
УДК 78
ББК 85.310.2
Б 72

Боброва М. С.

Аспирант кафедры истории музыки, e-mail: mumarina@yandex.ru

**Рок-опера Александра Журбина «Орфей и Эвридика»:
проблемы драматургии
(Рецензирована)**

Аннотация:

Дается концентрированный портрет драматургии, раскрываются концептуальные и жанровые аспекты рок-оперы А. Журбина «Орфей и Эвридика» в контексте тенденций жанровых и стилевых взаимодействий второй половины XX в., интерпретаций мифа об Орфее. Выделены четыре основных драматургических уровня, система образов и конфликтов сочинения, символические аспекты. Охарактеризованы средства симфонизации с позиций мифа – эквивалента рокового действия – и жанра трагедии.

Ключевые слова:

Рок-музыка, мюзикл, миф, трагедия, символ, синтез, полижанровость, симфонизм, слоистая драматургия, полистилистика.

Bobrova M.S.

Post-graduate student of Music History Department, e-mail: mumarina@yandex.ru

**Alexander Zhurbin's rock opera «Orpheus and Eurydice»:
dramatic art problems**

Abstract:

The concentrated portrait of dramatic art is given. The paper discloses conceptual and genre aspects of rock opera of A. Zhurbin "Orpheus and Eurydice" in a context of tendencies of genre and style interactions in the second half of the 20th century and myth interpretations about Orpheus. The author distinguishes four basic dramaturgic levels, a system of images and composition conflicts, symbolical aspects etc. Means of symphonization are characterized from myth positions – equivalent of fatal action – and tragedy genre.

Keywords:

Rock music, musical, myth, tragedy, symbol, synthesis, multi-genre nature, symphonism, layered dramatic art, multi-stylistics.

Творчество А. Журбина широко востребовано музыкальной практикой, но не получило достаточного внимания в музыкальной науке. Существуют лишь множество сведений, рецензий, интервью, помещенных в СМИ и сети Интернет.

Цель данной статьи – охарактеризовать драматургию и концепцию рок-оперы А. Журбина «Орфей и Эвридика», которая органично «встроена» в историческую вертикаль метаморфоз мифа об Орфее и «горизонталь» диалогов академического

и массового искусств «третьего направления». Исследователи отмечают усиление воздействия индустриальной массовой культуры на молодёжную аудиторию в наши дни [1]. «Орфей» Журбина – первая отечественная рок-опера, в ней состоялись дебюты ныне известных исполнителей И. Понаровской и А. Ассадулина. Поставленная ВИА «Поющие гитары» в 1975 году, она была встречена «в штывы» тогдашним официозом, хотя отражала его негативное отношение к западным «звездам» поп- и рок-музыки. Первая редакция рок-оперы прошла на сцене более 2500 раз. В данной статье впервые в отечественном музыковедении анализируется редакция 2002 года, которая и поныне находится в репертуаре питерского театра «Рок-Опера».

«Орфей и Эвридика» – уникальное произведение. И сегодня критики спорят о жанровой природе этого сочинения, что инициирует сам Журбин. На вопрос о различиях зонг-оперы, рок-оперы и мюзикла он заявляет, что существует только одна зонг-опера – «Орфей и Эвридика»: «Мы придумали это, чтобы укрыться от начальства, которое запрещало слово «рок». Но вообще рок-опера – это мюзикл, в котором музыка близка по стилю к року» [2: 77]. Последнее чрезвычайно спорно, ибо рок-опера не есть разновидность мюзикла. На полижанровость рок-оперы указывает А. Цукер в своей книге «И рок, и симфония» [3: 170]. Мы считаем, что «Орфей» Журбина – полноценное полижанровое сочинение, генерирующее драматургические закономерности мифологического театра Вагнера, черты оперетты, мюзикла, эпического театра Брехта, приемы киноискусства, хореодрамы [4]. В отличие от органического синтеза романтизма, в рок-опере Журбина присутствует неорганический, подвижно-вариабельный тип синтеза [5].

Новаторство оперы Журбина в том, что впервые за всю историю этого мифа автор помещает героя в современность.

Перенос действия в XX век присутствовал ранее в камерной опере «Несчастья Орфея» Мийо, но трактовка здесь иная. Фабула спектакля Журбина – о судьбе эстрадной звезды, а не о страданиях мифологических влюблённых, разлученных смертью. Сюжетная основа как никогда «правдоподобна», так как мир земной (Орфей и Эвридика) и мир загробный (Харон, фанаты) у Журбина находятся на земле и «встроены» один в другой. В «Орфее» Журбина взаимодействуют «дионисийское» и «аполлоническое» начала трагедии, обоснованные Ницше. Первое выражено здесь бунтарским началом рока, второе – поисками духовной опоры, устремлённостью к постижению внутренней основы мира. «Аполлоническое» связано также со стихией личностного самовыражения, ибо художник – поэт, музыкант, танцор и духовидец – предстаёт в одном лице. Отсюда параллели с культурой романтизма: отношение к музыке как к откровению, выдвижение одинокой фигуры Музыканта-Поэта, типичных романтических тем и образов (конфликт героя и среды, одиночество, трагическая невозможность достижения идеала). Образ Орфея-певца имеет у Журбина более древние, нежели романтизм, корни, восходящие к пифийским играм в Древней Греции, к «турнирам» певцов в Средневековье. Современная ситуация с поп-, рок-, эстрадными звездами, культом певца в чем-то аналогична позднему Возрождению, когда основные светские и духовные жанры были вокальными. Именно этот культ восторжествовал в оперном жанре, где доминирующее начало принадлежит певцу – наследнику легендарного Орфея. Как в мифологическом театре Вагнера, в либретто происходит *контаминация* «старой» и «новой» мифологии, актуальных философских и социальных тем современности (отношения личности Творца и социума), образов романтического искусства, элементов сюрреализма (вакханалия фанатов) и экзистенциализма

(страдания Орфея в финале). Драматургическая этапность западного варианта рок-оперы – «страдание – гибель – скорбь – ликование» – здесь трансформирована в связи с временным перемещением мифа об Орфее в новые временные рамки, трагическим характером его интерпретации.

Внешнее действие является ведущим в полипластовой драматургии оперы, отражающей типичную для мифа слоистую структуру. Из законов мифа присутствуют также полихроничность, взаимообратимость конкретного и символического. «Диониссийское» и «аполлоническое» раскрыты во внешнем действии через конфликт Орфея и фанатов, их последующем сближении. Изначально музыкальный материал Орфея (элементы романса, ариозности) и фанатов (бытовой пласт) диаметрально противоположны. Фанатов олицетворяет хор и хоровые номера – зонги. Их диалоги с Орфеем, функция зонгов-комментариев отражают связи с греческой трагедией (стасимы) и театром Брехта. По мере развития действия линия фанатов значительно трансформируется: из поклонников сладкоголосого певца они преобразуются в озверевшую толпу, готовую «разорвать» своего кумира, что выражено в музыке масштабным развитием рокового пласта. Столкновение яркого творческого начала – Орфея – с «обезличенной» толпой приводит в финале к обезличиванию самого певца. Он теперь – рокер, выразитель воли масс. Внешнедейственный пласт содержит также конфликты Орфей-Фортуна и Орфей-Харон. Образы Фортуны и Харона – эпичны, масштабны, непоколебимы, тогда как облик Орфея оказывается всё более «неустойчивым», даже жалким, в момент колебаний между славой и любовью.

Внутридейственный пласт воплощает творческий, духовный и любовный союз Орфея и Эвридики, эволюцию их чувств, рост психологических конфликтов. Лейтмотив любви, данный поначалу

в симфоническом звучании, содержит в себе «свёрнутый» трагический интонационный комплекс, завуалированный в романсные мелодические обороты, что является основой для его последующего преобразования. Образ Эвридики внешне статичен, по контрасту «высвечивает» изменения облика Орфея. Сквозным скрепляющим материалом служат лейт-тема песни любви («Орфей полюбил Эвридику») и тема-символ творчества о капельке росы, подаренная Орфею Эвридикой. Журбин исходит из корня имени «Эвридика»: «эврика» – творчество. Она и любовь, и муза, и символ творческой энергии певца. Поворот в трагическую сферу намечен уже в состязании певцов. Его определяют жесткие интонации резко диссонирующего музыкального материала в характеристике Орфея, «выросшего» из лейтмотива любви. Изменившись в самом начале, лейтмотив любви Орфея и Эвридики появляется в исходном виде лишь в финале, как напоминание об утраченных идеалах.

Эти пласты проецируются на символический уровень драматургии, где взаимодействуют символы *Жизни=Любви* со *Смертью=Славой*. Как у флорентийцев Монтеверди, Росси, Глюка, символический пласт персонифицирован. Отстраненные аллегорические образы Фортуны и Харона по мере развёртывания действия подчёркивают негативные черты Орфея – самовлюблённость, алчность, эгоизм. Деградация облика Орфея, верность Эвридики указывают на наличие во внутреннем действии оперы этической линии. Победа Смерти-Славы приводит к катастрофе – творческой и духовной «смерти» Орфея и гибели его музы-супруги.

Рок-оперу Журбина характеризует «краткость дыхания»: все её 38 номеров лаконичны, следуют *attaca*, подчиняясь непрерывно нарастающему симфоническому процессу. Действие «Орфея» Журбина, как в опере Глюка, предельно концентрировано. Персонажей немного,

«добрая» половина их характеристик стереотипна. Вокальная линия Орфея многогранна. Через интонационное варьирование его песен-реминисценций автор решает проблему полистилистической эволюции образа героя. Мелос Эвридики целиком вырастает из лирической сферы (романсовые, ариозные, песенные элементы), что вначале роднит её с Орфеем, а в конце противопоставлено ему.

Кульминация внешнего действия – «Состязание певцов» – связана с напластованием исторических типов музыкальных состязаний: пифийских и немейских игр, римских концертов-состязаний, рыцарских песенных турниров, конкурсов нашего времени всех разновидностей. Ситуация напоминает состязание певцов в опере Вагнера «Тангейзер» и массовую народную сцену в «Мейстерзингерах». Членом жюри определён Харон, появление которого – намёк на легендарное состязание певцов в Вартбурге в 1210 году, когда все участники погибли. Он – предвестник Смерти и предупреждение Орфею, который не разгадывает этих глубинных смыслов. Без Эвридики – идеала красоты и гармонии, символа творческого начала в его жизни – он беззащитен и бездарен.

Композитор вводит *гротескное преломление* типовых песенных интонаций. Так озвучена песня «своенравной птицы» Славы-Фортуны («Я – Слава, бойтесь меня, но добейтесь меня»), три песни певцов – участников состязания, где соединены огротескованные типовые структуры рок-н-ролла, активная речитация с добавлением классических фиоритур (в первой песне), ритмов диско с блюзовыми тонами (во второй песне). В партитуре композитор делает ремарку, что мелодика песен трёх певцов импровизируется исполнителями в стиле последних *эстрадных шлягеров*. Термин «шлягер» использован автором в том *отрицательном смысле*, о котором говорил А. Шнитке. Он считал *шлягер* «символом *стереотипизации* мыслей», *Злом*, прикрытым *пеплом*

Добра. Напротив, диссонансность современных композиторских систем есть «*Зло сломанного Добра*» [6: 152]. Сцена восхваления хором теперь уже «великого» Орфея отмечена появлением слова «тиражи», которые ассоциируются у толпы с «тысячами капелек росы». «Копирование» певцами песни Орфея – эпизод в форме рондо: каждый отдельный певец копирует его песню, после чего звучит рефрен «Чёрные диски игла полосит». Ритм раз от раза все больше изменяется, темп ускоряется. В конце сцены Орфей поёт гротескную версию собственной песни, включаясь в новое соло Фортуны: «*Ты любишь только меня... Я – богиня, я – рабыня, я – жена. Пой певец, дай волю страсти, испей меня до дна!*» Буйство «любви» Фортуны и Орфея выражено переменным размером, ломаными ритмами джаза в стиле мейнстрим.

«Метафизическое утешение» в рок-опере сродни катарсису в греческой трагедии. В «Орфее» достижение очищения души и тела дано через нагнетание отрицательных эмоций, коллективный экстаз внутри процесса: ложным катарсисом являются сцена эйфории Орфея после состязания и момент «единения» певца с фанатами в финале. Момент победы Орфея ознаменован появлением резко трансформированного лейтмотива любви за счёт одной из основных музыкально-интонационных основ «Орфея и Эвридики» – *рокового комплекса*. «Дионисийское», деструктурное (агрессивное) выражено в нём опорой на неструктурированные средства языка (шумы, ударные волны, громкостные ресурсы), которые «пришли» в рок из техник композиции XX века. Партитура Журбина часто обнаруживает прямые указания на этот жанр. В номере вместо темпа или в дополнение к нему находим термин «*госк*». В моментах кульминаций участвуют исключительно электрические инструменты, а в вокальных партиях автор использует речитативы в традициях рока в виде нарочитого

выделения голосом отдельных, имеющих особое значение, слов, фраз, выкриков, иногда превращающихся, в буквальном смысле, в «вой». Например, в генеральной кульминации произведения – в третьей четверти формы, когда Орфей понимает, что забыл песню, которую подарила ему Эвридика. А также в тот момент, когда она не узнаёт Орфея в момент его возвращения, и в финале, когда он понимает, что фанаты растерзали его душу подобно древним вакханкам, умертвившем мифического Орфея. В либретто сталкиваются и уживаются лексемы молодёжной контркультуры и высокая поэзия. В постановке усилена роль видеоряда, что связано с психофизиологическим фактором (мир видимый – шире слышимого) и общеэстетической идеей всеобщего синтеза, ведущей в искусстве XX века.

Итак, драматургия рок-оперы А. Журбина отражает слоистую структуру мифа и черты древнегреческой трагедии (функция хора, наличие катарсиса), содержит концепцию *трагической ката-*

строфы. Выделены четыре основных вербальных уровня: внешнедейственный, этико-нравственный, психологический, символический. В музыкальном процессе функционируют несколько пластов: песенно-романсный, ариозный, декламационный, джаз-средства, роковый комплекс, ресурсы постмодерна (алеаторика, музыка тембров). Они *не дифференцированы* по драматургическим уровням, появляются в зависимости от ситуации. Так, у Эвридики песенно-романсный комплекс позитивен и лиричен. В партии певцов на состязании он подан в нарочито гротескно-искажённом виде. Средством гротеска являются роковый комплекс и элементы композиторских техник постмодерна. Термин «шлягер» имеет негативный смысл, что резко отличает рок-оперу Журбина от американско-европейских аналогов. Выделенные закономерности нашли дальнейшее развитие в творчестве А. Рыбникова, Р. Гринבלата, других авторов.

Примечания:

1. Мозгот В. Некоторые тенденции развития художественного вкуса современной студенческой молодёжи // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2007. № 3.
2. Журбин А. Композитор, пишущий о себе и своей работе. М.: Композитор, 2005. 372 с.
3. Цукер А. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 303 с.
4. В опере три уровня синтеза: внутритематический, разноуровневый (массовая музыка и опера), полижанровый (слияние особенностей крупных синтетических жанров).
5. См. расшифровку термина в статье Г. Е. Калошиной в данном номере Вестника.
6. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 1996. 208 с.

References:

1. Mozgot V. Some tendencies of development of modern student youth's sensitivity to art // Bulletin of the Adyghe State University. Series «Philology and the Arts». 2007. № 3.
2. Zhurbin A. A composer, writing about himself and his work. M.: Composer, 2005. 372 pp.
3. Tsuker A. Both: rock and symphony. M.: Composer, 1993. 303 pp.
4. In an opera there are three levels of synthesis: intrathematic, multilevel (mass music and opera), polygenre (a merging of special features of large synthetic genres).
5. See the decoding of the term in G.E. Kaloshina's article in this issue of the Bulletin.
6. Conversations with Alfred Schnittke / comp. by A. Ivashkin. M.: Composer, 1996. 208 pp.