



## СОВРЕМЕННЫЙ РЕПЕРТУАР НА СЦЕНЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ (НА ПРИМЕРЕ ПАРТИИ КАТРИН ИЗ ОПЕРЫ С. КОРТЕСА «МАРКИТАНТКА»)

*MODERN REPERTOIRE ON THE STAGE OF NATIONAL OPERA  
(KATRIN FROM THE "SUTLER" BY S. KORTES)*

Людмила АГА,

И.о. доцента,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*Abstract:* The article presents some reflections on the author's work on the opera *Sutler's* production at the Chisinau Opera and Ballet Theatre in 1984. The author analyses vocal and scenic aspects of *Katrin's* role, as well as some interpretation particularities.

*Keywords:* repertoire, vocal aspects, opera, vocalise, interpretation particularities.

Опера «Маркитантка» в 2-х действиях, 6 картинах с прологом была написана белорусским композитором С. Кортесом в 1980 году по мотивам пьесы Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети», либретто В. Халипа и С. Штейна. В Молдавском оперном театре «Маркитантка» была поставлена в 1984 году. Это была вторая постановка после Каунасского музыкального театра.

Сергей Кортес – известный белорусский композитор, заслуженный деятель искусств Белоруссии, Лауреат Государственной премии Белоруссии, в творческом багаже которого произведения разных жанров: оратория «Памяти поэта» на стихи Я. Купалы, вокально-симфоническая поэма «Пепел» на стихи Э. Межелайтиса и многие другие. С. Кортес прославился и как оперный композитор благодаря своим творениям «Джордано Бруно» и «Матушка Кураж». Последнее музыкально-сценическое произведение заслуживает отдельного рассмотрения.

Сначала С. Кортесу предложили написать музыку к очередной постановке Б. Брехта в Витебском драматическом театре, однако, прочитав текст Брехта, композитор понял, что хочет написать музыку ко «всему тексту» «Матушки Кураж». В итоге, по его словам, «Матушка Кураж» стала его любимым детищем. Опера с успехом ставилась на сценах оперных театров СССР: сначала в Театре Оперы и Балета в Кишиневе, затем – в Якутии, после чего планировалась постановка в Минском оперном театре. Однако на судьбу спектакля негативное влияние оказали политические события той эпохи, а именно, введение советских войск в Афганистан, приведшее к гибели солдат на этой бессмысленной чужой войне. События являлись резонансом времен Тридцатилетней войны, обличительный пацифизм Брехта звучал слишком остро и злободневно, и постановка оперы была запрещена ЦК КПСС Белоруссии.

Бертольд Брехт (1898) – выдающийся немецкий драматург, про-

заик, поэт и театральный деятель. Несмотря на то, что его политические взгляды и творчество всегда вызвали споры, в 1950-е годы пьесы Б. Брехта прочно вошли в европейский театральный репертуар. Основатель «эпического театра» отстаивал концепцию новой интеллектуальной драмы, которая должна вторгаться в общественную жизнь. Вершинами его творчества стали «Матушка Кураж и ее дети» (1939), «Добрый человек из Сычуани» (1940), «Кавказский меловой круг» (1945) и другие.

Пьеса «Матушка Кураж и ее дети» – одно из наиболее важных театральных достижений Брехта, содержание и пафос которого выступают не только символом искаленной Германии, но и выходят далеко за рамки немецкой истории XX века. Судьба Матушки Кураж – строгое предостережение, адресованное не только немецкому народу, жившему в конце 30-х – начала 40-х годов, но и всем тем, кто смотрит на войну, как на коммерцию. А потому пьеса «Матушка Кураж и ее дети» по-прежнему остается актуальной.

Сюжет пьесы Брехта отображает жизнь маркитантки второго финляндского полка времен Тридцатилетней войны, которая сопровождает войска и относится к войне весьма прагматично. Героиня пьесы не питает никаких иллюзий относительно сути войны, для нее это лишь способ обогащения. Ей все равно – под каким флагом и с каким войском идти. Несмотря на то, что дети Мамаша Кураж – Эйлиф, Фейош и Катрин – выросли в бесконечной войне и так же приучены к коммерции, старший сын

героини – воплощение храбрости, младший – честности, а немая Катрин – доброты. Брехт подводит зрителей к тому, что в условиях войны добродетель гибельна: не случайно, картина расстрела Катрин – одна из самых эмоционально воздействующих на зрителя сцен пьесы. Немота Катрин воспринимается как аллегория беспомощной доброты: тем самым, драма Б. Брехта заставляет задуматься о том, что в современном мире добродетель должна измениться, а всю вину за гибель детей автор возлагает на их мать. Зарабатывая деньги на войне, она каждый раз теряет кого-то из своих детей: иными словами, Мамаша Кураж не только кормится войной, но и сама «кормит» войну своими детьми, несмотря на всю свою любовь к ним.

Особенности литературного текста, обобщенный характер действия, элементы эпического театра повлияли на музыкальное решение спектакля: в опере С. Кортеса нет конкретного места действия и времени, постановщики оперы – дирижер А. Гершфельд, режиссер Э. Константинова и художники В. Окунев и И. Пресс создали спектакль, идея которого созвучна замыслу композитора. Сценическое воплощение спектакля стало еще более обобщенным. Сцена была оформлена как некая полусфера, символизирующая всю планету, наполненную атрибутами различных времен и эпох. Это и придуманный художниками фургон, который в спектакле служил семье Кураж и домом, и импровизированным магазином. В качестве декораций на сцене валялись обломки странных предметов: поломанное колесо на

фоне крошечных домиков, часть современного автомобиля, – изображались земля, растоптанная войной, какие-то развалины и «закопченное», серое небо. По замыслу постановщиков, это было место, где непосредственно происходили военные действия, однако такая трактовка давала повод для обобщений: подразумевалась вся Земля, на которой то здесь, то там вспыхивают конфликты. Сценография спектакля представляла собой страшное, мрачное зрелище, которое действительно переносило зрителя в те ужасные времена войны.

Ранее в нашем театре уже осуществлялась постановка современной оперы аналогичного жанра: это была опера-памфлет «Дракон» Э. Лазарева, премьера которой состоялась за 8 лет до премьеры оперы С. Кортеса. Однако за это время изменился состав оперной труппы, и далеко не у всех солистов был опыт работы со спецификой музыкального и сценического воплощения современного оперного произведения. Поэтому для многих стиль музыки и характер сценических образов представляли нечто совершенно новое. Предстояли трудные поиски иных ресурсов для создания необычных, не свойственных классическим оперным певцам, образов. Поэтому возникали сомнения, в том, что театр не справится с этой задачей. Эти сомнения, к счастью, не оправдались.

«Маркитантка» получилась новым – и по стилю, и по жанру – оперным произведением, подчеркнувшим пафос драматургии Брехта. Опера о том, что такое зло, что пособничество ему жестко наказыва-

ется, а сами пособники являются его первыми жертвами.

Либретисты В. Халин и С. Штейн именно так трактовали содержание оперы. Только Кураж в музыке С. Кортеса стала добрее и ближе своим детям. Она очень сильно и с настоящей болью за свое дитя реагирует на насилие над Катрин и сопереживает ей. В спектакле ярко прозвучали два основных мотива пьесы Брехта: первый – «Мамаша Кураж не извлекла уроков из судьбы своей семьи. ... она даже не понимает, что сама является виновницей гибели своих детей» [1, с. 19]. Квинтэссенция этой идеи так сформулирована самим Брехтом:

*«Вам, матери, решающее слово.*

*Вы дали детям жизнь, и вы  
в ответе*

*за смерть, что угрожает вашим  
детям.*

*Не допустите страшной бойни  
новой!*

*Вам, матери, решающее слово»*

Другая идея оперы состоит в том, что «детей Кураж приводят к гибели их положительные задатки, их хорошие человеческие свойства» [idem]. Эйлиф погибает благодаря своей храбрости, Швейцеркас – честности, а «Катрин, совершив подвиг, умирает из-за своей доброты и жертвенной любви к детям» [idem]. Музыкальная драматургия оперы «Маркитантка» отражает сатирический и антивоенный пафос пьесы Брехта. Так, в музыкальной партитуре это проявляется благодаря элементам пародирования романса и церковной проповеди.

Центральной героиней оперы является Мамаша Кураж, чьи монологи отражают драматические

события и переживания героини и основаны на соединении ариозного стиля и элементов оперного речитатива. Вокальная партия дочери Кураж – Катрин – построена на вокализах без слов, но интонационно ее партия понятна и близка слушателю, настолько ярко и поразительно точно она отражает характер героини. Особая роль в опере отводится хору, который, как в античной трагедии, комментирует события, подчеркивая как светлые, так и наиболее скорбные моменты оперы.

Несмотря на то, что до изучения партии Катрин в опере «Маркитантка» у меня уже был опыт работы над современной музыкой (первой оперной партией такого рода была партия Эльзы в опере «Дракон» Э. Лазарева), партия Катрин отличалась от партии Эльзы и требовала более тщательной работы с дирижером и режиссером. Вокализы Катрин были очень сложны интонационно. В некоторых эпизодах приходилось жертвовать академическим звукоизвлечением, как того требовал музыкально-сценический образ Катрин и стиль оперы в целом. Поиск нужных вокальных красок велся самостоятельно, путем многократного повторения сложных интервалов, попыток петь по-разному, каждый раз меняя технику звукообразования и звукоизвлечения, нередко вопреки требованиям классической манеры пения. Например, в эпизоде, где Катрин после надругательства над ней появляется «дома» перед Кураж, плача и жалуясь, пытаюсь посредством вокализов и жестов объяснить матери, что с ней произошло, на первый план в вокальной партии выходят воющие, плачущие инто-

нации, переходящие в рыдания и передающие отчаяние героини. Надо сказать, что точные эмоции очень помогали интуитивно нащупать нужные краски в пении.

Проследим развитие образа Катрин – от первого ее появления до трагической развязки. Впервые героиня участвует в сцене из 1 картины 1 действия с участием Мамаши Кураж и ее детей. На текст песни Мамаши Кураж:

*Эй, христиане, тает лед!*

*Спят мертвецы в могильной гле.*

Катрин и ее братья исполняют мини-вокализы на гласных звуках (*о* и *а* затем на слог *па*), подчеркивающих немоту героини. Соотношение вокальных партий – иногда в октаву или в терцию, а иногда – параллельными квартами, что создает резкий, неприятный звуковой эффект (с.28 клавира, ц.11).

*Песенка Катрин* (ц 18, с. 43 клавира) основана на светлой, незатейливой мелодии в тональности *Соль мажор*, тесситурно распределенной между первой октавой и нижним тетрахордом второй октавы, диатоничной, в покачивающемся ритме сицилианы. Этот безмятежный образ героини еще сильнее оттеняет ужасы, происходящие на сцене. Лишь к концу номера в мелодическую линию проникает гармоническая VI ступень, которую нужно подчеркнуть вокальными средствами, красками голоса.

В *терцете* детей Кураж *riu mosso* (ц. 19, с. 47), партия Катрин основана на отдельных коротких репликах, устремленных восходящих фразах в высоком регистре (вплоть до звука *до* третьей октавы). Музыкальное решение партии подчеркивает наивность, детскость,

чистоту героини. На с. 71 в партии героини появляются короткие хроматические фразы, «стонущие» малосекундовые интонации, восклицания на долгих звуках, то есть вокальная партия очень выразительна даже без текста. На с. 71-72 выделяется вокализ шестнадцатыми нотами, с использованием квинтолей и триолей в диапазоне *соль* второй октавы – *фа* первой октавы. Хроматическая гамма в партии героини почти целиком должна быть исполнена на *glissando*.

Эта же интонационная особенность – вкрапление хроматизмов и преобладание нисходящего движения (на этот раз, четвертями) обнаруживается в партии Катрин из *Терцета* (Катрин, Мамаша Кураж, Священник) из 3 картины 1 действия (ц. 19, с.183 клавира). Это одна из наиболее объемных сцен с Мамашей Кураж, в которой концентрируются разные типы интонаций и ритмического движения мелодии, свойственные Катрин. Она выступает как эмоциональный резонатор, дает этическую оценку происходящему: по семантике ее мелодии ясно «прочитывается» авторское отношение к происходящим событиям.

В *Сцене с раненой Катрин* (конец 4 картины 2 акта) партия героини основана на раскачивающихся, словно от боли, секундовых интонациях, с дальнейшим расширением тесситуры и появлением сложных для интонирования скачков на большую септиму вниз *фа диез – соль, соль – ля* (ц. 101-104, с. 31-36, том 2 клавира).

В *Арии Катрин* (*Molto tranquillo*, ц. 147, с. 124) мелодическая линия опирается на нисходящую хроматическую гамму, но не цели-

ком, а лишь на отдельные ее сегменты. Мелодические фразы здесь более развернутые: как будто героиня силится что-то объяснить, но не может. Этот прием создает сильнейший выразительный эффект. Кульминация арии (с. 134-135) на «полетных» восходящих мотивах в мелодии воспринимается как протест, как внутреннее несогласие Катрин, показывающее силу ее воли и благородство. В *Сцене молитвы* из 6 картины (терцет с участием Катрин, Старого крестьянина, Старой крестьянки) в партии Катрин появляются *glissando*, интонации стога, плача (с. 171), которые будут усилены в партии героини из *Эпилога* (ц. 188).

Очень важное место в работе над партией Катрин занимало создание сценического образа. Поскольку Катрин была немой девушкой и общалась при помощи пения без слов, жестов, большое внимание в процессе работы уделялось пластике, мимике, жестикуляции, сценическому движению, костюму, сценическому декору. Когда я одела черное платье героини, кофту, изъеденную молью, чулки на круглых старомодных резинках, а главное, военные мужские ботинки 45 размера и вышла на сцену, я почувствовала атмосферу настоящего военного времени. Мои партнеры по спектаклю тоже были одеты в военную форму. Все это очень сильно действовало на эмоциональное состояние, и я почувствовала – моя Катрин стала совершенно другой! Благодаря ботинкам, которые были на 8 размеров больше, появилась нужная походка. Я заплела косички и, увидев свое отражение в зеркале, поняла,

что я и есть та самая Катрин – жалкая, бедная, обделенная Богом и судьбой девушка.

У меня в руках постоянно была тряпичная кукла, которая тоже помогла мне найти различные краски в пении и нужное душевное состояние для воплощения образа Катрин. Тряпичная кукла была единственным «богатством», которое принадлежало лично ей. Держа в руках куклу, видя убогость окружения и обстановки, я испытала особое отношение к происходящему, что естественным образом повлияло на вокал, на музыкальную сторону образа. На сцене, в определенной атмосфере, среди своих партнеров, которые воспринимаются уже не как артисты, а как настоящие люди, и рождалось то, что называется сценической правдой.

Тряпичная кукла вызывала у меня детские воспоминания, потому что у меня была такая же игрушка. Я обращалась с ней, как с ребенком, качая на руках, оберегая от опасностей, обнимая, целуя ее, благодаря чему образ Катрин приобретал еще большую трепетность, беззащитность, раскрывая еще глубже образ этой немой, но по-своему счастливой девчонки, как бы ни парадоксально это не казалось. Жесты, которые мне нужно было освоить, дополняя свой образ и характер Катрин, я подсматривала на улицах, запоминала колоритные личности с яркой жестикуляцией и мимикой, большое внимание обращая на глухонемых людей. С каждой репетицией я набирала арсенал актерских приемов для раскрытия образа Катрин, а от моего поведения и чувств, ко-

торые я стала испытывать, преобразался и мой вокал. Появилась особая мимика, я перестала бояться выглядеть некрасивой – все это еще ярче подчеркивало сценический образ моей героини и помогало находить различные оттенки и краски в музыкальной партии когда я общалась с матерью и братьями, у меня было состояние спокойствия и какой-то защищенности, когда же я общалась с чужими людьми, с военными, я была «закрытой» и боязливой. Так я чувствовала, такой была моя Катрин.

Благодаря всем этим деталям, отрепетированные фрагменты превращались в естественные, органичные проявления героини по отношению к обстоятельствам и людям: я сама верила в то, что я Катрин, забывая, что я – на сцене, что я – актриса. Такое сценическое состояние, «выключенность» из реальности у меня бывает очень часто, особенно в окружении хороших певцов-актеров, с которыми можно импровизировать.

Наверное, это ощущение приходит с опытом, когда артист освобождается от вокально-технических трудностей, не думает о том, как нужно выстроить вокальную партию, взять высокую ноту и т.д., когда все технические задачи решаются автоматически. Поэтому вокальная техника, правильное дыхание в пении, звукообразование и звукоизвлечение очень важны. Над этим нужно серьезно работать, пока не наработаешь навыки, сосредоточив все внимание на создании сценического образа. Если вокальная и сценическая составляющие доводятся до автоматизма – приходит свобода: лишь тогда можно

говорить об идеальном сочетании музыки и актерского воплощения образа.

Органичное слияние музыкальных и сценическим моментов в образе Катрин подтверждались многочисленными рецензиями музыкальных критиков. Приведем высказывание одного из них: «Ярко выраженной музыкой С. Кортеса и беспощадной по силе воздействия драматургией Брехта пронизана вся роль Катрин в исполнении Л. Аги. Партия Катрин в вокальном плане трудная и своеобразная – героиня немая, поэтому только голосом (без текста), пластикой Л. Ага передает сложный внутренний мир девушки, судьба которой искалечена войной. Мир страдающего человека создает певица в этой роли, отчетливо выражая стройность, строгость, сдержанность решения образа. Музыка, мысль композитора в пении Л. Аги получают яркое выражение, которое отличается инструментальной кантиленностью, мастерством регистровых включений, о чем единодушно говорят профессионалы. Зрители же получают наслаждение от красивого голоса певицы, их захватывает экспрессия, страстность, не высказанная словами печаль этой судьбы. Сначала Катрин Людмилы Аги – воплощение доброты и трогательной незащитности. Но именно эта немая и незащитная девушка дает матери урок бескомпромиссного мужества. Когда приходит час решения для бедной и жалкой Катрин, это обездоленное дитя жестокого мира, ввергнутого в пучину войны, находит в сердце своем отвагу. Тоненькие палочки, схватив которые, она взбирается на

крышу, лихорадочно и неумело выбивают барабанную дробь. Так спасает Катрин от гибели спящий город. Личное мужество каждого – вот что нужно в борьбе за жизнь, против войны. Эту мысль своей героини Людмила Ага выражает прекрасным, вдохновенным пением, всей сущностью своей актерской природы. Не только голос, но и актерский темперамент, жест, мимика помогают раскрыть музыкально-драматургический образ. Умный, талантливый певец может в опере сказать многое без слов. Такова Л. Ага в этой только одной из многих ее ролей» [2, с. 3].

Отдельного упоминания заслуживает актерский ансамбль этого спектакля. Моими партнерами были замечательные певцы-актеры, прежде всего, главная героиня оперы, Матушка Кураж в исполнении народной артистки СССР Т. Алешинной. Это была блистательная работа, пример для подражания для молодых певцов, в том числе и для меня. Ее актерский талант и прекрасное вокально-музыкальное воплощение образа отмечали все профессионалы и критики. Она жила на сцене и помогала нам, молодым певцам, своим профессионализмом. Мы, ее сценические дети, любили ее, как мать. В опере Т. Алешина создавала более мягкий образ любящей матери, отличавшийся от брехтовской Кураж.

Музыковед Е. Клетинич в своей рецензии так оценивал трактовку образа Т. Алешинной: «У Брехта стремление к наживе доминирует в характере Кураж. В опере она прежде всего мать, и антивоенная идея утверждается не осуждением, а пережитой трагедией.

Именно эту задачу ставит перед собой исполнительница главной партии, народная артистка СССР Т. Алешина. И решает ее с большой художественной силой. Сложен, богат, колоритен создаваемый актрисой образ. Поднявшая троих детей, прижитых в военных походах от разных отцов, ее Кураж по-прежнему жизнелюбива и полна энергии. Но война сгибает ее, отбирая одного за другим всех детей. Потрясает Т. Алешина в заключительной сцене, где Кураж баюкает убитую Катрин» [3, с. 3].

В «Маркигантке» весь исполнительский состав актеров-певцов был высоко оценен специалистами и критикой. Это, прежде всего, *Иветта* в исполнении Народной артистки СССР Л. Ерофеевой, которая очень точно и свободно интерпретировала свою роль, *Повар* – В. Мастицкий, *Эйлиф* – В. Драгош и Б. Годин, *Фельдфебель* – нар. артист МССР Н. Башкатов, *Священник* – нар. артист МССР И. Павленко и Н. Ковалев, *Фейош* – В. Негурэ, *Командующий* и *Полковник* – засл. артист МССР И. Гейль, *Вербовщики* – нар. артист МССР В. Закликовский и засл. артист МССР Б. Материнко.

Блестящий состав солистов был подготовлен постановщиками

оперы – дирижером, засл. артистом МССР А. Гершфельдом и нар. артистом МССР, режиссером Э. Константиновой. Хор под руководством А. Мовилэ комментировал, обобщал события, хоровые фрагменты звучали как предостережение человечеству. В одной из газет было отмечено: «наиболее ярко возможности труппы раскрылись в опере «Маркигантка» на музыку белорусского композитора С. Кортеса. Весь актерский ансамбль, как и спектакль в целом, оставил сильное впечатление» [4, с. 3].

Спектакль «Маркигантка» вновь подтвердил мысль, что в современной опере на первый план должен выйти певец-актер. Как писал знаменитый режиссер Б. Покровский, «Когда зритель приходит в театр, он все воспринимает через актера. Не через композитора, не через режиссера, а через артиста, который «исполняет партию». Он, артист, «присваивает» на время спектакля усилия, вдохновение, талант, мастерство либреттиста, композитора, режиссера, художника, костюмера, гримера, осветителя, – всех, кто участвовал в создании спектакля» [5, с. 2].

## Библиография

1. Фрадкин, И. Бертольд Брехт. Бертольд Брехт. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. Москва, Издательство «Художественная литература», 1972.
2. Дорош, Л. Пронзительная нота. Вечерний Кишинев, 27 марта, 1986 года, с. 3.
3. Клетинич, Е. Опера Протеста. Советская Молдавия, №77 (15235), 31 марта 1984 года, с. 3.
4. Искусство Молдавии на берегах Невы. Вечерний Кишинев, 2 августа 1986 г., с. 3.
5. Дорош, Л. Хранители красоты. Вечерний Кишинев, 13 августа 1984 года, с. 2.