

УДК 82.09

<https://doi.org/10.23951/1609-624X-2023-6-122-131>

Пьеса В. Масса и Н. Эрдмана «Орфей в аду» на музыку оперетты Ж. Оффенбаха

Валентина Егоровна Головчинер¹, Екатерина Федоровна Леванова²

^{1,2} *Томский государственный педагогический университет, Томск, Россия*

¹ *vgolovchiner@gmail.com*

² *catrine_levanova@mail.ru*

Аннотация

Сегодня имя драматурга Николая Робертовича Эрдмана широко известно в мировом театральном пространстве прежде всего как имя автора двух пьес для драматического театра «Мандат» и «Самоубийца». Написанные в 1925 и 1928 гг., они получили самую высокую оценку деятелей отечественного театра, но были запрещены Главным репертуарным комитетом в начале 1930-х гг. и только в конце 1980-х гг. опубликованы на родине автора. С той поры они преимущественно и являются объектом внимания отечественных литературоведов. О произведениях, созданных Н. Эрдманом в разные годы с соавторами, в том числе для музыкальных театров, мало кто знает. Они большей частью не изданы, и вследствие этого не попадали в поле зрения исследователей. До сих пор не опубликованный текст пьесы В. Масса и Н. Эрдмана на музыку оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» впервые стал предметом литературоведческого исследования. История Орфея и Эвридики издавна интересовала композиторов, художников, но первыми в явно комической разработке представили ее композитор Ж. Оффенбах и его либреттисты. В травестировании главных персонажей древней истории, ее сюжетных ситуаций французские авторы середины XIX в. были сосредоточены на морально-бытовых сторонах частной жизни высоких персон. Создавая свой текст на музыку Ж. Оффенбаха, русские драматурги развивали ее травестийную выразительность в диалогах драматического действия и представляли в комической истории героев с мифологическими именами нарастающие тенденции мировой политической реальности рубежа 1920–30-х гг. Приведенный материал позволяет предположить в опыте пьесы В. Масса и Н. Эрдмана для музыкального театра «Орфей в аду» разработку известного сюжета по линии условно-метафорической линии отечественной эпической драмы, начатую «Мистерией-буфф» В. Маяковского (1918), получившую развитие в 1930–40-х гг. в пьесах-сказках Е. Шварца, в 1970–80-х гг. – в «комических фантазиях» Г. Горина и др.

Ключевые слова: Ж. Оффенбах, «Орфей в аду», либретто, оперетта, общественное мнение, В. Масс, Н. Эрдман, травестия, пьеса, диалог, действие, чужой сюжет, эпическая драма

Для цитирования: Головчинер В. Е., Леванова Е. Ф. Пьеса В. Масса и Н. Эрдмана «Орфей в аду» на музыку оперетты Ж. Оффенбаха // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2023. Вып. 6 (230). С. 122–131. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2023-6-122-131>

Russian text “Orpheus in Hell” by V. Mass and N. Erdman in relation to the libretto of Offenbach’s operetta

Valentina E. Golovchiner¹, Ekaterina F. Levanova²

^{1,2} *Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation*

¹ *vgolovchiner@gmail.com*

² *catrine_levanova@mail.ru*

Abstract

Today, the name of the playwright Nikolay Robertovich Erdman is widely known in the world theatrical space, primarily as the name of the author of two plays for the drama theater “Mandate” and “Suicide”. Written in 1925 and 1928, they received the highest appraisal of the figures of the national theater, but were banned by the Main Repertory Committee in the early 1930s and only in the late 1980s were published in the author’s homeland. Since then, they have been predominantly the object of attention of domestic literary critics. Few people know about the works created by Erdman in different years with co-authors, including for musical theaters. For the most part, they have not been published, and as a result, they did not fall into the field of view of researchers. The still unpublished text of the play by V. Mass and N. Erdman to the music of the operetta Orpheus in Hell by J. Offenbach became the subject of literary research for the first time. The story of Orpheus and Eurydice has long been of interest to composers and artists, but the composer J. Offenbach and his librettists were the first to present it in a clearly comic development. In travesty the main characters of ancient history, its plot situations, French authors of the mid-

nineteenth century focused on the moral and everyday side of the private life of high-ranking people. Creating their text to the music of J. Offenbach, Russian playwrights developed its travesty expressiveness in the dialogues of action, represented in the comic history of heroes with mythological names the growing trends in world political reality at the turn of the 1920s–1930s.

Keywords: J. Offenbach, “Orpheus in Hell”, libretto, operetta, public opinion, V. Mass, N. Erdman, travesty, play, dialogue, action, image of the burgomaster

For citation: Golovchiner V. E., Levanova E. F. P'yesa V. Massa i N. Erdmana “Orfey v adu” na muzyku operetty Zh. Offenbacha [Russian text “Orpheus in Hell” by V. Mass and N. Erdman in relation to the libretto of Offenbach’s operetta]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2023, vol. 6 (230), pp. 122–131 (in Russ.). <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2023-6-122-131>

Введение

Три пьесы на музыку известных в жанре оперетты композиторов – «Боккаччио» (Ф. Зуппе), «Прекрасная Елена» и «Орфей в аду» (Ж. Оффенбаха) были написаны В. Массом и Н. Эрманом в 1930–1931 гг. и поставлены в Ленинграде. Шли на сцене они недолго, хотя могли бы в условиях репертуарного голода музыкальных театров серьезно их обогатить. Этого не случилось. Шквал организованных критических статей осенью 1931 г. по поводу «Прекрасной Елены» предшествовал их запрещению. Годы творческой зрелости Н. Эрмана пришлось на время «личной власти Сталина», и это практически лишило его возможностей реализации своего таланта в полную силу. Художник работал в разные годы с разной интенсивностью. Работал, несмотря ни на что, в том числе давал новую жизнь целому ряду классических произведений оперетты.

В аспектах нашей темы стоит отметить, что Н. Эрман, по данным авторов «Основных дат жизни и творчества...», по одному разу писал *русские тексты* к произведениям таких общепризнанных авторов оперетт, как Ф. Эрве, Ф. Зуппе, И. Штраус, К. Милликер, и трижды обращался к творчеству создателя жанра – Ж. Оффенбаха. О самом первом таком случае – об оперетте «Мадам Оршидюк» – нам известен только факт премьеры в 1922 г. [1, с. 514]. Осуществленная В. Е. Головчинер и Д. Фридманом публикация «русского текста» «Прекрасной Елены» [2, с. 200–245] и обстоятельства его театральной судьбы в первом приближении представлены там же в примечаниях к этой публикации [2, с. 245–246], затем изложены подробнее [3].

Материал и методы

Материалом исследования послужили два текста – либретто оперетты «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха на французском языке, опубликованное его драматургом Г. Кремье отдельным изданием в 1860 г. [4], и пьеса В. Масса и Н. Эрмана на русском языке с тем же названием, написанная в 1931 г. [5, с. 1–68]. В ходе исследования были использованы сравнительно-

исторический, типологический методы анализа литературного произведения, а также возможности теоретической и описательной поэтики. В качестве вспомогательного привлекался ценностно-семиотический подход.

Результаты и обсуждение

Прежде чем приступить непосредственно к изложению результатов исследования, следует отметить тот факт, что по отношению к текстам для оперетт В. Масса и Н. Эрмана мы осознанно не употребляем обычный в ситуациях обсуждения опер и оперетт термин «либретто», полагая, что названные авторы создавали пьесы – полноценные драматические произведения. Либретто в переводе с итальянского значит «книжечка». Посетители оперных и балетных спектаклей в разных странах с конца XVII в. получали из такой *книжечки* информацию о содержании арий и хоровых партий, не всегда понятных в вокальном исполнении, тем более если их язык был для слушающих чужим. Тексты с описанием спектакля в функции своеобразной «суфлерской» подсказки для зрителей – либретто – с XIX в. стали широко использоваться в театральной практике [6, с. 84].

Приведем фрагмент подобного изложения содержания оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду», написанного В. Г. Ядовым. Он характерен для либретто как жанра, как типа такого текста вообще. Его разместила ежедневная иллюстрированная театральная газета «Обозрение театров», приглашая своих читателей посетить 4 августа 1907 г. новый летний театр «Русская опера». Вот как представлена здесь первая сцена оффенбаховского «Орфея в аду»: «Плутон под видом пастуха Аристида влюбляет в себя Эвридику, жену музыканта Орфея. После внезапной ее смерти он снова превращается в Плутона и погружается с Эвридикой в свое подземное царство. Вернувшийся Орфей по огненной надписи на двери их хижины с радостью узнает, что он свободен от брачных уз, и хочет бежать к любимой им нимфе, но является Общественное Мнение и заставляет его идти жаловаться к Юпитеру на

Олимп» [7]. Г-н Ядов составил свой текст в духе общепринятой формы либретто, предельно «высушив», лишив предлагаемую для посещения вещь главной ее прелести и сущности – пародийно-современной и травестийной составляющей, того, что позволило признать именно «Орфея в аду» Ж. Оффенбаха первой европейской опереттой.

Издавая расширенный текст либретто «Орфея в аду» отдельной книгой, Г. Кремье так сообщал первую пародийно заостренную информацию о главных героях с именами античных персон: оба живут в «хижинах» и оба, представляя себя, по сути, рекламируют свою деятельность: «„Aristée, marchand de miel, en gros et au détail“. A gauche, au premier plan, la cabane d'Aristée sur laquelle on peut lire l'enseigne: „Orphee, directeurdel'orphéon de Thèbes, leçons au mois et au cachet“»¹ [4, с. 10].

Пародийность ощутима в представлении Аристея – Плутона, хозяина подземного царства, торгующего медом, но в большей степени – Орфея. Три достаточно прозаических способа зарабатывать на жизнь явно противоречат традиции восприятия героя как вдохновенного музыканта и поэта-певца в древнегреческом мифе, а также и в многочисленных интерпретациях комплекса орфических идей в мировой культуре.

В современном русском изложении либретто оффенбаховской оперетты об Орфее ирония проявляется в подчеркнуто плеонастическом (чрезмерном) количестве определений, игровом повторении некоторых из них². В них проговаривается то, что должно быть увидено героями или услышано зрителями: «изящная и легкомысленная песенка», «Орфей, плененный изящной фигурой, играет на скрипке страстную мелодию», «их дуэт изящен и лукав, пленительно легок»,

«предсмертные куплеты „Как сладостно я умираю“ звучат нежно и просветленно»...

Ирония авторов французского либретто³, работавших в союзе с композитором, в начале увертюры направлена как на однообразие красот предшествующей оперы специальными акцентами в описании ландшафта – это был постоянный предмет пародирования в опереттах Оффенбаха, так и на зрителей с их ожиданием в спектакле именно таких красот. Ирония ощутима в наличии вывесок-надписей, представляющих персонажей с именами героев античных мифов информацией об их «деятельности» в форме рекламы.

Но прежде всего ирония французского либретто связана с образом Общественного Мнения, совершенно невозможным в мифе и в его прежних оперных интерпретациях. Фигура в женском облике (во французском языке «общественное мнение» женского рода) явно травестирует хор древнегреческой драмы как рода литературы: он не мог влиять на решения и поступки героя. Общественное Мнение либреттистов Ж. Оффенбаха, появляясь из храма с кнутом (здесь очевидна ирония в несоответствии храма и кнута), подчиняет Орфея своей воле. Причем вмешивается она исключительно в сферу частных, семейно-бытовых отношений – отслеживает «мелкие грешки» и наказывает за них.

Moi, je fais mieux: j'agisme moi-même,
et, prenant part à l'action,
de la palme ou de l'anathème
je fais la distribution.

Que prenne garde à
moi la femme qui voudrait tromper son époux!⁴
[4, с. 11].

Показательны акценты в либретто середины XIX в. именно на бытовом плане ситуаций – *крупные грехи* остаются вне поля зрения Общественного Мнения, они *ненаказуемы*, но за *мелкие проступки* ни мужу, ни жене от нее не скрыться.

Травестийное смещение главных акцентов и мифа и предшествующей оперной традиции ощутимо проявляется и в образе заглавного героя. «История о преданной любви и всевластии искусства многократно становилась важной вехой в эволюции оперного театра. Вслед за „Эвридикой“ Я. Пери (1600) в том же году свою „Эвридику“ создает Д. Каччини (1602). Первой оперой

¹ «Аристей, торговец медом, оптом и в розницу». Справа на первом плане хижина Орфея с надписью: «Орфей, директор музыкальной академии Фив, уроки курсом и репетиторство». (Здесь и далее перевод Е. Ф. Левановой.)

² «Эвридика, собирая цветы, поет изящную и легкомысленную песенку „Чье сердце растрогает рана“. Она кладет букет к двери своего возлюбленного Ариста. В эту минуту ее замечает Орфей и, плененный изящной фигурой, играет на скрипке страстную мелодию. Узнав жену, он затевает с ней ссору. Их дуэт изящен и лукав, пленительно легок. Ссорящиеся супруги уходят, а с другой стороны появляется Арист с пасторальной песней (ее мелодией началась увертюра). Оказывается, Орфей просил Плутона помочь ему избавиться от Эвридики, и Плутон, переодевшись пастухом, явился для этого на землю. Возвращается Эвридика. Арист целует ее, и она умирает. Предсмертные куплеты „Как сладостно я умираю“ звучат нежно и просветленно. Пастух превращается в Плутона и с Эвридикой на руках проваливается. Входит Орфей и видит на своих дверях прощальную надпись, которую успела сделать Эвридика. Он счастлив, но перед ним возникает Общественное мнение и требует, чтобы Орфей шел на Олимп молить Юпитера вернуть ему жену. Орфей подчиняется. Буфонный марш-дуэт Орфея и Общественного мнения „Честь, тебя честь призывает“ завершает картину». (Содержание либретто Г. Кремье и Л. Галеви излагается по тексту книги Л. В. Михеевой и А. А. Ореловича [8].)

³ Начинать работать над ним Г. Кремье и К. Галеви, второй от работы отказался в процессе написания первого акта по причине отъезда в Алжир [12, с. 363].

⁴ За крупные грехи я не наказываю,
но за мелкие проступки от меня не скрыться!
Пусть остерегается меня женщина,
которая обманет своего мужа,
и остерегается также муж,
который поднимет руку на свою жену!

первого классика оперы К. Монтеверди становится опять-таки „Орфей“ (1607) и первой оперой С. Ланди, зачинателя римской оперы, оказывается „Смерть Орфея“ (1619), а позднее оперу „Орфей“ пишет в Риме Л. Росси (1647). Начало следующей эпохи в истории оперы ознаменовано реформаторским произведением К. В. Глюка „Орфей и Эвридика“ (1762)» [8, с. 35]. При всех особенностях каждого названного произведения утверждался вслед за мифом талант певца и поэта, которого сила любви повела за возлюбленной, помогла преодолеть преграды между мирами, покорить своим искусством владык подземного царства.

В варианте оперетты Ж. Оффенбаха директор консерватории и урокодатель с именем Орфей занят пошлыми интрижками и в самый радостный для него момент избавления от Эвридики, уже не любимой и не любящей его жены, подчиняется такому прозаически приземленному персонажу, как Общественное Мнение: он отправляется по ее требованию за женой в иной мир. Уже это, как и многое другое, в решении «Орфея в аду» Ж. Оффенбахом предполагало дальнейшую трагедию. В. Масс и Н. Эрдман приняли эстафету.

Отметим ряд моментов, сближающих авторов «Орфея в аду» середины XIX в. и начала 1930-х гг. И первый – это активное использование в больших театральных формах выразительного потенциала комических форм, приемов народного театра, балагана. «Театр Оффенбаха можно охарактеризовать как новый, модернизированный вариант старого ярмарочного театра. Он... полностью сохраняет его традиции, уходящие буквально вглубь столетий... Основные буффонные и пародийные приемы, широко используемые... Оффенбахом, а также импровизационная стихия, беспредельно господствующая во французской оперетте, непосредственно отталкиваются от палерояльского фарса и ярмарочных театров»; «Оффенбах начинает свою деятельность с репертуара, соединяющего традиции ярмарочного театра с кафе-концертными номерами», – констатировал в истории оперетты М. Янковский [9, с. 35–36, 40].

Начало творческой деятельности В. Масса и Н. Эрдмана определялось в кругу идей балетмейстера-новатора 1920-х гг. Н. М. Фореггера с его интересом к малым формам народного театра. Расцвету таланта Эрдмана-драматурга способствовал режиссер В. Мейерхольд, который обозначил поиски путей обновления современного театра в своих теоретических статьях «Театр (к истории и технике театра)» (1908), «Балаган» (1912).

В связи с нашим материалом можно размышлять и о таких его особенностях, соотносимых с народным творчеством, как коллективность создания текста и вариативность бытования. В обоих

случаях – и французском, и русском – авторы совместно разрабатывают известный сюжет. В результате работы трех французских авторов (начинали работать над либретто при участии композитора два драматурга) травестийно-пародийную разработку в оперетте получил широко известный и не раз получавший новое воплощение миф об Орфее. По сути, вариант – новое драматургическое переложение известной истории, придуманной авторами оперетты, уже утвердился в широком сознании. Совместными усилиями В. Масса и Н. Эрдмана известная уже во многих вариантах история обрела новую форму и новое содержание.

Самостоятельность и оригинальность «Орфея в аду» как художественного текста русских авторов изначально и с очевидностью проявились в целом ряде аспектов: во-первых, в преобразовании информирующей основы французского либретто¹ в действие пьесы как произведение драматического рода литературы – в диалоги; во-вторых, в принципиально новой разработке для современного сознания темы Общественного Мнения; а также, в-третьих и в-четвертых, в игровом насыщении текста репризами современного политического содержания, комическим обыгрыванием знаковых событий, материалов современной советской прессы², узнаваемых строк и реминисценций из текстов известных

¹ Там, где не хватало материала либретто (давалась только схема «травестированного» образа), там их дополняла импровизация великолепных оффенбаховских актеров, и герои давно прошедших времен ото дня ко дню, от спектакля к спектаклю все больше и отчетливее вводят элементы, идущие от современности» (9, с. 47).

² Протицируем фрагмент из «божественных» диалогов на Олимпе пьесы 1931 г.

ИАНА. Можете себе представить. Иду это я по опушке нашей священной рощи. Помните, там за просекой страшное такое место: налево – озеро, направо – редакция газеты «Таймс». Ну, конечно, тишина. Иду. Впереди – Трезорка. Вдруг как зашумит... Гляжу – вылетает из окна редакции совершенно дикая утка. Вылетает и кричит: „Демпинг, демпинг, демпинг!“ Я, конечно, вскидываю двустволку. Бах, бах, Оффенбах! Она вверх. Трезорка за ней. Она от него. Я за ним. Опять бах. Она порх. Трезор – скок. Я – вбок. Утка – кувырк. Подбегаю – бумажная. Из газетной бумаги.

ЮПИТЕР. Ну, пошла врать. Прямо не богиня-охотница, а Тургенев какой-то. Такие записки охотника каждый день сочиняет, что уши вянут.

ВЕНЕРА. Что же дальше, Дианочка?

ИАНА. Расстроилась я, конечно. Иду, заворачиваю мимо озера, вдруг над озером кто-то кружит. Гляжу – малярный комар. Что тут делать? Прячусь за дерево. Прицеливаюсь. Только он на меня хотел броситься, я – бах, бах, Оффенбах! Попадаю ему прямо в лоб. Зашатался комар. Тут Трезор – скок. Комар – вбок. Я – бах, комар – трах. Подбегаю....

ЮПИТЕР. Довольно! Невозможно больше слушать! Ну и фантазия у этой богини-охотницы! Знаешь, Диана, если бы ты жила в Париже и сотрудничала в эмигрантских газетах, тебе бы там цены не было [5, с. 23–24].

русских поэтов (последнее – интересная и большая тема, достойная отдельного исследования; приведем только один пример¹).

Отличия русского варианта «Орфея в аду» от французского в этом отношении, можно сказать, заявлены с самого начала. В либретто оперетты Оффенбаха как часть будущего спектакля выделялась увертюра, и в ней прежде всего акцентировались визуальные детали – широкая природная панорама («Сельская местность вокруг Фив. Поля пшеницы, усыпанные цветами...»); указываются храм, очертания города). Сцена сначала пуста – дается возможность познакомиться с расположением на ней важных для увертюры объектов, потом появляются пастухи и пастушки, пародийно-идиллически звучит пение их хора:

Voici la douzième heure que chacun tourne en sademeure

Allons, rentrons nos blancs moutons² [4, с. 10].

Французское либретто предъявляет по очереди одного за одним и группами множество лиц: Читателя с репликами в функциях ремарки, Секретаря совета с информацией о его деятельности; из храма (это фиксирует ремарка) выступает Общественное Мнение, чтобы известить о том, кого и за что она наказывает. После этого она возвращается в храм, сопровождаемая хором стариков. Все это предшествует появлению жены Орфея – Эвридики, ждущей свидания с пастухом Аристом (который окажется Плутоном), потом выходит и Орфей.

Из перебранки мужа с женой становится ясно, что они поглощены своими интрижками, давно надоели друг другу, в их диалоге возникает слово «развод». Но еще до явления Общественного Мнения как персонажа Орфей сообщает жене,

¹ С удовольствием покидая с Плутоном мужа и, соответственно, землю, Эвридика поет прощальную арию с явно узнаваемыми для современников В. Массе и Н. Эрдмана строками из двух стихотворений С. Есенина. В искусной поэтической контаминации авторов пьесы об Орфее и Эвридике они получают явно комические обертоны с привкусом пародии как в сторону героини, которая явно мелодраматизирует ситуацию, так, отчасти, и в сторону грешившего этим недавно ушедшего поэта. Эвридика поет: «Пришла пора покинуть землю, / Ну что ж, любимые, ну что ж, / Как ласку новую приемлю / Я эту гробовую дрожь, / Я эту гробовую дрожь. / Гори, звезда моя, не падай, / Роняй холодные лучи, / Ведь за кладбищенской оградой / Живое сердце не стучит, / Живое сердце не стучит» (падает на колени) [5, с. 15]. Сравним у Есенина в стихотворении «Цветы мне говорят прощай»: «Цветы мне говорят – прощай, / Головами склоняясь ниже, / Что я навеки не увижу / Ее лицо и отчий край. / Любимая, ну, что ж! / Ну, что ж! Я видел их и видел землю, / И эту гробовую дрожь // Как ласку новую приемлю». В есенинском тексте: «Гори, звезда моя, не падай. / Роняй холодные лучи. / Ведь за кладбищенской оградой / Живое сердце не стучит».

² Вот и двенадцатый час, вернемся домой. Давайте приведем наших белых овечек.

что от решительного шага в их отношениях его удерживает зависимость от «общественного мнения», боязнь потерять «общественную репутацию». Кульминация сцены и завязка сюжета середины XIX в. – вмешательство в отношения семейной пары Ариста-Плутона, забравшего Эвридику, к общему удовольствию, в свое подземное царство. Орфей не успевает вкушать радости освобождения от жены: появляется Общественное Мнение с хором. «Она» хочет заставить Орфея восстановить «узы» брака, требует отправиться за Эвридикой: Viens! c'est l'honneur qui t'appelle³ [4, с. 31].

В. Массе и Н. Эрдман резко сокращают количество лиц на сцене, начинают текст своего «Орфея» сразу первым действием, а его – предельно краткой ремаркой. «Великосветский курорт Аркадия. Группы отдыхающих на курорте дам и мужчин в полугреческих, полусовременных костюмах» [5, с. 1]. Здесь номинируется не географическое название места действия (Фивы), а название курорта, предполагающего определенный состав присутствующих на сцене; важны не лица, а две «группы» особей в не случайно одинаково характеризующих костюмах. Существительные предваряются прилагательными с подчеркнута иронической функцией: курорт «великосветский», костюмы *полукакие-то* – «полугреческие», «полусовременные». Эти слова создают основание для снижающей контаминации в характеристике курортников как фигур «получего-то»: *не действующие* лица – «отдыхающие». Слово «хор», кроме специфической для музыкального искусства номинации, может восприниматься как указание на отсутствие индивидуального, личностного проявления.

«Дозволенные речи» – восхищение хора отдыхающих удобствами курорта как будто предназначены для чьего-то слуха⁴. И этот *кто-то* тут же и появляется. Авторская ирония в самопрезентации сразу вводится неправильным ударением, которого требует ритм первого двустопия (господа – бургомистр^а). Из восьми первых строк его выступления шесть закачиваются внушающей, утверждающей рифмой «да»⁵. И он тут

³ «Иди! честь зовет тебя».

⁴ ХОР ОТДЫХАЮЩИХ.

Жить на курорте наслаждение / Здесь все приводит в восхищение... / Недаром любит сей курорт / Античных граждан высший свет. / В Элладе места лучше нет [5].

⁵ БУРГОМИСТР. Примите, господа, / Привет бургомистр^а. / На страже я всегда. / И, если где беда, / Порядок без труда / Я водворю быстро. / И верьте, господа, / Служить вам рад всегда.

ХОР. Нам ваша искренность мила / И нас в волнение привела... / Восторгом нашим нет числа, / Честь бургомистру и хвала [5, с. 1].

же получает заверение хора в полном согласии/подчинении. Но «искренность» и хора, и Бургомистра ставится под сомнение одинаково пустым звучанием четырех одинаковых окончаний: «Нам ваша искренности мила... ла-ла-ла».

После недолгого обмена ритуальными стихотворно-вокальными любезностями с хором Бургомистр переходит на прозу. Комическая путаница – игра омонимами (греки – национальность и гречка – крупа) в обращении к курортникам может иметь свою цель – отвлечь отдыхающих от важности последующей информации о других должностях, которые позволяют Бургомистру «без труда» «водворять порядок». В двух первых предложениях прозаического обращения он сообщает, что занимает три должности. Во втором столь же кратком, но более комическом (в этом случае сатирическом) и косноязычном предложении омонимически запутывается в употреблении слова «лицо» (ну что он за лицо? Нет у него лица, он функция – следуют названия должностей...) и проговаривается – нечаянно, сам того не понимая, дает истинную оценку собственной персоны. В устном произнесении предлог *под* и следующее за ним слово *лицо* в творительном падеже сливаются, приглушенное *и* может восприниматься как *е*: он дважды называет себя *подлецом* и объясняет это тем, что он «власть».

БУРГОМИСТР. Дорогие греки, гречихи, то есть гречанки и гречники, то есть грешники, то есть я хотел сказать греченята. Я приветствую вас как бургомистр, полицмейстер и председатель правления лучшего во всем мире курорта «Аркадия». Здравствуйте.

ВСЕ. Ура!

БУРГОМИСТР. В моем лице вы встречаетесь лицом к лицу с тем лицом, от лица которого я выступаю. Когда я говорю о лице, от лица которого я выступаю, то *под лицом* я подразумеваю себя. Почему я подразумеваю себя *под лицом*? Потому что я власть. Вот. Здравствуйте.

ВСЕ. Ура!

БУРГОМИСТР. Дорогие сливки нашего общества. Может быть, вы не заметили, что на нашем курорте, как и во всем нашем античном мире, очень хорошо жить.

1 ОТДЫХАЮЩИЙ. Представьте себе, действительно, не заметили.

БУРГОМИСТР. Ну, так вот, я ставлю вас совершенно официально в известность, что на нашем курорте жить очень хорошо!

ДАМА. Ну, вот видишь, я тебе говорила, что здесь очень хорошо жить, вот и господин полицмейстер говорит, что хорошо!

БУРГОМИСТР. Я не буду скрывать от вас, что те элементы, которые вопят о кризисе античного мира, о непрекращающейся биржевой лихорадке и возрастаю-

щей безработице, говоря на высоком языке дипломатов, просто сукины дети.

1 ОТДЫХАЮЩИЙ. Неправда, я этого не говорил.

БУРГОМИСТР. Кризис капитализма? Здравствуйте. Прежде всего какая же мы капиталистическая страна? Сколько у нас капиталистов? Маленькая горсточка. Остальные все нищие. ...Кризис нам ничем не грозит, пока у нас есть религия, пока у нас есть незыблемая мораль и пока наши семейные устои священны. Жена как частная собственность и бог как общее достояние – вот те два кита, на которых прочно держится наше античное благополучие [5, с. 2–3].

Речь Бургомистра – главы администрации, полицмейстера, осуществляющего охрану и безопасность в интересах администрации, а также председателя правления курорта с соответствующим экономическим обеспечением в одном лице – у русских авторов явно перформативна и двунаправлена. Во-первых, как предполагает организация текста в драме, она функциональна на уровне компетенции персонажей – их взаимодействия. Трижды обращенное к отдыхающим утверждение «на нашем курорте, как и во всем нашем античном мире, очень хорошо жить» рассчитано на внушающий эффект¹: оно произносится человеком не очень хорошо владеющим родным языком, но сосредоточившим в своих руках власть. И каждый период его речи ритуально заключается общим – «хоровым» «ура».

Одна из дам, зная своего сомневающегося мужа – 1 отдыхающего, обращаясь к нему, повторяет еще раз дословно слова «господина полицейского» (теперь он назван прежде всего в этом качестве). И 1 отдыхающий теперь уже молчит. Это «говорящее» молчание диалогической природы: он явно уклоняется от ответа. А потом, когда непосредственно к нему никто не обращался (он в диалог не включался, следовательно, не может быть ни в чем заподозрен), оправдывается: «Неправда, я этого не говорил».

Всего две реплики этого персонажа, выделившегося на какой-то момент из хора, и один случай – минус-прием – его молчание как реакция на все более наступательный тон Бургомистра выразительно демонстрируют результат пропаганды, проводимой Бургомистром-полицмейстером. Если нужный образ мыслей даже и не

¹ Авторы точно уловили нарастающую тенденцию отечественной пропаганды, которая с очевидностью использовала суггестивные повторяющиеся слов. Она с очевидностью проявилась, например, в тексте, написанном в 1936 г. В. Шмидтгофом: «Эх, хорошо в Стране Советской жить! / Эх, хорошо Страной любимым быть! / Эх, хорошо Стране полезным быть, / Красный галстук с гордостью носить! Знай один лишь ответ, боевой наш привет: / Будь готов! Будь готов!».

вполне утвержден, то человек, у которого могут быть вопросы, молчит и ведет себя, как все в хоре. Авторы русского «Орфея» тонко чувствуют природу диалога драмы и блестяще используют его возможности.

Процитированный монолог обнаруживает явно двунаправленную природу. Энергия речи Бургомистра непосредственно обращена к сознанию курортников (что соответствует компетенции драматического персонажа, его воздействию на другого/других). Но в этой речи отчетливо ощущим и активный авторский месседж как проявление авторской компетенции. Игровая, комическая организация отдельных компонентов речи на тонком уровне словесной организации русского текста, как бы помимо сознания говорящего персонажа, от авторов обращена непосредственно к сознанию воспринимающих читателей/зрителей. Это они в соотношении и осмыслении прямых и косвенных значений слов – в контексте – должны почувствовать в монологе Бургомистра-полицмейстера угрозу («порядок без труда» он «водворяет быстро»); понять, каким на самом деле лицом – «подлецом» тот как лицо власти является, осознать, что стоит за оговоркой о «неперебегающей биржевой лихорадке» и чего стоит «прочность античного благополучия», если оно держится на «двух китах»: жене в качестве «частной собственности и боге как общем достоянии».

Травестия известного мифа об Орфее и Эвридике в оффенбаховском варианте с очевидностью реализуется в том, что развитие событий определяется не испытанием высокого чувства любви супругов, а их очевидной нелюбовью и радостью расставания. Она покидает мужа самым экстремальным способом: оказывается сначала в объятиях «другого» и, соответственно, сразу в царстве Плутона. Требование Общественного Мнения Орфею вернуть жену, восстановить семью в оперетте французов оказалось невыполнимо. Их Орфей не сумел выполнить условие – не оглянуться на пути из подземного царства, и превращенная Юпитером в вакханку Эвридика осталась отплясывать с ним канкан на балу в царстве Плутона. Морально-этический план истории развивался в середине XIX в. на уровне бытовых анекдотов, фельетонов из жизни известных парижан. Интерес к ним зрителей «дополняла импровизация великолепных оффенбаховских актеров» [10, с. 47] и, конечно, музыка Ж. Оффенбаха.

Русская версия «Орфея» в условно-метафорической форме фиксировала реалии политической жизни 1920-х – начала 1930-х гг. Это определило специфический тип ее организации. Задолго до актуализации понятия «парабола» в

искусстве и искусствознании XX в. по спирали развивающееся действие пьесы Массы и Эрдмана обнаруживало параболическую природу.

Термин «парабола» актуализировался в отечественном литературоведении во второй половине XX в.¹ В переводе с греческого слово «парабола» значит «сравнение», его издавна и прочно связывают в европейской культуре с понятиями притчи, иносказания. Этих форм в чистом виде литература последних веков дает немного; гораздо больше поводов размышлять о притчевости, иносказательности, параболичности. Основание думать о параболичности дает такая организация истории в прозе или в драме, которая развивается как бы по кривой. То удаляясь от основной фабульной линии, то приближаясь к ней, параболическая организация позволяет заметить ответвления от главного направления событий, акцентирует внимание на относительно самостоятельных ситуациях, соотносимых параллельных планах, деталей изображения, акцентированных повторами. Параболичность актуализирует обратные связи в поэтике текста, требует мысленного возвращения к предыдущему и параллельно происходящему, побуждает к сопоставлению компонентов².

Повторы ситуаций, отдельных фрагментов текста с семантическим сдвигом особенно заметны в «Орфее» русских авторов в сценах с очевидно социальными акцентами. Как было отмечено, восторг хора отдыхающих удобствами и развлечениями курорта Аркадия выражался явно в расчете быть услышанным. Эта ситуация оказывается аналогичной притворному восхищению Плутона Олимпом, куда он явился для отчета перед Юпитером за нарушение правил поведения богов – за пребывание на земле и похищение земной женщины. Плутон заранее демонстрирует высшему божеству свою верноподданническую лояльность³.

Еще более показателен для осмысления параболической природы действия другой эпизод. Аналогом перебранки между Орфеем и Эвриди-

¹ Думается, определенную роль в этом сыграло московское издание пятитомного «Театра» Б. Брехта в 1963–1967 гг. и работы о творчестве этого драматурга. Пьесе 1941 г. «Добрый человек из Сычуани» автор определил как «пьеса-парабола». Она стала широко известна в Москве после дипломного спектакля студентов Щукинского училища по этой пьесе, постановленного Ю. Любимовым в 1963 г. Этим спектаклем в 1964 г. обозначено начало истории Театра на Таганке.

² В статье о параболе в «Словаре тетра» П. Пави называет использовавших ее в пьесах в конце 1930-х – 50-е гг. Б. Брехта, М. Фриша, Ф. Дюрренматта [11, с. 216–217].

³ «Как тут экзотично, / Уютно, прилично, / восторг, просто восторг. / Дивный чертог, / прекрасный сад, / Простор и свет, / Аромат. / На несколько миль / Строго выдержан стиль...» [5, с. 37].

кой на земле в первом действии представлен скандал богов на Олимпе во втором действии. В нем главенствует та же тема отношений героев обоого пола за пределами семьи и решается так же – на уровне бытового выяснения: кто кого любит – не любит, кто с кем, кому и когда изменял. Но скандал у богов выглядит грандиознее и едва не переходит в революцию. Как ее знак прозвучали первые слова «Марсельезы», но тут же о революции забыли: боги быстро переключились на обсуждение информации о появившейся в их рядах красивой земной женщине.

Масс с Эрдманом вводят в события на Олимпе эпизод, параболически связанный с «укрошением» 1 отдыхающего из первой сцены (которого не было и не могло быть в либретто французов). В эпизоде *русского текста* на Олимпе в функции этого персонажа более подробно представлен герой другого уровня – бог Аполлон. Он решительно формулирует политические обвинения в адрес Юпитера, хочет поднять в глазах небожителей свой авторитет как политического деятеля, борца с властью Юпитера: «Зарвавшийся самодержец, диктатор, тиран. Как бог и социал-демократ... устрою ему революцию». Но с каждым вопросом Юпитера он меняет интонацию вызова на все более извиняющуюся и, наконец, заканчивает славословием в адрес «Божественного повелителя»¹.

Особого внимания достойно и собственно драматургическое решение аналогичных сцен, игра объемами реплик. В первом эпизоде 1 отдыхающий в начале пьесы после одной своей крат-

кой реплики сомнения умолкает. Зато активностью и многословием здесь отличается речь Бургомистра: он наступает, не давая никому слова сказать, и 1 отдыхающий, едва подавший голос, уже смят. Он молчит. Соотносимый случай на Олимпе при общем направлении развития эпизода отмечен контрастом объемов высказываний разных сторон, особенно очевидным в соотношении с первым. Чем более пространно и решительно начинает свои обвинительно-протестующие речи Аполлон, тем более явно нарастает энергия грозы-угрозы в предельно кратких, односложных вопросах Юпитера. Как всплески рядом сверкающей молнии, они быстро обращают Аполлона и всех только что возмущавшихся богов в бегство.

Эффект параболической организации действия в пьесе закрепляет самая сильная позиция – финальное завершение истории Эрдмана и Масса в ее соотнесенности и с греческим мифом, и с предшествующими оперными вариантами, и, что особенно важно, с либретто оффенбаховской оперетты. Последняя меняла в прошлом трагический пафос мифа на комический, дарила всем главным героям желаемое: покидал не только ад, но и ненавистную жену Орфей; превращенная в вакханку Эвридика доставалась Юпитеру, история завершалась веселым пением и канканом богов.

В варианте соавторов русского текста 1931 г. спор за Эвридику двух богов – Плутона и Юпитера – решает и силу власти демонстрирует «неожиданно появившийся» Бургомистр. Косноязычный, что-то порой мямливший, уступающий в энергии и настойчивости своей жене в первой сцене пьесы, он в финальном распоряжении предстает реальной силой и властью, превосходящей даже власть Юпитера на земле и под землей. В последнем своем явлении Бургомистр многословен, предельно сконцентрирован, четок, уверен в себе. Он слова не дает никому сказать: «порядок без труда он водворяет быстро». И, что показательно, трижды в последней небольшой реплике звучит приказ всем «молчать»: рот разрешается открывать только для того, чтобы «петь гимн».

БУРГОМИСТР (появляется неожиданно). Молчать. Это что еще за беспорядок такой? Прекратить моментально. Боги – к богам, черти – к чертям, Эвридика – к Орфею.

ЮПИТЕР. Но...

БУРГОМИСТР. Молчать. Кто здесь бургомистр, вы или я? Кто кого создал по образу и подобию своему? Вы нас или мы вас? Молчать. ...Мы вас создали для того, чтобы держать в повиновении народ, а не для того, чтобы

¹АПОЛЛОН. Надоело. Как он смеет. Это просто негодяй, зарвавшийся самодержец, диктатор, тиран. Как бог и социал-демократ, я не могу с этим смириться. Я сейчас устрою ему революцию. Я его обличу, я ему выскажу все, что у меня накопилось.

ЮПИТЕР. Аполлон!

АПОЛЛОН. Господин бог богов. Я должен вам заявить, что ваш режим – гнусное издевательство над божественным достоинством ваших подданных.

ЮПИТЕР. Что?

АПОЛЛОН. Я хочу сказать, что ваш образ правления не вполне отвечает принципам свободы и демократии...

ЮПИТЕР. Как?

АПОЛЛОН. Я полагаю, ваше олимпийское величество, что вы немного, если можно так выразиться, недоучитываете интересов, то есть в некотором роде допускаете небольшую ошибку.

ЮПИТЕР. Повторите.

АПОЛЛОН. Божественный повелитель. Как покровитель искусств и социал-демократ, я позволю себе заметить, что установленный вами режим – образец парламентарности, лояльности и разумной свободы. Ура!

ЮПИТЕР. Пшел вон отсюда!

АПОЛЛОН. Рад стараться. (Убегает.)

ЮПИТЕР (богам). Пшли вон. Объявляю перерыв на обед... (БОГИ разбегаются.)

ЮПИТЕР. А еще боги. Вот и обращайся с ними по-божески [5, с. 28].

вы тут оперетку разыгрывали. Молчать. Пойте гимн. Пойте гимн, вам говорят.

ФИНАЛЬНЫЙ ХОР [5, с. 68].

Значение финального требования отменить «оперетку» и «петь гимн» закрепляет параболичность поэтики пьесы, расширяет смысловое поле ее текста. Размыкая приватную историю французской оперетты – *мелких проступков* мужей и жен, богов и героев, завершающая команда Бургомистра как фигуры власти обращена к сознанию читателей/зрителей с их актуальным социальным опытом. В травестийной выразительности пьесы В. Массы и Н. Эрдмана концентрируются нарастающие тенденции узнаваемой политической реальности за пределами истории героев с мифологическими именами.

Заключение

С опорой на опыт развития европейской и отечественной драмы 1920–40-х гг. мы полагаем возможным размышлять о явно ощутимой стратегии усиления условно-метафорических форм в автор-

ских разработках известных сюжетов целым рядом русских авторов. Стремление отойти от внешнего жизнеподобия, острее поставить общечеловеческие проблемы быта и бытия между Первой и Второй мировыми войнами реализовалось в искусстве по-разному и, думается, особенно заметно в двух направлениях. Одно характеризуется интересом художников к выявлению общего в индивидуальном опыте человеческой жизни, другое связано с исследованием поведения многих и разных лиц, подобно одному в социуме.

Приведенный материал позволяет предположить в опыте пьес В. Массы и Н. Эрдмана для музыкального театра на примере «Орфея в аду» разработку известного сюжета по условно-метафорической линии эпической отечественной драмы, обозначенной в советское время «Мистерией-буфф» В. Маяковского (1918), получившей развитие в пьесах-сказках 1930–40-х гг. Е. Шварца («Голый король», «Тень», «Дракон»), в «комических фантазиях» 1970–80-х гг. Г. Горина («Забыть Герострата!», «Тиль», «Тот самый Мюнхгаузен») и др.

Список источников

1. Гутерц А., Фридман Дж. Основные даты жизни и творчества Николая Робертовича Эрдмана // Эрдман Николай. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 513–523.
2. Масс В., Эрдман Н. Прекрасная Елена // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 7 (109). С. 200–245.
3. Головчинер В. Е. «Прекрасная Елена» – проблема идентификации «ленинградского» текста В. Массы и Н. Эрдмана // Театрон, Санкт-Петербург. 2013. № 1. С. 43–52.
4. Cremieux M. H. Orpheus aux enfers. Opera-buffon in deux actes. Paris Labrairenouvelle, 1860. 113 p.
5. Масс В., Эрдман Н. Орфей в аду: [Рукопись]: оперетта-феерия: в трех действиях / музыка Ж. Оффенбаха; Ленинградский обллит. Лит. «Б» № 1078. Л.: [б. и., б. г.]. 68, [1] л. (Из личного архива профессора В. Е. Головчинер).
6. Traubner R. Operetta. A theatrical history. Routledge. New York. 2003. 472 p.
7. Ядов В. Г. Обзор театров // Ежедневная иллюстрированная театральная газета. Суббота. 4 авг. СПб., 1907. № 162. С. 4. URL: [http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/OBOZRENIE_TEATROV/ot_1907_n_162\(04.08\).pdf](http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/OBOZRENIE_TEATROV/ot_1907_n_162(04.08).pdf) (дата обращения: 11.03.2023).
8. Миньон Ч., Цзюнь Л. Истоки европейской оперы // Современные проблемы науки и образования. 2010. № 1. С. 33–38.
9. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М.: Искусство. 1937. 456 с.
10. Михеева Л. В., Орелович А. А. В мире оперетты. URL: <https://ru-operetta.livejournal.com/33579.html> (дата обращения: 12.03.2022).
11. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 216–217.
12. Wells W. B. The Modern French Drama. Boston, 1896. 510 p.

References

1. Guterts A., Fridman Dzh. Osnovnyye daty zhizni i tvorchestva Nikolaya Robertovicha Erdmana [The main dates of the life and work of Nikolai Robertovich Erdman]. In: *Erdman Nikolay. Pesy. Intermedii. Pisma. Dokumenty. Vospominaniya sovremennikov* [Erdman Nikolay. Plays. Sideshows. Letters. Documentation. Memoirs of contemporaries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. P. 513–523 (in Russian).
2. Mass V., Erdman N. Prekrasnaya Elena [Beautiful Elena]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2001, vol. 7 (109), pp. 200–245 (in Russian).

3. Golovchiner V. E. “Prekrasnaya Elena” – problema identifikatsii “leningradskogo” teksta V. Massa i N. Erdmana [“Beautiful Elena” – the problem of identification of the “Leningrad” text by V. Mass and N. Erdman]. *Teatron*, 2013, no. 1, pp. 43–52 (in Russian).
4. Cremieux M. H. *Orphee aux enfers. Opera-buffon in deux actes*. Paris Labrairenouvelle, 1860. 113 p. (Russ. ed.: Kremye M. Kh. Orfey v adu. Opera – buff v dvukh aktakh. Parizh. Novaya biblioteka Publ., 1860. 113 p.)
5. Mass V., Erdman N. *Orfey v adu [Orpheus in Hell]: [rukopis']*: operetta-feeriya: v trekh deystviyakh. Muzyka Zh. Offenbakha; Leningradskii oblit. Lit. “B” No. 1078. L. 68 (From the personal archive of Professor V. E. Golovchiner) (in Russian).
6. Traubner R. *Operetta. A theatrical history*. Routledge. New York, 2003. 472 p. (Russ. ed.: Traubner. R. Operetta. Istoriya teatra. Rutledzh. New York, 2003. 472 p.)
7. Yadov V. G. Obozreniye teatrov [Theatrical review]. *Ezhednevnyaya illiustrirovannaya teatral'naya gazeta*. Subbota. 4 avgusta. Saint Peterburg, 1907, no. 162. P. 4 (in Russian). URL: [http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/OBOZRENIE_TEATROV/ot_1907_n_162\(04.08\).pdf](http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/OBOZRENIE_TEATROV/ot_1907_n_162(04.08).pdf) (accessed 11 March 2022).
8. Minyu Ch., Tszyun L. Istoki Evropeyskoy opery [Origins of European opera]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya – Modern Problems of Science and Education*, 2010, no. 1, pp. 33–38 (in Russian).
9. Yankovskiy M. *Operetta. Vozniknoveniye i razvitiye zhanra na Zapade i v SSSR* [Operetta. The emergence and development of the genre in the West and in the USSR]. Leningrad – Moscow, Iskustvo Publ., 1937. 456 p. (in Russian).
10. Mikheyeva L., Orelovich A. *V mire operetty* [In the world of operetta] (in Russian). URL: <https://ru-operetta.livejournal.com/33579.html> (accessed 12 March 2022).
11. Pavi P. *Slovar' teatra* [Theater Dictionary]. Moscow, Progress. Publ., 1991. Pp. 216–217 (in Russian).
12. Wells W.B. *The Modern French Drama*, Boston, 1896. 510 p.

Информация об авторах

Головчинер В. Е., доктор филологических наук, профессор, Томский государственный педагогический университет (ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061).

Леванова Е. Ф., аспирант, Томский государственный педагогический университет (ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061).

Information about the authors

Golovchiner V. E., Doctor of Philological Sciences, Professor, Tomsk State Pedagogical University (ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Russian Federation, 634061).

Levanova E. F., postgraduate student, Tomsk State Pedagogical University (ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Russian Federation, 634061).

Статья поступила в редакцию 22.06.2023; принята к публикации 26.09.2023

The article was submitted 22.06.2023; accepted for publication 26.09.2023