный анализ: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 143 с.
3. Доценко Е. Г. Этика, политика и лингвистика в пьесах Тома Стоппарда о коммунистическом тоталитаризме // Политическая лингвистика. 2018. № 1 (67). С. 145–150.
4. Дубова А. Опера «Трамвай “Желание”» Андре Превина в аспекте антагонизма музыкальных культур // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. ст. по материалам II Всерос. научно-практич. конф. (Краснодар, 13 марта 2020 г.). Краснодар: Изд-во КГИК, 2020. С. 61–72.
5. Окунева Е. Г. «Дивный новый мир»: к вопросу о генезисе сериализма // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 4. С. 136–151.
6. Решетняк А. В. Способы языкового выражения образов России и русских (на материале пьес Тома Стоппарда): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 24 с.
7. Стоппард Т. До-ре-ми-фа-оль-ля-си-Ты-свободы-попроси. Пьеса для актеров и оркестра / пер. с англ. О. Варшавер // Иностранная литература. 2012. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2012/12/do-re-mi-fa-sol-lya-si-ty-svobody-poprosi-pesa-dlya-akterov-i-orkestra.html> (02.02.2022).
8. Фридштейн Ю. Том Стоппард: от парадоксов к исповедальности // Современная драматургия. 1991. № 3. С. 65–69.
9. Previn A. Every Good Boy Deserves Favour. A play for Actors and Orchestra: Score. New York: Edition Wilhelm Hansen, 1982. 105 p.

References

1. Beljaeva V. A. *Principy pojetiki dramaturgii Toma Stopparda: avtoref. dis. ... kand. filol. Nauk* [The Fundamentals of the Poetics in Drama by Tom Stoppard: Author's Abstract of the Ph. D. in Philology]. Moscow, 2007. 24 p.
2. Gospodinova A. *Dramaturgija A. P. Chehova i G. Ibsena: sopostavitel'nyj analiz: dis. ... kand. filol. nauk* [The Drama of A. P. Chekhov and H. Ibsen: Comparative Analysis: Thesis for the Degree of Ph. D. in Philology]. Moscow, 1999. 143 p.
3. Docenko E. G. Jetika, politika i lingvistika v p'esah Toma Stopparda o kommunisticheskom totalitarizme [Ethics, Politics and Linguistics in Tom Stoppard's Plays on Communist Totalitarianism]. *Politicheskaja lingvistika* [Political Linguistics]. 2018. No. 1 (67), pp. 145–150.
4. Dubova A. Opera “Tramvaj Zhelanie” Andre Previna v aspekte antagonizma muzykal'nyh kul'tur [The Opera *A Streetcar Named Desire* by André Previn in the Context of Musical Cultures Antagonism]. *Muzykovedenie v HHI veke: teorija, istorija, ispolnitel'stvo: sb. st. po materialam II Vseros. nauchno-praktich. konf. (Krasnodar, 13 marta 2020 g.)* [Musicology in the 21st Century: Theory, History, Performance. Proceedings of the 2nd All-Russian Research-to-Practice Conference (Krasnodar, March 13, 2020)]. Krasnodar: Izd-vo KGIK, 2020, pp. 61–72.
5. Okuneva E. G. “Divnyj novyj mir”: k voprosu o genezise serializma [*Brave New World: on the Genesis of Serialism*]. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2016. No. 4, pp. 136–151.
6. Reshetnjak A. V. *Sposoby jazykovogo vyrazhenija obrazov Rossii i russkih (na materiale p'es Toma Stopparda): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Ways of Linguistic Expression of Images of Russia and the Russians (a Case Study of Tom Stoppard's Plays): Author's Abstract of the Ph. D. in Philology]. Moscow, 2012. 24 p.
7. Stoppard T. Do-re-mi-fa-sol'-lja-si-Ty-svobody-poprosi. P'esa dlja akterov i orkestra [Stoppard T. *Every Good Boy Deserves Favour. A Play for Actors and Orchestra*]. Translated by O. Varshaver O. Varshaver // *Inostrannaja literature* [Foreign Literature]. 2012. No. 2. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2012/12/do-re-mi-fa-sol-lya-si-ty-svobody-poprosi-pesa-dlya-akterov-i-orkestra.html> (02.02.2022).
8. Fridshtejn Ju. Tom Stoppard: ot paradoksov k ispovedal'nosti [Tom Stoppard: From Paradoxes to Outspokenness]. *Sovremennaja dramaturgija* [Modern Drama]. 1991. No. 3, pp. 65–69.
9. Previn A. *Every Good Boy Deserves Favour. A play for Actors and Orchestra: Score*. New York: Edition Wilhelm Hansen, 1982. 105 p.