



М. А. ИГНАТОВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С.В. Рахманинова*

УДК 781.6.04: 782.1

ИСТОРИЯ И МИФ В ОПЕРЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» С. СЛОНИМСКОГО

Опера Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита» была написана в 1972 году по одноимённому роману Михаила Булгакова. Выбор литературного источника был неслучайным. Волнующая писателя проблематика на новом витке истории оказалась удивительно близка ведущим темам творчества современного композитора Слонимского.

Булгаков, как всякий большой художник, в своём романе «Мастер и Маргарита» выходит на глобальные общечеловеческие проблемы и создаёт произведение огромной впечатляющей силы. Власть и Художник, свобода творчества, – вот главные темы, волнующие писателя. Роман, как известно, резко отличался от официальных исторических и литературных текстов своего времени не только идейной, но и содержательно-структурной новизной. Его содержание представляет собой полифоническое переплетение двух основных сюжетных линий – обобщённо, мифологически трактованных событий современности (советского сталинского времени) и свободно трактованных событий далёкого прошлого, вызывающих прямые аллюзии с христианским мифом, а именно – с евангельскими мотивами Крестного Пути и Распятия Иисуса Христа. При этом современные Булгакову события являются своеобразным зеркальным отражением событий библейских, поскольку раскрывают общую Вечную тему: Крестный Путь и Голгофа человека на земле. Таким образом в романе Булгакова отражена идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов, или Вечных тем.

История и миф настолько тесно переплетаются на уровне содержания романа, что сложно определить их границы. С одной стороны, в романе отражена историческая и географическая конкретность трактовки как современных автору событий, так и библейских.

С другой, современные автору исторические события осмыслены в аспекте мифологизации истории – через призму мифологического выявления в них глобальной проблематики «Власть – Художник»¹.

Структура романа построена на символическом сопоставлении аналогичных по содержанию и идее сцен (обеих линий) в противовес собственно исторической достоверности, детализированности или традиционной сюжетной событийности романов исторического жанра. Так, история Крестного Пути и Распятия Иешуа символично чередуется с её современным идейным аналогом-отражением – историей хорошо организованной травли, приведшей в конечном итоге к нравственному слому и смерти Мастера. Так в романе включается мифологическая циклическая концепция времени², далёкая от подлинного историзма. Действие построено в данном случае на смене одного мира другим.

Через евангельский сюжет Булгаков раскрывает злободневные проблемы современности. Среди них – повальные аресты и казни по всей стране неугодных власти инакомыслящих, массовое физическое и моральное уничтожение их по тем или иным соображениям в сталинские времена. Булгаков показывает: то, что происходило в древние времена в Иудее, повторяется как Вечный идейный лейтмотив и на новом витке истории. Всё так же, как и тогда, художники и инакомыслящие подвергаются гонениям. Всё так же процветают худшие человеческие качества: предательство, трусость, произвол властей, жестоко карающих невинных по «закону».

Роман Булгакова, как и любое мифологическое повествование, насыщен разнообразной символикой. Символичен сам образ Мастера. Не случайно у главного героя нет ни имени, ни фамилии – автор

лаконично и точно высвечивает главное. Мастер – обобщённый образ, символизирующий Творчество, Талант, Художника, как и образ бродячего философа Иешуа. Символично трактованы и другие герои романа. Власть олицетворяют иудейский прокуратор Понтий Пилат и советские литературные критики; высший суд над всеми героями вершит Воланд (Сатана), представитель тёмного потустороннего мира. Образы всех героев мистериально статичны и схожи с важными драматургическими идеями.

Необычная интерпретация событийной канвы романа проявляется не только в контрастном сопоставлении двух драматургических линий, но и в их пересечениях. Таков Эпилог романа, когда на пороге Вечности пересекаются пути героев двух разных миров – Мастера, Маргариты, Иешуа, Левия Матфея, Пилата, Воланда.

Роман Булгакова, построенный по законам мифологического повествования, оказался идеальным литературным источником для интеллектуально-философской оперы Слонимского. Либретто оперы, написанное Ю. Димитриным и В. Фиалковским, отличается необыкновенной глубиной проникновения в идейно-художественную концепцию писателя. В опере в целом сохранён принцип подачи событий романа Булгакова: те же две основные сюжетные линии, то же сопоставление аналогичных по идее и содержанию сцен.

Глубина драматургического прочтения романа Слонимским и его либреттистами заключается в значительном философском «укрупнении» основных идей. В содержательную основу оперного действия взяты идеи, мысли и сюжетные структуры сравнительно небольшого числа глав романа в значительном сокращении (главы 1, 2, 3, 4, 13, 16; 19–21; 23–25; 29–32 и Эпилог). Однако именно в этих главах романа сосредоточены самые главные и важные мысли писателя.

Значительно сокращена в опере Слонимского дьяволиада: многочисленные проделки свиты Сатаны в Москве сосредоточены всего в двух моментах – в начале первой части оперы (встреча Здравомыслящего и Бездомного с Воландом и его свитой) и в начале третьей части (полёт Маргариты и сцена на балу у Сатаны).

Опера, в отличие от романа, начинается сразу с разорванных сюжетных «осколков» библейских реминисценций романа Булгакова – фрагментов сцены казни (Распятия) Иешуа – то есть с главной идеи трагической судьбы Художника, Творца³. Мучения Понтия Пилата в самом начале сцены, прекрасно осознающего, что он казнит невиновного, являются символической заявкой – олицетворением темы творчества композитора Слонимского⁴. Её суть состоит в констатации изначальной и неизбежной лживости и червоточины преходящей земной власти, являющейся первопричиной всех глобальных социальных катастроф. Эта мысль красной нитью проходит через

все оперы Слонимского. Она же отчётливо прослеживается и в христианском эсхатологическом мифе – Откровении Иоанна Богослова. Символично, что за свои высказывания о власти и был казнён Понтием Пилатом свободный бродячий философ Иешуа⁵.

Фрагменты сцены Распятия Иешуа, как драматургический лейтмотив (Вечная тема), олицетворяющий уничтожение всякого проявления свободы, как сквозная сцена, как сюжетный «осколок» многократно появляются в разных моментах оперного действия. Таково начало оперы (ц. 4); далее совсем небольшой фрагмент сцены возникает вновь после сцены травли Мастера (ц. 41). Во второй части сквозная сцена повторяется в самом начале (ц. 4), затем – после сцены травли Мастера (ц. 23), далее – после сцены уничтожения романа Мастера в огне (ц. 41). В романе М. Булгакова эпизод Распятия Иешуа сконцентрирован лишь в главе 16.

Мучения Понтия Пилата, осознающего свою трусость и всю подлость поступка, являются ещё одной рассредоточенной драматургической идеей (Вечной темой) – на сей раз сквозной сценой и романа Булгакова⁶, и оперы Слонимского. В «Мастере и Маргарите» Слонимского, в отличие от романа, символический смысл мучений Пилата усилен расположением сцен и их повтором: опера начинается с фрагмента сцены Распятия Иешуа, обрамлённой мучениями Пилата (ц. 1 «Ты жив? Жив?»; ц. 7 «Какая пошлая казнь»; ц. 181 «Тоска, тоска...»). В центре завершающего оперу Эпилога также находятся два фрагмента сцены мучений Пилата (ц. 119–122 и ц. 124–126 «О, боги, боги! Какая пошлая казнь!»).

Литературные критики из романа Булгакова – Ариман, Лаврович и Латунский, затравившие Мастера своими злобными статьями с их уничтожающими названиями, в опере Слонимского не имеют имён, они трактованы безлико, символично и обобщённо: Критик 1, Критик 2, Критик 3. В отличие от романа, критики выступают не каждый в отдельности, а уже в ярко выраженном и тесно сплочённом единстве, одновременно скандируя свой уничтожающий вердикт роману Мастера. Литературные критики в опере Слонимского олицетворяют некую хорошо организованную и мощную общественную силу, уничтожающую любое проявление свободы. Этой силой в данном случае является властная структура официального мира литературы 30-х годов XX века – ГЛАВЛИТ.

В отличие от романа Булгакова, сцена травли Мастера литературными критиками (аналога библейского Распятия) символично обрамляет аналогичную библейскую сцену Распятия Иешуа, что ещё более ярко подчёркивает их общую идейную сущность⁷. Фрагменты сцен травли Мастера и Распятия Иешуа, символично олицетворяющие жизненную Голгофу Художника во все времена, в опере Слонимского, в отличие от романа, сменяют друг друга несколько раз, что значительно усиливает драматизм происходящих событий.

В этом легко убедиться, проанализировав содержательную структуру второй части оперы. Фрагменты сцен Распятия Иешуа и Травли Мастера сменяют друг друга в самом начале второй части (ц. 4 – Травля Мастера, с ц. 15 – Распятие Иешуа), то же самое происходит и далее (ц. 22 – Травля Мастера, ц. 23 – Распятие Иешуа). Вторая часть завершается также чередованием фрагментов сцен Травли Мастера (ц. 34) и Распятия Иешуа (ц. 41). Символично трактовано и завершение второго действия – огонь, уничтожающий бессмертный роман Мастера, сменяется огненной бурей, разразившейся над Голгофой в момент физической смерти Иешуа.

Буря как универсальный символ наделена сакральным смыслом, как и всё, что нисходит с неба. Символика бури амбивалентна, поскольку подразумевает и разрушение космоса, торжество хаоса, и последующее новое творение. В данном случае она символизирует как смерть и воскрешение Иешуа, так и бессмертие уничтоженного в огне романа Мастера.

Линия Мастера и Маргариты, символизирующая Любовь, по сравнению с романом Булгакова, в опере Слонимского усилена за счёт её постоянного оригинального полифонического вплетения в многочисленные сцены обеих сюжетных линий⁸. Она, подобно мистериальному «верху», высвечивается как бы за пределами действия, подчёркивая своей хрупкостью и незащищённостью драматизм происходящих событий. Если в романе Булгакова эта линия сосредоточена лишь в нескольких главах ближе к его концу (главы 13, 19–24, 29–32), то в опере Слонимского она является связующей между мозаично отражёнными небольшими фрагментами «библейской» и «московской» линий.

Только в первой части линия Мастера и Маргариты появляется пять раз. Таковы эпизоды, где Мастер и Маргарита не видят друг друга, но ведут незримый диалог (ц. 10; ц. 27–40). Затем появляется Маргарита, не знающая ничего о судьбе Мастера и ищущая его (ц. 79). Далее Маргарита появляется ещё дважды: в предчувствии встречи с Мастером (ц. 92) и в очередном эпизоде (ц. 138). Для первой части оперы характерна символическая трактовка линии Мастера и Маргариты. Герои разлучены, но это не мешает им вести непрерывный диалог друг с другом – диалог двух родственных душ.

Некоторое время линия Мастера и Маргариты трактуется как объединяющая героев, правда, только лишь в воспоминаниях Мастера, находящегося в психиатрической больнице. Такова сцена Травли Мастера литературными критиками (ц. 17). В этой сцене Маргарита яростно одержима жаждой мести. Аналогичен происходящему также момент, когда морально сломленный Мастер сжигает свой роман (ц. 56). В этой сцене Маргарита отчаянно и тщетно пытается спасти его творение. И лишь в конце третьей части (Бал у Сатаны), когда Маргарита во имя любви безоглядно от-

рекается от «мира», линия Мастера и Маргариты приобретает, наконец, свою полноту. Главные герои вновь обретают друг друга (ц. 84) для того, чтобы не расставаться уже никогда, правда, уже не в земном, а «ином» мире. Такая трактовка линии Мастера и Маргариты во многом перекликается с философскими взглядами современника Булгакова – мыслителя Н. Бердяева⁹.

Эпилог либретто (как концентрация главной идеи), в отличие от романа Булгакова, представляет собой движение в Вечность – смерть главных героев, их стремление к Вечному дому, уход в Небытие и поиски покоя в ином мире¹⁰. В Эпилоге, в лунном сиянии символично пересекаются пути Мастера и героя его романа – Понтия Пилата. Луна как универсальный общечеловеческий символ ассоциируется, прежде всего, со смертью и возрождением, с землей мёртвых или миром душ, ожидающих перерождения. Луна является также и символом смерти. В восточной мифологии она символизировала место пребывания душ умерших.

Идея странствия на Луну после смерти распространена во многих мифологических культурах. Именно здесь, на пороге Вечности, Мастер, не заслуживший света, но заслуживший покоя и уходящий к Вечному дому, встречает героя своего романа – мучающегося в течение двух тысяч лет Понтия Пилата, предавшего когда-то себя.

Мифологический взгляд на мир, в отличие от исторического, изначально служил целям гуманизации мира и поддержания в нём природного и социального порядка. Этим в большей степени объясняется активный интерес к мифу и его Ренессанс в современной художественной культуре. Новый перспективный этап эволюции в истории «большой» отечественной оперы второй половины XX века, по мнению А. Бавевой, был связан именно с качественно новой степенью осмысления и интерпретации исторического прошлого и настоящего. В своей классификации отечественного оперного жанра второй половины XX века автор выделяет «большую оперу», объединяющую и историческое, и мифологическое направления музыкального театра: «В контексте общих устремлений искусства “большая опера” второй половины XX века предстаёт скорее как собирательный феномен, генерирующий стороны жанра вообще и выражающий его предназначение» [2, с. 180]. Это проявилось не только в значительном усилении философского подтекста, но и в явном смещении акцентов с точного следования историческим фактам в сторону выявления общезначимого Вечного смысла, иными словами, в стремительном движении от исторической интерпретации событий к мифологической.

Новый перспективный этап эволюции в истории «большой» отечественной оперы второй половины XX века в его целенаправленном сквозном движении от истории к мифу, ярко отразился на примере оперного произведения выдающегося современного композитора Сергея Слонимского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Библейские события, как отмечает Е. Мелетинский в исследовании «Поэтика мифа», сами по себе представляют собой объединение мифа и исторического предания. Они названы автором двояко – «историзированный миф» и «мифологизированное историческое предание» [1, с. 331].

² Подробнее об этом в книге Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» [1, с. 222-224].

³ Сцена казни в романе М. Булгакова воплощена в главе 16.

⁴ Новый Завет. От Марка святое благовествование. Глава 15: 10: «Ибо знал, что первосвященники предали Его из зависти. Но первосвященники возбудили народ просить, чтобы отпустил им лучше Варавву». Глава 15: 15: «Тогда Пилат, желая сделать угодное народу, отпустил им Варавву, а Иисуса, бив, предал на распятие».

⁵ «Я говорил: вся власть – насилие над людьми. Настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной» (ц. 167 клавира: [5]).

⁶ Рассредоточенная идея мучений Пилата проходит через Главы 2, 26, 32 и Эпилог.

⁷ В романе М. Булгакова эпизоды травли Мастера сосредоточены в его рассказе и находятся в Главе 13, сцена Распятия Иешуа – в Главе 16.

⁸ Мастер и Маргарита появляются в романе Булгакова лишь в Главе 13. Линия Мастера и Маргариты здесь сконцентрирована в определённом и небольшом количестве глав – 13; 19–24; 29–32. Причём, в первой части романа ей отведена всего одна Глава – 13. В опере Слонимского в первой части линия Мастера и Маргариты, как важная драматургическая идея, – рассредоточена.

⁹ В основе философского мировоззрения Н. Бердяева лежит различие мира призрачного (это «мир» в кавычках, эмпирические условия жизни человека, где царствует разьединённость, разорванность, вражда, рабство) и мира подлинного (мир без кавычек, космос, идеальное бытие, где царствуют любовь и свобода) [3, с. 189–190].

¹⁰ В эпилоге оперы Слонимского отсутствуют московские события, отражённые в эпилоге романа М. Булгакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Ин-т мировой литературы РАН. – 4-е изд., репринт. – М.: Восточ. лит-ра, 2006. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

2. Баева А. А. Русская опера 60-90-х годов XX века. Поиски и решения // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы / ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 175–190.

3. Бердяев Н. А. Смысл творчества: опыт оправдания человека / сост., вступит. ст. и примеч.

М. А. Блюменкранца. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2002. – (Вершины человеческой мысли).

4. Бердяев Н. А. Философия свободы / сост., вступит. ст. и коммент. В. В. Шкоды. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2002. – (Вершины человеческой мысли).

5. Слонимский С. М. Мастер и Маргарита [Ноты]: камерная опера. – Партитура / либр. Ю. Димитрина и В. Фиолковского. – Л.: СК, 1991.

Игнатова Мария Александровна

соискатель кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

