

Ключевые слова

С. Монюшко, «Галька», польская опера, В. Вольский, «Русалка», А.С. Даргомыжский, М.И. Глинка, виленская редакция, Варшавская опера, музыкальная драма.

Собакина О.В.

История создания и особенности драматургии виленской редакции оперы Станислава Монюшко «Галька»

Опера Станислава Монюшко «Галька» — безусловно главное событие в истории польской оперы; именно благодаря ей был впервые признан незаурядный талант молодого композитора. Однако в музыковедении до сих пор нивелируется тот факт, что две версии оперы — виленская (1847) и варшавская (1857) — существенно различаются по своим жанровым характеристикам и музыкально-сценической драматургии, представляя разные типы музыкальной драмы: камерную лирико-психологическую оперу и симбиоз лирико-психологической драмы и народно-бытовой оперы. Именно виленская редакция «Гальки» определила магистральную линию творчества Монюшко в жанре камерной лирико-психологической оперы. В настоящей статье обрисовывается история создания виленской версии в контексте оперного творчества того времени в России и Европе и проводится сравнение между обеими версиями.

Key Words

S. Moniuszko, *Halka*, Polish opera, W. Wolski, *Rusalka*,

A. Dargomizhsky, M. Glinka, Wilno version, Warsaw

Opera, music drama.

Ol'ga Sobakina

The Wilno Version of Stanisław Moniuszko's Opera *Halka*: Its Compositional History and the Peculiarities of Its Dramaturgy

Stanisław Moniuszko's *Halka* is certainly the greatest event in the whole history of Polish opera. Owing to it, the young composer's outstanding talent was recognized by his contemporaries. However, music scholars have not paid sufficient attention to the fact that the opera's two versions — one performed in Wilno in 1847 and the other staged in Warsaw in 1857 — considerably differ in terms of their genre features and dramaturgy, representing diverse types of music drama: chamber lyric-psychological opera and a symbiosis of lyric-psychological drama and opera from the life of common folk. It was the Wilno version of *Halka* that determined the main line of Moniuszko's work in the genre of lyric-psychological opera. The present article describes the compositional history of *Halka*'s earlier version against the background of contemporary opera in Russia and Europe and compares both versions.

Первая опера Станислава Монюшко (1819–1872) «Галька» стала не только подтверждением незаурядного таланта композитора, но и главным событием во всей истории польской оперы. Однако, несмотря на всю привлекательность второй четырехактной редакции оперы, подлинным открытием стала именно первая «виленская» двухактная версия. Ограниченный скромными возможностями провинциального музыкального сообщества, не имевшего всех ресурсов оперного театра, Монюшко написал одну из первых камерных лирико-психологических драм (если не первую!) в истории национальной оперы¹. Признание, которое «Галька» получила даже после первого концертного исполнения, принесло скромному органисту и активному организатору музыкальной жизни в Вильно славу знаменитого композитора.

Первая версия была начата в сентябре 1846 года и завершена в клавире в мае 1847-го. В июле 1847 года была подготовлена партия, представленная дирекции варшавского театра; ее с интересом приняли артисты и исполнили несколько фрагментов, чтобы принять решение о премьере. Но пока композитор занимался организацией концертного исполнения в Вильно, готовившуюся постановку перенесли на конец 1847 года, а затем и вовсе отменили. 30 декабря (по старому стилю) о концертной премьере сообщили в «Курьере Виленском»:

Либретто, умело сочиненное г-ном Владзимежем Вольским, описывает соблазненную вельможным паном бедную гуральку, которая, искренне любя своего обольстителя, по стечению обстоятельств приходит на его свадьбу с богатой наследницей; сойдя с ума, не в силах пережить своей беды и будучи отвергнутой, она кончает с жизнью в водах Вислы, благословляя убийцу. Этот грустный эпизод жизни несчастной Гальки представлен во всей широте поэ-

¹ Транслитерация названия оперы нуждается в корректировке. Правильная версия – «Халька», но в соответствии с давней традицией мы используем прежнее написание.



Станислав Монюшко
за фортепиано
(рисунок отца
композитора)

тических проявлений народа, меланхолических и полных чувствительности, которые пробудили звуки из груди Мастера, посвященного в родные напевы нашей земли. Сколько характерности и соответствующего колорита музыки в ариях безумной Гальки, в хорах на свадьбе и обряде венчания, сколько выразительности и проявления физической силы <...> и искренней печали в музыкальной речи Йонтека².

Продвижение оперы на сцены шло с большими препятствиями, что было связано с рядом обстоятельств. Опера ставила слишком много задач перед провинциальными театрами: для ее исполнения нужны были первоклассные солисты (помимо хора и оркестра), она была написана на польское либретто и нуждалась в переводах. Произведение имело ярко выраженный национальный колорит и в годы доминирования итальянской оперы встретило сопротивление и непонимание руководства в Варшаве: главный дирижер, итальянец Ян Кваттрини был категорически против ее постановки. Серьезным препятствием было отсутствие исполнительницы для заглавной партии, поскольку итальянские примадонны отказывались петь на польском языке. Но самым важным обстоятельством, был социальный аспект произведения. Демократическая направленность оперы вызвала опасения руководства — ведь «Галька» по существу

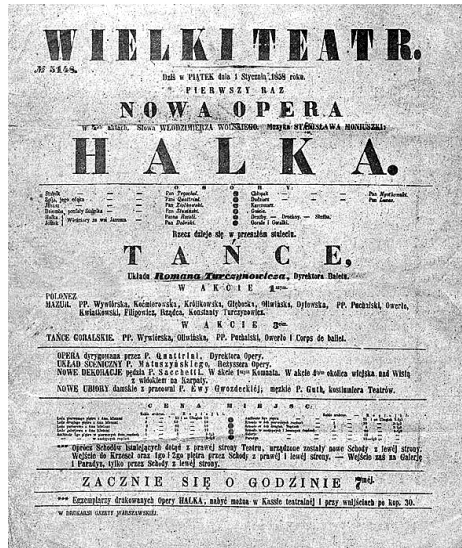
оказалась ярким проявлением политической и социальной борьбы, отличавшей тот исторический период в Польше.

Конечно же, одновременно Монюшко пытался поставить «Гальку» на сцене театра в Вильно, но сценическая премьера первой редакции состоялась только 16 февраля 1854 года (по старому стилю). Виленская постановка также встретила на своем пути ряд трудностей, которые помог преодолеть только поклонник творчества Монюшко, вице-директор польской сцены доктор Юлиан Титус. Эта постановка завершила этап борьбы за оперу, и 1 января 1858 года (по старому стилю) «Галька» ознаменовала долгожданное появление Монюшко в Варшавской опере. Написав «Гальку», Монюшко утвердился в избранном пути и обрел уверенность в своем мастерстве; в письме варшавскому приятелю Юзефу Сикорскому из Вильно в конце весны 1848 года он отмечал, что

...ее содержание позволяет использовать совершенно новый материал из песен нашего края. Я убедился, что этот тип композиции является единственным, которому я должен себя посвятить. Он дает все средства для драматизации в самых свободных формах <...> Исполнение моей «Гальки» навело меня на эту подлинно спасительную мысль³.

Из писем Монюшко известно, что он довольно долго искал либретто для полноценной оперы, и именно с этим обстоятельством был связан его визит в Варшаву летом 1846 года, где его познакомили с молодым поэтом Владзимежем Вольским (1824–1882), видевшим свои творческие цели в развитии сюжетов, посвященных жизни народа и борьбе с крепостничеством. К тому времени Вольский уже написал поэму «Галька» по новелле «Гуралья» («Góralka», также «Горянка») известного литературного деятеля Казимежа Владислава Вуйцицкого (1807–1879), увлекавшегося в молодые годы фольклором мазуров, русинов, белорусов, гуралей и других народностей региона. Однако из новеллы Вуйцицкого Вольский в своей поэме заимствовал лишь общую интригу вокруг обманутой шляхтичем крестьянки. Достаточно отметить, что важнейший персонаж оперы, Йонтек, был создан именно Вольским.

Поэма Вольского представляла собой реалистическую социальную трагедию обманутой девушки, вызвавшей сочувствие среди селян и, конечно же, не могла быть издана из-за требований цензуры. Однако Вольский написал либретто для оперы, перенес действие из долин литовского поселения Нида, где развивается действие



Афиша премьеры
«Гальки»
в Варшавской опере

его поэмы, на склоны Подгалья, усилив галицийский колорит, что «увело» его из сферы влияния Российской империи, но еще более обострило сюжет, связав его с событиями восстания 1846 года в Галиции. Неслучайно авторы продумывали развитие сюжета с завершением оперы крестьянским бунтом, но, учитывая сложившуюся политическую ситуацию и проблемы с цензурой, должны были отказать от такого поворота событий.

В предисловии к первому изданному в 1858 году двухтомнику своей поэзии Вольский сделал важный для нас комментарий:

В конце первого тома я поместил и либретто, написанное для «Гальки», не как произведение, которое хотел бы представить наравне с другими, но как память о той поре молодости, когда пишут [целое либретто] за три или четыре дня. Тот, кто имеет представление о сочинении драматической музыки, понимает, насколько композитор зависит не только от сюжета, но и попросту от формы стиха. <...> Мой эскиз либретто, не претендующий ни на глубокое понимание, ни на высокие художественные достоинства, для либретто вообще не обязательные, тем не менее проявил себя. Соединив в нем три главных источника народной музыки – костельный, шляхетский и народный, – я смог вдохновить Монюшко на создание музыки, уверенно соперничающей с эффектными операми известных иностранных композиторов⁴.

⁴ Poliški A. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Z 147 ilustracjami i z nutami w tekście. Warszawa: E. Wende i Spółka, 1907. S. 211.



Примадонна Варшавской оперы
Паулина Риволи (1825[?]-1881)
в костюме Гальки

Вольский упоминает и о том, что дополнил новую редакцию «несколькими сценками», но версия либретто «Гальки» по существу одна: первый (опубликованный Моноюшко) вариант был также разделен на четыре акта, однако тогда они назывались «картинами», и только во второй редакции оперы стали актами. Говоря о достоинствах либретто Вольского, уместно вспомнить реплику Вагнера о том, что хорошую оперу можно написать только на хорошее либретто, каковым безусловно и стал текст Вольского, тщательно прописавшего все ситуации и наделившего героев выразительными, поэтичными, характерными в национальном отношении репликами.

Конечно, возникает вопрос о том, как Моноюшко удалось начать свой путь оперного композитора со столь совершенного творения — ведь по существу он имел очень скромное образование и довольно ограниченные возможности для знакомства с европейскими тенденциями. Некоторое время спустя композитор сочинил оперу «Зачарованный замок», более цельную в отношении стиля, но значительно уступающую «Гальке» по богатству мелодического развития и интенсивности драматической выразительности, живости ритма и «польскости» духа. Сам композитор вполне реально осознавал значение созданного им опуса. Сохранился фрагмент письма Моноюшко к теще от конца марта 1849 года, где композитор сообщает о знакомстве с Александром Даргомыжским и его восхищении «Галькой»:

...все наши композиции не стоят и тени моей «Гальки». Эти слова я и сам слышал <...> Один молодой человек — он путешествовал, был долгое время в Париже, и его везде принимали наилучшим образом, как свидетельствуют о том уважаемые заграничные газеты, — написал большую оперу «Эсмеральда», которая в Москве была принята с энтузиазмом. Так вот, этот человек содействует мне как родному брату⁵.

Если хотя бы кратко осветить ситуацию оперного творчества того десятилетия, тем более связанную с созданием национальной оперы, сразу становится очевидно, что Монюшко вряд ли мог слышать «Жизнь за царя» на сцене (хотя фрагменты исполнялись в петербургских салонах), «Русалка» же была написана позднее, и скорее всего он действительно ее не слышал полностью до своего последнего визита в Петербург в 1870 году, несмотря на дружеские отношения с Даргомьжским, о которых свидетельствует процитированное письмо.

Сознавая пробелы своего образования, Монюшко постоянно изучал всё, что мог найти; отметим, что он особенно ценил Шопена и Мендельсона, а также Гайдна и Керубини, предпочитая последних Бетховену и Россини (эти утверждения сделаны на основании реплик, разбросанных по письмам композитора). В оперном жанре он выделял также Беллини (судя по письмам, в первую очередь «Норму»), Доницетти и Мейербера, восхищаясь его техникой в «Гугенотах» (1836), слышал ранние оперы Верди, в том числе «Эрнани» (1844). Не могло пройти мимо Монюшко и раннее творчество Альберта Лорцинга, пользовавшееся в Германии особым успехом в 1830–1840-е годы, а также оперы Вебера. Во всяком случае ассоциации с оркестровкой «Оберона» Вебера (1826) и частично «Ундины» Лорцинга представляются достаточно убедительными.

В 1840-х и в последующие годы композитор был увлечен проблемами музыкальной эстетики, изучая оперы Вагнера, а также его знаменитый труд «Опера и драма». В 1853 году в письме Юзефу Сикорскому он пишет:

...результаты намерений Вагнера от нас далеки! К несчастью этот человек, который так ясно видит сам и с таким пониманием и простотой открывает глаза другим и направляет ослепших на правильную дорогу, лишен творческого таланта для того, чтобы своим примером на практике так же просто и ясно подкрепить основы своей теории⁶.

⁵ *Moniuszko S. Listy wybrane.* S. 139.

⁶ *Ibid.* S. 191.

При этом на основании анализа разных источников известно, что даже в 1853 году Монюшко все еще не слышал ни «Летучего голландца» (1843), ни «Тангейзера» (1845), ни «Лоэнгина» (1848, поставлен в 1850-м). Во всяком случае упоминаний об этом найти не удалось. Увлечение трудом Вагнера можно объяснить лишь характерным вниманием к музыкальной драме как центру творческих поисков композиторов того периода.

Первая «виленская» версия оперы значительно отличается от второй, в ней музыкальный материал разделен только на сцены, действие значительно динамизировано благодаря отсутствию балетных и празднично-бытовых сцен, а также «парадных» арий; в то же время партия Гальки в заключительных сценах прописана подробнее. Стольник в первой версии предстает Подчашим (Cześniak), а Дземба — его Дворецким (Marszałek, обе партии поручены басам). Декорации первого действия представляют «сад, с правой стороны павильон дворца, с левой — калитка», второго — «сельскую околицу вечером, на заднем плане виднеются скромный костел, река и склоны гор»⁷. После варшавской премьеры виленская версия была забыта, однако ее восстановили в 1926 году, поставив в театре «Редута» (Вильно), а затем в 1931 году в Краковской опере. До сих пор местонахождение оригинальной оркестровой партитуры этой версии неизвестно; скорее всего рукопись была окончательно утрачена в годы Второй мировой войны.

Характеризуя драматургию «Гальки», уместно вспомнить зрелые оперы Даргомыжского — «Русалку» (1846–1855, есть сведения, что замысел возник еще в 1844 году) и «Каменного гостя» (1866–1869). В этом контексте возникает множество параллелей, позволяющих более аргументированно обсуждать особенности жанра оперы Монюшко. Самым актуальным явлением 1840-х годов стала музыкальная драма. Характерно, что внимание Даргомыжского к опере-драме заметно именно с этого времени (в те же годы, что и у Монюшко!). В одном из писем к Серову, самому горячему поборнику музыкальной драмы, он упоминает об одной резко критической статье по поводу премьеры «Русалки», подчеркивая эту тенденцию как новаторскую, определяющую для того времени: «<...> статья написана не столько против меня, сколько против нас всех, находящихся в опере драматический элемент»⁸. Как отмечает одна из исследовательниц творчества композитора,

⁷ Так композитор обозначил место действия в клавире оперы.

⁸ Даргомыжский А. С. Автобиография, письма, воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Финдейзена. Гос. изд-во, 1921. С. 43.

...из контекста писем понятно, что Даргомыжского влекла не любая «драма», а в первую очередь та, которая основана на коллизиях психологических, на раскрытии противоречий внутреннего мира отдельного человека. <...> «Русалка» не выпадает из этого процесса: чертами камерности в ней отмечены первое и третье действия. Таким образом, логика творческого пути Даргомыжского как оперного композитора вела его к «Каменному гостю», в котором оперные идеалы художника воплотились полностью, в своем совершенном виде — это психологическая драма в ее камерном варианте⁹.

Упоминание этих проблем здесь не случайно: две версии «Гальки» «срежиссированы» композитором таким образом, что они представляют аналогичные операм Даргомыжского разновидности музыкальной драмы: камерную лирико-психологическую драму и симбиоз лирико-психологической драмы и народно-бытовой оперы (или, если угодно, бытовую психологическую драму)¹⁰. Однако Монюшко пошел обратным путем, создав вначале, в силу внешних ограничений, более новаторскую камерную виленскую версию, значительно опередившую шедевры Даргомыжского как по времени, так и с точки зрения драматургии (это утверждение безусловно не касается музыкального языка «Каменного гостя»). Отдавая отчет в том, что Даргомыжский в период сочинения «Русалки» уже хорошо знал и высоко ценил «Гальку», можно говорить о влиянии последней на нашего классика. Поэтому новаторское направление «Русалки» — социально-психологическая трактовка бытового сюжета, тесно связанная с народной песней и бытовым романсом мелодика, богатство и разнообразие речитативов, драматургия сквозных ансамблевых сцен — в полной мере может проецироваться от «Гальки» Монюшко.

Чтобы оценить новаторство Монюшко в «Гальке», необходимо соотнести его подход к оперной драматургии с достижениями не только Даргомыжского, но и Глинки. И если «Жизнь за царя» (а возможно и «Руслана и Людмилу») Монюшко мог слышать в салонах Петербурга, то «Русалка» существовала лишь в проекте и создавалась в те же самые годы, когда польский композитор продолжал совершенствовать виленскую версию. Такие достоинства «Жизни за царя», как целостность музыкально-драматического развития, симфоническое мастерство и полифонические приемы в развертывании крупных оперных форм, глубокое, многостороннее отражение

⁹ Самоходкина Н. Оперное творчество А.С. Даргомыжского. К проблеме художественного единства. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. исц. Ростов-на-Дону, 2006. С. 15.

¹⁰ Известно, что Асафьев в ряде работ характеризовал «Русалку» как «бытовую драму».

в музыке характерных черт национальной ментальности, а не только особенностей народного быта, безусловно очевидны и в «Гальке» и являются ее ценнейшими качествами. Одно из последних исследований, посвященных оперному творчеству Глинки, уточняет важные для этого анализа моменты, лишней раз фиксируя, что «безусловным новаторским достижением Глинки стала музыкальная драматургия его опер <...>, основанная на принципах симфонического развития»¹¹. Характерно и то, что в основу музыкальной драматургии положено противопоставление различных музыкальных сфер и интенсивное развитие лейтмотиваций.

Все эти качества в полной мере можно отнести и к опере Моноюшко (где противопоставление интонационных сфер ограничено «шляхетской» и бытовой в рамках одной национальной культуры, а не двух разнонациональных, как у Глинки), однако «Галька» представляет собой совершенно иной, но также новаторский жанр — лирико-психологической оперы с чертами социально-бытовой драмы, наиболее близкий к «Русалке» Даргомыжского. Безусловно, в целом обе эти оперы максимально выражают наиболее передовые тенденции музыкального творчества того десятилетия — стремление к созданию национальной социально-бытовой драмы, выражающей протест против крепостничества и социального неравенства.

«Галька», «Русалка» и «Жизнь за царя» представляют первые разножанровые классические образцы национальной оперы. В основу первых двух опер легли первоклассные драматические сюжеты, написанные поэтами, тонко чувствовавшими специфику народных текстов. И в опере Даргомыжского, и в опере Моноюшко выразительность приближенного к народной стилистике текста обусловлена особым интересом поэтов к национальной теме. Обращает на себя внимание текстовая насыщенность либретто Вольского (не случайно композитор упомянул после премьеры, что он «действительно отлично все написал») — герои выражают свои чувства (а через них и драматургию действия) очень развернуто, при этом все нюансы находят выражение в интонационно насыщенном музыкальном развитии. Моноюшко стремится детально показать душевные противоречия, что в частности выражается в развитых речитативах, воспроизводящих индивидуальные интонации, присущие тому или иному персонажу, — это также лишней раз подчеркивает параллель с оперой Даргомыжского.

¹¹ Нагин Р. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск. Москва, 2011. С. 24.

Возвращаясь к сопоставлению «Гальки» с операми Глинки, хотелось бы процитировать наблюдение Р.А. Нагина:

...первая национальная опера вызывала множество споров о своих русских и западноевропейских качествах в области музыкального языка и композиционной техники. Русский мелос и итальянские приемы отмечали Одоевский и Мещерский. Народный характер тем подчеркивали Неверов и Мельгунов. Неоднозначную оценку получила контрапунктическая техника Глинки (Одоевский, Серов), в которой Мещерский видел высокий профессионализм¹²

(и которая, как и приемы тематического развития, с самого начала связывалась критиками с немецкой школой). Все эти моменты сразу же проецируются на «Гальку»: как и у Глинки, мелодический стиль Монюшко близок не только народным образцам, но и итальянскому *bel canto*, полифония и оркестровка связаны с немецкой традицией, а структура арий и трактовка хора соответствуют типичным тенденциям формообразования в романтической опере. Конечно, некоторые из приемов, связанных с симфонизмом, были опробованы в русской и западноевропейской опере и до Глинки: это принцип контрастных характеристик, тематические повторы и трансформация тем, а также техника «мотивов-реминисценций», использованная Вебером в «Вольном стрелке» (одном из любимых произведений Монюшко). Все эти качества опирались на надежный фундамент французской «большой оперы», дань которой в полной мере, пусть не всегда очевидно, отдали в своих шедеврах и Глинка, и Монюшко, и Даргомыжский. И здесь хотелось бы отметить, что этот ракурс связан в первую очередь с характерными особенностями интерпретации сюжета в контексте упомянутого жанра.

Важный аспект — типичная драматургия всего оперного действия. Композиция *grand opéra* основана на экспозиции и завязке всех конфликтов оперы, столкновении противоположных взглядов в первом действии, бесконфликтности второго, развитии драмы в третьем и четвертом (в котором находится вершина лирико-драматической и социальной линии сюжета) и в трагическом разрешении конфликта в пятом, когда драма, как пишет Е.Ю. Новоселова, «сменяется вечностью». «В пятом действии история “маленьких людей” разрастается до вселенских масштабов — друг с другом взаимодействуют земля

¹² Нагин Р. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков. С. 10.

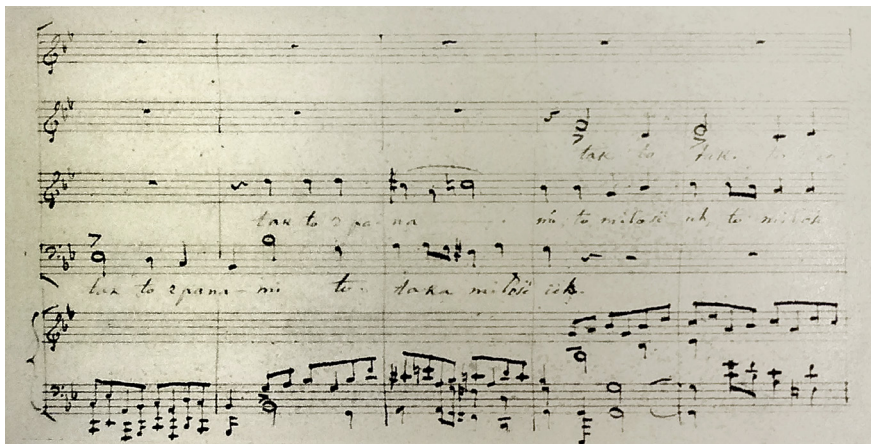
и небо»¹³. Композиция как «Гальки», так и «Русалки» отмечена влиянием этого наиболее прогрессивного романтического европейского оперного жанра того периода. Но именно Монюшко новаторски трансформирует структуру жанра, ломая традиционную схему: он купирует идиллию среднего раздела общей формы и объединяет сквозным развитием все действие, придерживаясь основной драматургической линии.

Написав ко второй варшавской редакции два крупных вставных танцевальных эпизода (завершающую первый акт блестящую мазурку и гуральские танцы в третьем акте), а также оркестровые прелюдии к трем актам и развернутые арии двух главных героев, Гальки и Йонтека (во втором и четвертом актах), композитор полностью преобразил не только структуру, но и динамику формы, приблизив ее к принципам большой оперы (не случайно разделение сквозного действия на сцены было преобразовано в традиционную номерную систему). Как пишет Монюшко за год до премьеры в Варшаве, «в соответствии с пожеланием дирекции оперы, теперь я превратил сочинение в огромный спектакль»¹⁴). Однако мир идиллического присутствует в обеих редакциях «Гальки» в ином ракурсе, также специфичном для жанра «большой оперы» и выражающем цель противопоставления ее основных семантических полей: смерть — любовь. Следуя эстетике жанра, вместо яростного протеста в ответ на унижения и обман, душа героини наполняется кротостью, а итогом борьбы за заблудшую душу в опере в соответствии с канонами становится молитва. Здесь возникает один из наиболее типичных моментов развития всего сюжетного комплекса: как и героини опер Мейербера, Галька терпит унижения и предательство, но великодушно прощает, оставаясь до конца верной своему Янушу и принося себя в жертву ради спасения его души. Это идиллическое резюме, перевод трагедии в вечность, становится закономерным итогом оперы Монюшко, выражая неотъемлемую от классической европейской оперы христианскую этику.

Характерно, что в оригинальной первой виленской версии такая типичная для жанра «большой оперы» детализация драматургического развития значительно трансформирована, в ней прорисованы основные семантические векторы и типы конфликтов, которые выстраиваются по совершенно иным принципам сквозной музыкальной драмы. Социальный аспект связывается в этой версии

¹³ Новоселова Е. Поэтика «больших опер» Э. Скриба — Дж. Мейербера. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск. Москва, 2007. С. 18.

¹⁴ *Opieński H.* Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła. Lwów-Poznań: Nakładem Wydawnictwa Polskiego, 1924. S. 227.



Фрагмент рукописи клавира «Гальки»

лишь с обстоятельствами сюжета и находится внутри любовного — в результате расстановки сил (и кульминаций) в данном конфликте определяется совершенно иначе, чем в жанре «большой оперы». Тем не менее в виленской редакции «Гальки» система конфликтов — внешних (между всеми тремя основными персонажами) и внутренних (каждый борется с самими противоречивыми чувствами и совершает неоднозначные поступки) — также детально проработана.

Традиционный любовный треугольник оперных сюжетов всех времен (погубленная девушка — соблазнитель — безответно любящий спаситель) решена в опере Монюшко во всем богатстве оттенков. Особенно интересна в этом отношении роль Йонтека, который, защищая Гальку, более жесток с ней, чем ее «погубитель» Януш: вместо помощи он еще больше втягивает ее в страдания, с безуспешным упорством показывая то, что она не хочет видеть, подводя ее к безумию, а затем бросая в одиночестве у костела. Боль Йонтека связана с давней безответной любовью к Гальке, с одной стороны, это чувство оберегает ее, но с другой — приводит к трагическому концу. Мстя Янушу и окончательно открывая глаза Гальке, он уничтожает всех. Конечно же, роль Гальки также трудна и требует от исполнительницы большого драматического мастерства в переходах от отстраненного заторможенного состояния к беспомощности, а потом прозрению и осознанию своей трагедии. Развертывание гаммы чувств Януша вовлекает в конфликт и героев второго плана — Зофью и Стольника.

При этом важно подчеркнуть, что внешний конфликт в «Гальке» выражает не только взаимоотношения и преображения личностей

героев, но и социальную составляющую сюжета, которая благодаря своей остроте заметно выделяет эту оперу среди произведений того времени. И если Даргомыжский в «Русалке» увел этот аспект в тень, то Монюшко не захотел его нивелировать, намеренно подчеркивая в текстах и музыкальных характеристиках героев *их сословную принадлежность и связывая с ней их поступки и судьбу* (примечательно, что «декоративные» балетные сцены второй версии не только органично вписаны в динамично развивающееся действие, но еще более подчеркивают эту социальную составляющую, несмотря на то, что следуют уже иной жанровой логике). Попутно заметим, что в отличие от оперы Монюшко, огромная конструкция «Русалки», вполне соответствующая традициям жанра «большой оперы», самим Даргомыжским не переделывалась и не сокращалась, в оригинале она так и осталась противоречивым собранием разножанровых сцен, а современный слушатель судит о ней по более удачной поздней сценической редакции¹⁵.

Монюшко, как и Глинка, и Даргомыжский, использует типичные для жанра бытовой драмы вокальные формы. Прежде всего это арии в строфической форме — песни, куплеты, романсы, баллады, причем последние в этом контексте зачастую оказываются центром (а иногда завязкой) конфликта. Романсы же традиционно становятся лирической исповедью, обязательной для романтического сюжета, — как раз в этом ключе выдержаны арии Гальки и ее Молитва (точнее, весь комплекс номеров Гальки из последнего действия). В отличие от всех упомянутых сочинений и поздней варшавской редакции, украшенной танцевальными сценами, виленская версия представляет своеобразный сгусток песенности, которая, благодаря насыщенности и динамичности интонационного развития (в частности полифонического) нивелирует эффект контрдействия, традиционного для развития сюжетных линий в опере (и часто подчеркнутых танцевальными, речитативными эпизодами и раз-

¹⁵ Неслучайно М. Пекелис, резюмируя жанр «Русалки», подчеркивает: «Опираясь на традиции романтико-драматической оперы, сложившиеся в ней драматургические и музыкальные формы, Даргомыжский, путем переосмысления этих традиций, создал в целом совершенно оригинальное произведение, сочетавшее в себе по жанровым признакам лирико-психологическую музыкальную драму с народно-бытовой оперой». Это вполне соотносимо с современной редакцией, но с трудом соотносится с оригинальной версией, которую современники (а также Монюшко) считали весьма скучной. Цит. по: Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 т. Т. 2. 1845–1857. М.: Музыка, 1973. С. 238.

личными сценическими интермедиями): действие в этой версии «Гальки», поражает своим эмоциональным накалом.

Новаторские решения Монюшко связаны как с жанровыми особенностями, так и с композиционными приемами: усиление диалогичности героя-солиста и хора, использование колористических возможностей разных хоровых групп и их контрастное противопоставление, творческое преломление традиций *bel canto* на основе национального мелоса. Хотелось бы отметить, что опера Монюшко, в отличие от опер Глинки, в некоторых моментах вызывает прямые ассоциации с интонациями «Нормы» Беллини. Вокальная техника Монюшко соприкасается с итальянскими исполнительскими традициями конца XVIII — начала XIX века¹⁶ благодаря таким типичным элементам стиля, как *canto fiorito* и *canto di maniera* («грациозный» стиль), *spianato* (арии Гальки и Йонтека), а также приемы *canto di bravura* в партии Януша. Типичные обороты *bel canto* заметны в приемах изложения и развития многих мелодических линий, тем более что итальянские мотивы проскальзывают и в жанровых параллелях — таких, как баркарола или тарантелла. Органично сплавив итальянскую технику с польским мелосом, Монюшко придал своему вокальному письму больший размах и смог выйти за рамки «оперы-водевиля», которые представляют его более ранние сценические опыты.

Инструментовка оперы Монюшко типична для жанра большой оперы того времени, хотя справедливости ради отметим, что судить о ней мы можем только по версии, в которой опера исполняется с начала XX века. Партитура виленской версии утрачена, варшавской — пересмотрена сначала дирижером Гжегожем Фительбергом, а потом композитором Казимежем Сикорским, и уже на ее основе сделана современная оркестровка виленской версии. Безусловно, фактура клавира потребовала решений, типичных для инструментовки романтической музыки; образцом для новой оркестровой редакции послужили оперы Глинки и западноевропейских композиторов.

Сопоставляя композиции обеих версий, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что, признавая значимость и новаторство первой, виленской «Гальки», целесообразно оценивать ее достоинства, отталкиваясь от анализа второй, варшавской версии. Последняя имеет ряд недостатков. На наш взгляд это прежде всего явная неравноценность актов как по продолжительности, так и по смысловым акцентам; кроме того, в полной мере сохранилась и четкая структурная грань между вторым и третьим актом в силу перемены места и времени

¹⁶ Зафиксированными Мануэлем Гарсиа-младшим (1805–1906) в трактате об искусстве пения («*Traité complet de l'art du chant*»).

действия, а также рассредоточения музыкального материала. Возникает явная диспропорция, связанная с постановкой этой версии: второй и третий акты объединить невозможно (кстати, как и два первых), а два последних практически неразделимы в силу сквозного развития, динамичность которого прерывается антрактом и позднее написанным вступлением к последнему акту. Как нам кажется, «официальная» польская версия о том, что композитор лишь незначительно переработал виленский клави́р, при подробном рассмотрении не выдерживает критики: Монюшко полностью переформатировал материал, значительно расширив его. Однако при новом распределении основного материала были сделаны настолько значительные купюры в дуэтах, несущих основную смысловую нагрузку (они были или более чем вполнину урезаны, или распределены между новыми номерами), что драматургия полностью трансформировалась¹⁷.

Итак, первый акт в варшавской версии — это классическая экспозиция в стиле «большой оперы», демонстрирующая социальную линию сюжета как основную и любовный конфликт внутри него. Здесь «правит бал» полонез, который обрамляет действие и трансформирует его при своей репризе в контрдействие, которое, благодаря Арии Стольника и блистательной Мазурке, ставящей яркий заключительный акцент, полностью нивелирует динамику сценического развития. Из материала виленской версии здесь использована в полной мере только Сцена 1 (полонез), из Сцены 2 (начинающейся дуэтом Януша и Зофы, переходящим в трио) задействована только первая половина, тогда как развернутая кульминация с каденциями всех солистов по непонятной причине подверглась купюре, Сцена 3 (речитатив Януша) дополнена Романсом (номер известен также как Речитатив и Песня Януша), а центральная для обеих версий сцена первого акта — Сцена 4 (Песенка Гальки и Дуэт Гальки и Януша) — также значительно сокращена. Из восьми фактических номеров первого акта (№ 4 и № 5 разделены) только четыре воспроизводят материал первых четырех сцен виленской версии (№ 1 — № 4б, Сцена 4 здесь разделена на два номера, № 4а: Песня Гальки «Как от ветра...» и № 4б: Дуэт Гальки и Януша), причем основные для музыкально-сценического развития эпизоды оказываются настолько урезанными, что трансформируют смысловые акценты: на смену лирико-психологическому содержанию приходит жанровое,

¹⁷ Можно также попутно заметить, что некоторые реплики и слова текста изменены.

связанное с социально-бытовыми подробностями музыкально-сценического действия.

Второй акт варшавской версии также начинается новыми номерами — Прелюдией и развернутой сценой Гальки (№ 7: Речитатив и Ария «Ох, как же так... Если бы ранним солнцем...»), которые можно интерпретировать как некоторую дань традиционной для этого раздела формы идиллии в духе «большой оперы». Вполне закономерно, что музыкальная лексика здесь трансформируется от характерных песенных интонаций к типичной для *bel canto* яркой кантилене инструментального типа. № 8 возвращает нас к виленской версии — это Сцена 5 (Галька и Йонтек), выдержанная в типичной для итальянской оперной сцены манере. В нее в обеих версиях включена выразительная драматичная Ария Йонтека, продолжающая развивать «итальянскую» стилистику и типичные приемы *bel canto*. Таким образом, все второе действие сосредоточено вокруг создания психологической характеристики двух главных героев — Гальки и Йонтека. Интересно, что помимо переключения сценического действия в сферу любовного конфликта резко изменяется и интонационное содержание, и только № 10 (Финал, сцена сумасшествия Гальки) возвращает слушателя к обозначенному в первом акте конфликту. Таким образом, Монюшко стремительно переходит от идиллии к кульминации социального конфликта, ломая традиционную структуру «большой оперы» именно во втором акте, а точнее просто реализуя задачи третьего акта во втором благодаря масштабному драматическому заключительному ансамблево-хоровому номеру. Однако эта версия финала представляет полностью переработанный (и расширенный, в частности благодаря дуэтной сцене Януша и Йонтека) материал заключения первого акта виленской «Гальки».

Третий акт открывается точным повторением двух первых номеров ко второму из виленской версии: вступления и хора крестьян (№ 11: Хор «После вечерни, в воскресенье»), который формирует эффектную арку к началу оперы — это также полонез, развитие в котором основано на имитационных приемах, сочетание хора и оркестра, динамичность и хоровые реплики лишней раз подчеркивают параллель. Однако если полонез, открывающий первый акт, выдержан в «шляхетских» тонах, то здесь, несмотря на реминисценции отдельных интонаций, характер иной — не столь утонченный, «сельский». Вставной № 12 (Гуральские танцы, балет), несмотря на цитируемые народные мелодии воспринимается инородным эпизодом, выполняющим роль жанровой интермедии, прерывающей развитие. Следующая развернутая сквозная сцена Гальки и Йонтека с хором селян представляет собой один из наиболее удачных эпизодов оперы. В варшавской версии она формально разделена на два

номера: № 13 (Хор «Посмотрите, кто это там...») и № 14 (Финал: «Так вот, так, с девчатами...»). В ней участвуют Галька, Йонтек, хор крестьян с солирующим гуралем. Первый ее раздел посвящен появлению героев, выражению сострадания со стороны селян, далее следуют рассказ Йонтека и песня Гальки о погубленном голубочке; последняя органично перетекает в сцену возмущения, которая изначально в виленской версии планировалась создателями оперы как эпизод бунта (с соответствующим продолжением). Накал страстей и интенсивное тематическое развитие по праву ставят эту небольшую сцену в ряд наиболее ярких эпизодов романтической оперы.

В четвертом акте сохраненный материал последних сцен виленской версии дополнен лишь вначале — это Прелюдия (оркестровая), а затем Речитатив и Думка (Ария) Йонтека «Несчастливая Галька... Шумят ели...» (№ 15). Однако есть и крайне досадное сокращение — развернутый заключительный дуэт Гальки и Йонтека, разрешающий основные психологические коллизии и ставящий важнейший смысловой акцент (Йонтек также бросает Гальку, что приводит к ее гибели), превратился в скромное дуэтино (№ 17: Дуэтино «Ой, весело...»). Сведение воедино всех сюжетных и конфликтных линий объясняет противопоставление в последнем акте массовых ансамблево-хоровых и сольно-дуэтных сцен.

Совершенно иначе воспринимается первый акт в виленской версии. После эффектной Увертюры (развивающей тематизм партии Гальки) и насыщенного по интонационному развитию Полонеза, экспонирующего социальный контраст, музыкальное действие сосредоточивается на раскрытии психологических переживаний героев — причем не только главных, но также Зофьи и ее отца, Подчашего (напомним, Стольника во второй версии), а включение в действие в Сцене 5 Йонтека также воспринимается намного более органичным в контексте общей драматургии развития сюжета. Его монолог переходит в сцену сумасшествия Гальки и финал, где все участники помолвки выгоняют его и Гальку со двора. Центральные для развития лирико-психологического конфликта Сцены 2 и 4 («Песенка» и «Дуэт») значительно более развернуты (напомним, Сцена 3 в виленской редакции представляет краткий речитатив Януша), а Сцена 5 является центральной, ее драматический накал поддерживает линию сквозного развития от помпезного полонеза к заключительной (динамичной, а не растянутой, как в варшавской версии) трагической ансамблево-хоровой сцене.

Второй акт также очень органичен — с самого начала он экспонирует динамичное развитие личной драмы Гальки и Йонтека. Как очевидно из предыдущего описания, он подвергся меньшей переработке. Вступление, Сцена 1 и Сцена 2 (точно повторенные в вар-

шавской версии) непосредственно связаны с эпизодом появления свадебного кортежа (Сцена 3) и развязкой драмы в Заключительной Сцене, к которой подводит молитва хора в костеле. Этический акцент связан с репризой молитвы, когда Галька, оставленная Йонтеком, вспоминая умершего ребенка решает отомстить Янушу и бросается в костел с гуральским топориком, который в сердцах бросил Йонтек. Вбегая в костел, она слышит молитву и, присоединившись к ней, понимает, что жить дальше она не в силах. Развязка драмы происходит на наш взгляд слишком стремительно, но хотелось бы подчеркнуть, что в такой ситуации явного «обрыва» музыкально-сценического действия включение нового интонационного материала помогает Монюшко достойно его завершить.

О семантике финала «Гальки» было написано выше, здесь хотелось бы подчеркнуть, что финал синтезирует и все музыкально-тематические комплексы, типичные для польского музыкального творчества в целом: «шляхетскую» (а также крестьянскую) танцевальность, костельную музыку (Монюшко даже предусматривает использование органа, что специально отмечено в нескольких местах клавира) и народную песенность. Кроме того, весь этот сплав органично соединен с характерными для итальянской школы вокальными приемами и мастерством тематического развития, динамику которого лишний раз подчеркивают полифонические средства.

Безусловно, обе версии имеют свои достоинства и равноценные права на сценические постановки, однако неслучайно в наше время виленская «Галька» становится все более востребованной. Завершая анализ музыкальной драматургии оперы, хотелось бы лишний раз подчеркнуть, что проблема соотношения национального и общеевропейского, свойственная возникающим в XIX веке молодым композиторским школам, оказалась актуальна и для творчества Монюшко. Подобно операм Глинки и Даргомыжского, «Галька» стала эталоном национального оперного стиля, позволив польской песенной основе вписаться в большие оперные формы, и определила дальнейшую магистральную линию творчества Монюшко в жанре камерной лирико-психологической оперы.

<https://www.youtube.com/watch?v=qNIebX92TFY>

**Станислав Монюшко. «Галька», первая редакция
(премьера — 1 января 1848, Вильно).**

Спектакль Варшавской камерной оперы, 2019

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Даргомыжский А.С.* Автобиография, письма, воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Финдейзена. Гос. изд-во, 1921.
- 2 *Нагин Р.* Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск. Москва, 2011.
- 3 *Новоселова Е.* Поэтика «больших опер» Э. Скриба — Дж. Мейербера. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск. Москва, 2007.
- 4 *Пекелис М.* Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 томах. Т. 2. 1845–1857. М.: Музыка, 1973.
- 5 *Самоходкина Н.* Оперное творчество А.С. Даргомыжского. К проблеме художественного единства. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2006.
- 6 *Moniuszko S.* Listy wybrane. Kraków: PWM, 1969.
- 7 *Opiński H.* Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła. Lwów–Poznań: Nakładem Wydawnictwa Polskiego, 1924.
- 8 *Poliński A.* Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Z 147 ilustracjami i z nutami w tekście. Warszawa: E. Wende i Spółka, 1907. S. 211.

REFERENCES

- 1 *Dargomizhskiy A. S.* Avtobiografiya, pis'ma, vospominaniya sovremennikov [Autobiography, Letters, Reminiscences of Contemporaries] / Edited and commented by N. Findeyzen. Gos. izd-vo [State Publishing House], 1921.
- 2 *Nagin R.* Opernoe tvorchestvo M. I. Glinki v kontekste zapadnoevropeyskogo muzikal'nogo teatra XVIII — pervoy polovini XIX vekov [Mikhail Glinka's Operatic Oeuvre in the Context of European Music Theatre of the 18th and the first half of the 19th Century]. Summary of PhD Dissertation in Art History. Moscow, 2011.
- 3 *Novoselova E.* Poëtika 'bol'shikh oper' È. Skriba — Dzh. Meyerbera [The Poetics of the Grand Opéra by Eugène Scribe and Giacomo Meyerbeer]. Summary of PhD Dissertation in Art History. Moscow, 2007.
- 4 *Pekelis M.* Aleksandr Sergeevich Dargomizhskiy i ego okruzhenie [Aleksandr Dargomizhsky and His Surroundings]. In 3 volumes. Vol. 2. 1845–1857. Moscow: Muzika, 1973.
- 5 *Samokhodkina N. V.* Opernoe tvorchestvo A. S. Dargomizhskogo. K probleme khudozhestvennogo edinstva [Aleksandr Dargomizhsky's Operatic Oeuvre. A Problem of Artistic Unity]. Summary of PhD Dissertation in Art History. Rostov, 2006.
- 6 *Moniuszko S.* Listy wybrane. Kraków: PWM, 1969.
- 7 *Opieński H.* Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła. Lwów–Poznań: Nakładem Wydawnictwa Polskiego, 1924.
- 8 *Poliński A.* Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Z 147 ilustracjami i z nutami w tekście. Warszawa: E. Wende i Spółka, 1907. S. 211.