

## Музыкальные особенности и современная контекстуализация оперы «Из мертвого дома» Л. Яначека

в постановке национального Театра в Брно 2022 г.

**Владислав Ладыгин**, магистр, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), vladcat00@mail.ru

Творчество Ф.М. Достоевского повлияло не только на литературную, но и на музыкальную культуру Запада XX в. Одним из важнейших произведений, основанных на его творчестве, стала опера чешского композитора Л. Яначека «Из мертвого дома», до сих пор популярная во всем мире. В статье мы показываем трансформацию «полифонизма» произведения Достоевского при интересемиотическом переводе на музыкальный и сценографический языки на примере постановки Иржи Хержмана в нац. Театре Брно в 2022 г. Мы рассматриваем музыкальные особенности оперы, и показываем, как структурный полифонизм романа (по М. Бахтину) совершает символический «переворот» и выражается в подчеркнута монофонических музыкальных формах одноголосия и ариозной структуры. В этой постановке также соединяются два последних крупных произведения Л. Яначека: опера «Из мертвого дома» и Глаголическая Месса. В статье мы также обсуждаем то, как их музыкальные языки резко контрастируют, как месса «высветляет» трагичную концовку оперы.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, Достоевский Ф.М., театр, язык, перевод, опера, Бахтин М.М., история искусства

**Для цитирования:** *Ладыгин В.С.* Музыкальные особенности и современная контекстуализация оперы «Из мертвого дома» Л. Яначека в постановке национального Театра в Брно 2022 г. // Метаморфозис. 2023. Т. 8. №1. С. 67-75.



Литературные труды Ф.М. Достоевского оставили след в музыкальной культуре как России, так и Запада. Одно из наиболее ярких и популярных произведений, написанных на основе его творчества – опера чешского композитора Л. Яначека «Из мертвого дома» («Z mrtvého domu»), написанная им в 1928 г. на собственное либретто, незадолго до своей смерти. Опера ставилась множество раз в чешских национальных и мировых театрах и, наряду с «Игроком» С.С. Прокофьева, прочно закрепила за собой статус одного из самых часто исполняемых музыкальных произведений по произведениям Достоевского. В музыке и сценарии оперы существуют аспекты, которые режиссерам приходится решать «заново», в соответствии с требованиями времени и собственными морально-эстетическими предпочтениями. В этом контексте особо интересна современная постановка нац. театра Брно 6 ноября 2022 г. под руководством реж. Иржи Хержмана (Jiří Hejman), в которой соединяются два произведения Л. Яначека – опера «Из мертвого дома» и Глаголическая месса, написанная в том же 1928 г.

Литературный базис оперы – повесть Ф.М. Достоевского «Записки из мертвого дома», которую он написал в 1860-1862 г. на основе опыта проживания в Омском остроге. Автор берет за основу структуру этого текста, расчлняя музыкальную ткань на рассказы заключенных, перерабатывая временную линию под музыкальные и театральные нужды.

В начале необходимо выделить музыкальные особенности оперы – она написана в духе чешской национальной музыкальной традиции. Л. Яначек в ней, как и в других своих работах, не стремится к радикальному музыкальному эксперименту, хотя оркестровое письмо демонстрирует центробежные и фонические тенденции XX века. Композитор стремится не к гармонии, а к оригинальности оркестровых тембров и резким контрастам. Состав оркестра традиционный, не отличный от позднеромантического, но его звучание обладает особенностями, с одной стороны, отделяющими его от музыки других эпох, с другой – отражающими текстуальные и сценические черты постановки. Критики отмечают слабо выраженную оркестровую середину, широкое и пустое звучание, стремление к экстремальным инструментальным диапазонам<sup>1</sup>.

Крайне интересна работа Л. Яначека с хором, который в этой опере подчеркнуто редуцирован и упрощен: практически все номера монофонические, мужские (почти без женских персонажей по сюжету). Хоровые номера, в отличие от «арий», коротки – автор не «ориентализирует» оперу стереотипными элементами, характерными для имитации русской музыки – сложными многоголосными церковными напевами или характерными мелодическими ходами. Безусловно, некоторая стилизация все же присутствует, и скорее принимает форму гротеска: выход стражников на сцену ча-

<sup>1</sup> Hollander H. "Janáček's Last Opera" // *The Musical Times*. 1956. Vol.97. N. 1362. P. 407–409.

сто маркируется быстрой перкуссионной ритмикой, превращая военизированность в фарс. При [появлении священников](#) оркестр имитирует звучание церковных колоколов. Важную звуковую роль играют железные цепи, которыми «скованны» участники действия. Но музыка все же остается самобытной, и не принимает форму подобия.

«Из Мертвого Дома» – важный пример того, как «полифонический», по М. Бахтину, текст Ф.М. Достоевского обретает свою непосредственно музыкальную форму. Термин полифонии, заимствованный М. Бахтиным из музыки, совершает символический «переворот». Всю структуру полифонического романа пронизывает диалог, а техника Ф.М. Достоевского проявляет «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний»<sup>2</sup>. Примечательно, что текстуальное «многоголосие» Л. Яначеком воплощается чисто монофонически. Например, мужской одноголосый хор или исключительно ариозная структура оперы – зрелый язык 30-х г. XX века, переживший Вагнера, Даргомыжского и Мусоргского, впитавший инструментальные и гармонические тенденции последних 70 лет. Этот язык способен в структурном плане вместить в себя более старые, «итальянские» традиции. Здесь это в первую очередь связано со структурой повести Ф.М. Достоевского, представляющей собой множество отдельных рассказов о судьбе героев, связанных между собой только темпорально. Так и в опере, структура постепенной смены фокуса с персонажа на персонажа проявляет себя в сменяющихся друг друга ариях.

Это влияет и на восприятие зрителем иерархии героев. Так, Горячников, от лица которого ведется повествование в повести, в опере приобретает второстепенное значение. Грандиозные, длинные и трудные для драматического и музыкального исполнения [рассказы Шишкова и Скуратова](#) о своих жизнях затмевают то небольшое «светлое», что есть в сибирском остроге – диалоги и отношения Горячникова с Алеем, своим молодым учеником. Путем смещения фокуса с одной личности на множество с одним мотивом преступления и искупления и проявляется механизм нарративной полифонии. По иронии, символическое многоголосие композитору проще всего передать техническим одноголосием. Это касается не только вокальных элементов: инструментал оперы тоже не выходит за пределы монофонии. Л. Яначек был идейно далек от полифонических экспериментов Шенберга, развивающего в это время свою двенадцатитоновую теорию.

Важно также то, что Л. Яначек полностью отказывается от лейтмотивной структуры и вообще от развития мелодического языка – мелодии в опере появляются максимум на несколько периодов, затем исчезают и никогда больше не появляются. Это интересно сочетается с принципом полифонизма: работа с мелодией представляется важнейшим аспектом. Так, искусство

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 11.

фуги, являющее собой наиболее разработанную форму полифонического письма в Новое время, требует от композитора пристального внимания к мелодии и тщательной разработки и интерпретации.

Все зрелые формы сонатно-симфонического цикла, по своей природе более близкого к монофонии, и также подразумевают длительную разработку мелодического материала. Даже додекафония упомянутого выше А. Шенберга в своей структуре глубоко мелодична. И.Ф. Стравинский в своих лекциях по музыкальной поэтике говорил, что мелодия – единственная непреходящая структурная часть музыки и ее единственный аспект, который принадлежит исключительно сфере Духа и не может быть развит у композитора<sup>3</sup>. Следовательно, даже в эпоху зрелого музыкального модерна мелодия воспринималась как конституирующий фактор произведения. Но Л. Яначек, вполне способный к написанию и разработке мелодий, намеренно отказывается от продолжительной работы с музыкой, чем достигается «разрежение» музыкальной ткани и потеря локальных кульминационных периодов. Музыка оперы, при сохранении всех остальных аспектов (гармоническое письмо, инструментовка, структура), теряет свое ядро, что служит художественной идее текста – отсутствию «сердца» и покаяния у каторжан.

Проблема выражения стиля Ф.М. Достоевского через музыку прослеживается не только в структурных аспектах, но и в средствах выразительности. В повести реальность символически отрешается от читателя с самого начала: автор рассказывает о том, как «встречает» А.П. Горячникова в путешествии и получает его тетради, часть которых публикует. Такой прием введения читателя в текст, вполне стандартный как для русской<sup>4</sup>, так и для европейской литературной традиции, отдаляет его, символически и темпорально, от непосредственного места действия<sup>5</sup>. В самом тексте, который представляется как эго-документ, нередко отдаления, часто встречаются такие фразы, как

«Давно уж это было; все это снится мне теперь, как во сне»<sup>6</sup>; «последующие мои острожные годы мелькают в воспоминании моем гораздо тусклее. Иные как будто совсем стусевались, слились между собою, оставив по себе одно цельное впечатление: тяжелое, однообразное, удушающее»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Стравинский И.В. Музыкальная поэтика. М.: Издательство «АСТ Москва», 2022. С. 54.

<sup>4</sup> Баталова Т.П. Проблема повествования в «Записках из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского. // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 221-238.

<sup>5</sup> Лазаренко Л.В., Суздальцева Л.С. Язык гетеротопии: лингвистическая репрезентация времени в «Записках из Мертвого Дома» Ф.М. Достоевского // Слово: фольклорно-диалектологический альманах. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина. 2020. С. 22-28.

<sup>6</sup> Достоевский Ф.М. I. Мертвый дом // Записки из мертвого дома. М.: Издательство «АСТ», 2022. С.15.

<sup>7</sup> Достоевский Ф.М. II. Первые впечатления // Записки из мертвого дома. М.: Издательство «АСТ», 2022. С.31.

И все «записки», как подобие эго-документа, написаны в прошедшем времени. Однако опера – сценическое действие, которое гораздо сложнее «отрешить» от зрителя и создать у него, с одной стороны, ощущение инаковости, с другой – придать повествованию легкие ноты мистицизма и аффективного восприятия. А музыкальный язык XX века, стремящийся к диссонансам, атональности и экстремальному, и вовсе входит с «медитативным» языком Достоевского в сильное противостояние. В драматическом искусстве приходится заново изобретать кульминации произведения (особенно важны для оперы эпизоды празднования Рождества и нахождения в госпитале, которые в книге имеют скорее характер проходящий) и перестраивать концовку.

Конец произведения, который у Л. Яначека радикально отличается от оригинала (там главный герой долго ждет и готовится к освобождению, которое происходит мирно, а в опере Горячникова освобождают внезапно и силой, с побоями, вытаскивают из острога), побуждает многих режиссеров на творческую переработку: стилистические напряжения между текстами повести и оперы вынуждают менять и музыкальное полотно. Так, уже первая постановка оперы, совершенная учениками Л. Яначека в 1930 г. уже после смерти композитора, наряду с некоторыми техническими упрощениями партитуры (уменьшенный состав хора, роль Алея исполняет не меццо-сопрано, а тенор), «высветляет» последние 17 тактов произведения. Эта версия стала затем известна как «Zitek-Bakala vesrion», по именам тенора, исполняющего роль Алея и режиссера постановки<sup>8</sup>.

В современной исполнительской практике после 50-х годов принято придерживаться оригинальной партитуры Л. Яначека<sup>9</sup>, но это не останавливает режиссеров от дальнейших переработок. Постановка 2022 г. в национальном театре Брно режиссера Иржи Хержмана (Jiří Hejman) привязывает в качестве нарративного и сценического действия к концу оперы Глаголическую мессу композитора. Следуя символическому образу острога как Ада<sup>10</sup>, после ухода Горячникова все души, находящиеся внутри, символически (а в некоторых постановках и вполне реально), погибают, оставшись в темном хтоническом царстве без искупления и душевного возвышения. В постановке такое положение дел переворачивает «высветляющий» язык католического обрядового текста и радикально иной, более симфонический музыкальный язык. В мессе поют те же герои, и сцена освещается прожекторами, символически обозначая духовное перерождение героев. В качестве одного из действующих лиц, на сцене безмолвно присутствует Иисус

<sup>8</sup> Hollander H. “Janáček's Last Opera” // *The Musical Times*. 1956. Vol.97. N. 1362. P. 407–409.

<sup>9</sup> Гозенпуд А. Опера Яначека «Из мертвого дома» // *Belcanto* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/mrtveho.html> (Дата обращения: 25.03.2023).

<sup>10</sup> Захаров В.Н. Госпитальные сцены в «Записках из мертвого дома» Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2022. Т. 20. №2. С. 304–323.

Христос (в постановке оперы он также действует с самого начала в образе раненного орла и «склеивает» действие двух произведений). В оппозицию к резкому и немелодическому языку оперы, месса сразу начинается с лейтмотива. Радикально отличаются и инструментальные текстуры: возрастает роль оркестровой середины, струнных и появляется смешанный хор с усложненным гармоническим письмом, явно отсылающим и к восточнославянской церковной хоровой традиции, и к западноевропейской – органной и симфонической.

В [интервью](#) режиссер постановки говорит о том, что такой ход был отчасти продиктован современной политической реальностью, он старается показать чешскому зрителю, что хорошее обязательно наступит. Таким образом, нарратив Яначека необходимо радикально переделать для того, чтобы вписать в существующий контекст. При этом сценографически опера практически всегда ставится в «неисторическом» контексте, например, в [пражской постановке](#) 2015 года стражники одеты в стереотипную советскую военную униформу, и в конце предстают с клоунским макияжем на лице – в фарс превращается не музыка, но сценическое действие. Иржи Хержман же в своей постановке работает с историческим контекстом в более символическом ключе, одевая стражей в ярко-красную униформу, а осужденных – в черную рясу, дематериализуя телесность актера, что характерно для постдраматического театра<sup>11</sup>.

В какой-то мере постановка 2022 г. старается смотреть «сквозь» Л. Яначека и обращаться к оригинальному тексту, к фигуре Достоевского как философа и мыслителя. Визуальный символический язык постановки изобилует религиозными символами (кресты, надгробия, личность и страсти Иисуса Христа, мотивы христианского искупления через сценографию «каждый несет свой крест»). Также постановка старается установить свою собственную полифоническую структуру, которая выражается в многоплановости действия. Сцена разбита на 3 разных плана. На самом дальнем из которых происходит основное действие, географически и символически отдаляя зрителя от происходящего. На среднем происходит пантомима персонажей Иисуса Христа и матери Алея. На самом близком сидят мнимые «зрители», одетые как советская номенклатура, или даже как современные российские политики, безмолвно наблюдающие за «театром в театре» во время празднования Рождества, которое превращается в хтоническое сексуализированное действие. Получается составная конструкция: зритель в театре смотрит на театр в театре. Иногда сцены работают параллельно, заставляя следить и за происходящими событиями на заднем плане, и за религиозно-метафизической рефлексией на среднем, и за безмолвствованием толпы.

---

<sup>11</sup> Леман Х. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 153.

Такие сценические решения еще раз поднимают у исследователей вопросы о проблеме интерсемиотического перевода. По Р. Якобсону это «способ интерпретации лингвистического знака посредством нелингвистических знаковых систем»<sup>12</sup>. Полный интерсемиотический перевод невозможен, ему всегда предшествует интерпретация, и в контексте музыки, как наименее языкового и символического из всех искусств, «переводчикам»-композиторам приходится искать пути решения. Если мы говорим о драматическом акте, в качестве интерпретаторов появляется еще целая команда людей, обладающих не только своим собственным видением, но и властью полной символической переработки текста. Случай оперы «Из мертвого дома» уникален тем, что в процессе перевода теряются и трансформируются не только локальные художественные приемы, но и полностью перерабатывается финал произведения – одновременно в музыке «затемняясь» и инфернализируясь относительно оригинального текста, а затем «осветляясь» в сценическом действии. Постоянное желание режиссеров изменить аффективную составляющую текста еще раз подводит нас к уникальности языка Ф.М. Достоевского и трудности адекватного перевода на другие художественные языки. Несмотря на это, опера с успехом вписывается в современный исполнительский и политический контексты и продолжает быть актуальной, не только для восточноевропейской, но и для общемировой театральной практики.

## Литература

Леман Х. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.

Баталова Т.П. Проблема повествования в «Записках из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского. // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 221-238.

Лазаренко Л.В., Суздальцева Л.С. Язык гетеротопии: лингвистическая репрезентация времени в «Записках из Мертвого Дома» Ф.М. Достоевского // Слово: фольклорно-диалектологический альманах. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. С. 22-28.

Гозенпуд А. Опера Яначека «Из мертвого дома» // Belcanto [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/mrtveho.html> (Дата обращения: 25.03.2023).

Захаров В.Н. Госпитальные сцены в «Записках из мертвого дома» Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2022. Т. 2. №2. С. 304–323.

## References

Bakhtin M.M. Problemy pojetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's

<sup>12</sup> Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation // *On Translation, a cura di R. Brower*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1959.

Poetics], in *Sobranije sochineniy: v 7 t.* [Collected works in 7 vols.] Moscow: Russkie slovari: Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2002. Vol.6. (in Russian).

Dostoevsky F.M. *Zapiski iz mertvogo doma* [The House of the Dead] Moscow: AST Publ., 2022 (In Russian).

Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation // *On Translation, a cura di R. Brower.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1959.

Stravinsky I.V. *Muzykal'naja pojetika.* [Poetics of Music] Moscow: AST Publ., 2022 (In Russian).

Leman Kh. *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic theatre]. Moscow: ABCdesign Publ., 2013 (in Russian).

Batalova T. P. Problema povestvovaniya v "Zapiskakh iz Mertvogo doma" F. M. Dostoevskogo [The problem of narrative in "The House of the Dead" by F. M. Dostoevsky]. *Problemy istoricheskoi poetiki.* 2021. Vol. 19. N. 1. P. 221-238 (in Russian).

Lazarenko L. V., Suzdaltseva L. S. Yazyk geterotopii: lingvisticheskaya reprezentatsiya vremeni v "Zapiskakh iz Mertvogo Doma" F.M. Dostoevskogo [The Language of Heterotopia: Linguistic Representation of Time in F. M. Dostoevsky's "The House of the Dead"], in *Slovo: folklorno-dialektologicheskii almanakh.* Moscow: RGU im. A. N. Kosygina Publ., 2020. P. 22-28 (in Russian).

Gozenpud A. Opera Yanacheka "Iz mertvogo doma" [Janáček's opera "From the Dead House"]. *Belcanto* [Electronic resource]. URL: <https://www.belcanto.ru/mrtveho.html> (Date of access: 25.03.2023) (in Russian).

Zakharov V. N. Hospital'nye stseny v "Zapiskakh iz mertvogo doma" Dostoevskogo [Hospital Scenes in Dostoevsky's "The House of the Dead"]. *Problemy istoricheskoi poetiki.* 2022. Vol. 2. N. 2. P. 304–323 (in Russian).

Hollander H. «Janáček's Last Opera" // *The Musical Times.* 1956. Vol. 97. N. 1362. p. 407–409.



## Musical features and modern contextualization of the opera “From the Dead House” by L. Janacek staged by the Brno National Theater in 2022

**Vladislav Ladygin**, master, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), vladcat00@mail.ru

The works of F.M. Dostoevsky influenced not only literature, but also the musical culture of the West of the 20th century. One of the most important pieces composed on the basis of his work is the «House of the Dead» by the Czech composer L. Janáček, which is still regularly performed in the national theaters of the Czech Republic and at international venues. In this article, the author shows the transformation of the «polyphonism» of Dostoevsky’s work during intersemiotic translation into musical and scenographic languages on the example of Jiří Heřman’s production of the opera in Brno National Theater in 2022. Author examines the musical features of the opera and shows how the M. Bakhtin’s structural «polyphony» of the Dostoevsky’s novel makes a symbolic «overturn» and is shown through exclusively monophonic forms of ariose structure and single-voice choirs. Jiří Heřman’s production combines the last two major enterprises of L. Janáček – «From the Dead House» and the Glagolitic Mass, which radically differs in its musical language and makes the tragic ending of the opera symbolically “brighter”. The article discusses the following phenomena of «brightening» of the opera’s ending, which is used, in many different ways, by many directors.

**Keywords:** Music, Dostoevsky, theater, language, translation, opera, composers, interdisciplinary approach, Bakhtin, music history.

**For citation:** Ladygin V.S. (2023) Musical features and modern contextualization of the opera “From the Dead House” by L. Janacek staged by the Brno National Theater in 2022 // *Metamorphosis*. Vol. 8. N. 1. P. 67-75.