

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Саамишвили Наталья Николаевна

**Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная
драматургия, композиционная техника**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Сусидко И. П.

Москва – 2021

Оглавление

Введение	4
Глава 1. «Любовь издалека»	16
§1. История создания.....	16
§2. Сюжет и либретто.....	22
§3. Композиция и музыкальная драматургия.....	41
§4. Музыкальная характеристика персонажей, вокальные и хоровые партии.....	52
§5. Оркестровое письмо, электроника.....	67
Глава 2. «Мать Адриана»	78
§1. История создания и круг идей.....	78
§2. Сюжет и либретто: композиция, мотивы, образы.....	80
§3. Музыкальная драматургия.....	102
Глава 3. «Эмили»	132
§1. История создания и сюжетная основа.....	132
§2. Драматические мотивы и аллюзии.....	139
§3. Музыкальная драматургия.....	146
§4. Звуковой образ партитуры.....	153
Заключение	169
Список литературы	177
Список нотных примеров	206
Список таблиц	212
Список схем	212
Список иллюстраций	212
Приложение А	213

Приложение Б	246
Приложение В	249
Приложение Г	277

Введение

Кайя Саариахо (р. 1952) — одна из самых ярких фигур современного музыкального театра. Ее оперы, безусловно, завоевали мировое признание. «Лучшее новое произведение года. <...> Из многого, что было услышано, одно сочинение не дает себя забыть — это волнующая “Любовь издалека” Кайи Саариахо», — писал критик Э. Томмазини (*The New York Times*)¹. «Музыка с огромной высоты погружается на большие глубины; возникает настоящая буря из красок и форм», — отмечал Ф. Фукс в своей рецензии на монооперу «Эмили» (*Wiener Zeitung*)².

Она родилась в Финляндии, где и начала свой творческий путь, поступив в класс П. Хейнинена в Академию им. Я. Сибелиуса (1975–1980). Затем Саариахо получила опыт композиции у Б. Фернихоу в г. Фрайбурге (Германия) (1981–1982). Но продолжив свое обучение в парижском IRCAM, ее интерес сосредоточился в русле постспектрального направления.

Саариахо заявила о себе как об оперном композиторе в 2000 году на Зальцбургском фестивале, где состоялась премьера ее «Любви издалека». Опера принесла ей триумфальный мировой успех и премию Грэмми (2010) в номинации «Лучшая запись оперы»³. К этому моменту Саариахо была уже вполне сформировавшимся мастером, автором многих инструментальных и вокальных сочинений. Впоследствии она создала еще 4 оперных партитуры, и на сегодняшний день список ее опер включает: «Любовь издалека» (*L'amour de loin*, 2000), «Мать Адриана» (*Adriana Mater*, 2006), «Эмили» (*Emilie*, 2008), «Только звук остается» (*Only the sound remains*, 2015), «Невиновность» (*Innocence*, 2018).

¹ Цит. по: *Kaija Saariaho*. *L'amour de loin*. Reviews [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/> (accessed: 04.05.2020).

² Цит. по: *Kaija Saariaho*, *Emilie*. Reviews [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37049/Emilie--Kaija-Saariaho/> accessed: 04.05.2020).

³ Премии была удостоена запись оперы на CD, осуществленная при участии дирижера К. Нагано, Немецкого симфонического оркестра Берлина (DSO) и Хора Берлинского радио (2009). Источник — вебсайт *Recording Academy' Grammy Awards* [Electronic source]. URL: <https://www.grammy.com/grammys/awards/winners-nominees/106> (accessed: 3.04.2019).

О признании опер Саариахо говорят не только отзывы критиков и награды, но и, главным образом, статистика их постановок. Так, например, оперы «Мать Адриана» и «Только звук остается» были поставлены уже по пять раз, «Эмили» — девять, «Любовь издалека» — более тридцати, последняя постановка — в Екатеринбургском театре оперы и балета в 2021 году⁴.

Однако, несмотря на это, оперы Саариахо пока не были изучены в отдельном труде, что и обуславливает *актуальность* темы диссертации. *Объектом исследования* стали оперные сочинения Кайи Саариахо; *предметом исследования* — композиционные и драматургические решения, реализующиеся в единстве их словесно-драматических (либретто) и музыкальных компонентов опер.

Материал диссертации составили партитуры, клавиры и либретто опер Саариахо, прежде всего первых трех — «Любовь издалека», «Мать Адриана» и «Эмили»⁵, а также аудиозаписи и видеозаписи их постановок⁶. Такой выбор обусловлен явно уловимыми чертами сходства между сюжетами этих опер, которые складываются в некий «женский цикл» с особой ролью женских персонажей. Сама Саариахо писала о своей приверженности к женским голосам, имеющим «намного более разнообразные голосовые изгибы, нежели мужские»⁷. Особенно привлекателен для нее тембр сопрано: «Это мой собственный голос,

⁴ «Любовь издалека» (L'amour de loin): либретто Маалуфа, режиссер премьерной постановки — Питер Селларс; «Мать Адриана» (Adriana Mater): либретто Маалуфа, режиссер премьерной постановки — Селларс; «Эмили» (Emilie): либретто Маалуфа, режиссер премьерной постановки — Франсуа Жирап.

⁵ Saariaho K. L'Amour de loin. Full score. Chester Music [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021); Saariaho K. L'Amour de loin. Vocal score (French/English). Chester Music // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021); Saariaho K. Adriana Mater. Full score. Chester Music // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/14461/Adriana-Mater--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021); Saariaho K. Adriana Mater. Vocal score. Chester Music // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/14461/Adriana-Mater--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021); Saariaho K. Emilie. Full score. Chester Music // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37049/Emilie--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021); Saariaho K. Emilie. Vocal score. Chester Music // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37049/Emilie--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021).

⁶ Saariaho K. L'amour de loin. E. Lekhina, M.-A. Todorovitch, D. Belcher, Rundfunkchor Berlin, Deutsches symphonieorchester Berlin, K. Nagano. Arles: Harmonia Mundi, 2009. 2 CD DA; Saariaho K. L'amour de loin. G. Finley, D. Upshaw, M. Groop, Finnish National Opera, E.-P. Salonen, directed by P. Sellars. Munchen: Deutsche Grammophon. MSM-Studios, 2005. DVD.

⁷ Iitti S. Kaija Saariaho: Stylistic Development and Artistic Principles [Electronic source] // Internet archive Wayback Machine: [website]. URL: https://web.archive.org/web/20061003172433/http://www.iawm.org/articles_html/Iitti_saariaho1.html (accessed: 25.01.2020).

голос женщины»⁸. Две последние оперы затронуты в качестве контекста. Кроме того, мы обращались к другим сочинениям композитора, перекликающимся по материалу с операми «Любовь издалека» и «Мать Адриана» — это сочинения «Замок души», «Издалека», «За морем», «Я чувствую второе сердце»⁹.

К материалам исследования следует отнести и те сочинения, с которыми в операх Саариахо возникает своеобразный диалог — прежде всего оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиаана и другие.

Помимо этого, важными материалами для нас стали предпосланные операм словесные пояснения Кайи Саариахо, раскрывающие значимые детали партитур в отношении замысла, идейной концепции и композиции¹⁰, ее эссе «Пять актов в жизни оперного композитора», а также фрагменты ее переписки с либреттистом Амином Маалуфом, посвященной их совместной работе над оперой «Мать Адриана»¹¹. Большое значение для нас имели интервью Кайи Саариахо, опубликованные в разных изданиях.

Цель работы состоит в комплексном исследовании опер Саариахо в контексте ее художественных воззрений. Она определила ряд **задач**:

- описание круга художественных идей и интересов Саариахо, получивших отражение в операх 2000-х гг., характеристика

⁸ *Ibid.*

⁹ Saariaho K. Lonh. Chester Music (фрагменты) [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/7852/Lonh--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.04.2021); Saariaho K. Château de l'Âme. Chester Music [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/7851/Chateau-de-lame--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.04.2021); Saariaho K. Oltra mar. Chester Music [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11005/Oltra-mar--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.04.2021); Saariaho K. Je sens un deuxième Coeur. Chester Music (фрагменты) [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/14333/Je-sens-un-deuxieme-coeur--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.04.2021).

¹⁰ Тексты доступны на официальном сайте композитора: Kaija Saariaho [Electronic source]: [website]. URL: <http://saariaho.org/> (accessed: 1.06.2021).

¹¹ Оба текста опубликованы (в переводе на английский язык) в альманахе «Музыка и литература»: Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). Translated from the French by Jeffrey Zuckerman // Music & Literature. 2014. No. 5. P. 29–47; The Making of Adriana Mater: Kaija Saariaho and Amin Maalouf. Translated from French by Daniel Levin Backer // Music & Literature. No. 5. P. 123–138.

творческого взаимодействия с ее постоянными соавторами — либреттистом А. Маалуфом¹² и режиссером П. Селларсом;

- анализ взаимодействия поэтического текста и музыки в операх с точки зрения образного строя, особенностей драматургии и композиции;
- исследование особенностей музыкального языка и техники композиции, выявление общего и особенного в каждом сочинении;
- анализ стиля оперных произведений Саариахо в контексте современных техник музыкальной композиции.

Степень разработанности темы исследования. Как уже было отмечено, исследования оперного творчества Саариахо в целом на сегодняшний день не существует. Предметом рассмотрения в нескольких зарубежных работах становились отдельные оперы композитора, с акцентом на определенной проблеме. Первыми стали диссертации, вышедшие в 2008 году, принадлежащие финской исследовательнице Л. Хаутсало — ««Любовь издалека»: семантика недостижимого в опере Кайи Саариахо»¹³ (на финском языке) — и американскому музыковеду Н.-С. Лэмбрайту — ««Любовь издалека» и вокальные сочинения Кайи Саариахо»¹⁴. Первая работа сфокусирована на проблеме «смысловых аспектов»¹⁵, воплощенных в словесном тексте оперы, и вопросах его интерпретации. В центре второй находятся выразительные средства, музыкальный язык и вокальная техника Саариахо от ее ранних вокальных сочинений до первой оперы. Другой американский ученый — Ф. Х. Керн — затрагивает проблему композиционной техники в опере «Любовь издалека» в своей диссертации «Исследование композиционной техники в операх Кайи Саариахо и Кристиана Йоста (Jost)»¹⁶ (2016).

¹² Маалуф — автор текстов для многих сочинений Саариахо. Помимо опер, это оратория «Страсти по Симоне» (2006), сюита «Пять отражений «Любви издалека» (2001), вокальный цикл «Четыре мгновения» (2002), четвертая часть «За морем» (1998–99) — 7 прелюдий для хора и оркестра.

¹³ Hautsalo L. “Kaukainen rakkaus Saavuttamattomuuden”: semantiikka Kaija Saariahon oopperassa: Väitöskirja esitetään. Helsinki: Yliopistopiano, 2008.

¹⁴ Lambright N.-S. «L’amour de loin» and the vocal works by Kaija Saariaho: A Dissertation In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. New-York, 2008.

¹⁵ Hautsalo L. “Kaukainen rakkaus Saavuttamattomuuden”: semantiikka Kaija Saariahon oopperassa. P. 195.

¹⁶ Kern F. H. An Exploration of Compositional Technique in the Operas of Kaija Saariaho and Christian Jost: A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. New York University, 2016.

Опере «Любовь издалека» посвящен один из очерков коллективной монографии «Модернизм и опера» (2016), вышедшей в США — «“Любовь издалека” Кайи Саариахо: модернистская опера в XXI веке»¹⁷. Ее автор, Дж. Салико ставит акцент на элементах поэтики оперы, выявляющих связи с эстетикой модернизма¹⁸.

Вторая опера, «Мать Адриана» освещена в одной из глав монографии американской исследовательницы Я. У. Эверетт «Реконфигурация мифа и нарратива в современной опере: Освальдо Голихов, Кайя Саариахо, Джон Адамс и Тань Дунь» (2015)¹⁹. В ней наряду с произведениями других авторов опера Саариахо рассматривается на предмет архетипических и мифологических элементов. Эверетт²⁰ использует метод так называемого «мультимодального анализа»²¹, комбинируя подходы из области семиотики, литературной критики, герменевтики, психоанализа и мультимедийных теорий.

Моноопера «Эмили» на сегодняшний день еще не попала в центр исследовательского внимания.

Существуют также работы, посвященные творчеству Саариахо в целом. Монография П. Мойсала «Кайя Саариахо»²² (2009) стала первой книгой о композиторе. В ней биографические сведения перемежаются краткими обзорами сочинений, в том числе и двух первых опер — «Любовь издалека» и «Мать Адриана». Другая книга — «Кайя Саариахо: Образы, повествования, диалоги»²³ (2011) — выполнена под редакцией Т. Хоуэла, Дж. Харгривза и М. Роуфа. Это сборник статей разных авторов и интервью с Кайей Саариахо. Две статьи

¹⁷ Calico J. H. Saariaho's *L'Amour de loin*: Modernist opera in the Twenty-First Century // Begam R., Smith M. W. (eds.), *Modernism and Opera*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016. P. 341–359.

¹⁸ Об элементах модернизма в музыке Саариахо также писали Д. Медзер (*Metzer D. Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. Cambridge University Press, 2009. P. 163–167.), С. МакКлари (*McClary S. The lure of the Sublime: revisiting the modernist project // Transformations of Musical Modernism*, eds. Erling E. Guldbrandsen and Julian Johnson. Cambridge University Press, 2015. P. 21–35).

¹⁹ Everett Y. U. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2015.

²⁰ Эверетт также принадлежит статья «Мотивы желания и *Jouissance* в “Любви издалека” Кайи Саариахо»: Everett Y. U. *The Tropes of Desire and Jouissance in Kaija Saariaho's L'amour de loin // Music and Narrative since 1900* / ed. M. L. Klein, N. Reyland. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2013. P. 329–345.

²¹ Everett Y. U. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*. P. xiii.

²² Moissala P. *Kaija Saariaho*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2009.

²³ Howell T., Hargreaves J., Rofe M. *Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues*. Burlington: Ashgate, 2011.

посвящены опере «Любовь издалека»: А. Оскала «Сны о музыке, музыка о снах» и Л. Хаутсало «Шепоты из прошлого: музыкальная топика в операх Саариахо». Диссертация Э. Вол, написанная в США, на тему «Тембровый замысел: исследование исполнительской практики и техники в вокальной музыке Кайи Саариахо» (2017)²⁴ раскрывает проблему исполнительской техники применительно к вокальным сочинениям композитора. Оперные сочинения затрагиваются в ней лишь эпизодически.

В 2014 году появилось первое крупное российское исследование о композиторе — диссертация Г. А. Схаплок (Сидоровой) на тему «Творчество Кайи Саариахо 1980–1990-х годов»²⁵. Работа выполнялась на кафедре аналитического музыкознания Российской Академии Музыки имени Гнесиных. В ней на примере избранных сочинений автор определяет основные элементы композиционной техники Саариахо и принципы их развития. В 2017 году вышла книга Г. А. Схаплок, охватывающая ту же проблематику²⁶.

Важнейшим источником информации для нас стали и отдельные научные статьи о творчестве Саариахо, среди авторов которых выделяются, прежде всего, финские исследователи — С. Итти, Л. Хаутсало, Ю. Нуорвала, К. Корхонен (см. Список литературы). Последний, совместно с Р. Ниеминеном, — автор статьи о Саариахо в словаре Гроува²⁷. Отметим в этой связи и статьи отечественных исследователей — Г. А. Схаплок и Т. В. Цареградской²⁸, — в которых рассматриваются проблемы инструментального творчества композитора.

²⁴ Wahl A. *Timbral Intention: Examining the Contemporary Performance Practice and Techniques of Kaija Saariaho's Vocal Music*. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Evanston, Illinois, 2017.

²⁵ Сидорова Г. А. *Творчество Кайи Саариахо 1980-х–1990-х годов: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2014.*

²⁶ Схаплок Г. А. *Музыка Кайи Саариахо. М.: Композитор, 2017.*

²⁷ Korhonen K., Nieminen R. Saariaho, Kaija (Anneli) [Electronic source] // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045895?rskey=IjoDPd> (accessed: 05.05.2020).

²⁸ Т. В. Цареградской, помимо статей (см. Список литературы), принадлежит очерк «Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо», вошедший в монографию (Цареградская Т. В. *Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 140–164*), а также перевод на русский язык статьи Саариахо «Тембр и гармония: интерполяция тембровых структур» (Саариахо К. *Тембр и гармония: интерполяция тембровых структур / пер. Т. В. Цареградской // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции / ред.-сост. В. Г. Тарнопольский, М. С. Высоцкая, Т. В. Цареградская. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. С. 219–244.*).

Особое место занимает статья самой Саариахо «Тембр и гармония: интерполяция тембровых структур»²⁹, написанная в 1987 году. Посвященная особенностям музыкального языка и содержащая большое количество нотных примеров эта работа может служить хорошей отправной точкой для анализа музыки композитора³⁰.

Круг литературы о композиторе также дополняют и источники СМИ. Премьеры сочинений Саариахо всегда широко освещаются в прессе — в разнообразных и многочисленных рецензиях, статьях, интервью, публикуемых в основном за рубежом. Значительную ценность представляют буклеты к выпущенным дискам, в которых помимо информации об исполнителях могут содержаться литературные тексты сочинений, а также музыковедческие статьи о них. Предисловия, предпосланные Саариахо своим сочинениям, опубликованные в нотных и cd изданиях, а также на сайтах композитора³¹ и издательства Chester Music³², представляют один из самых значимых информационных источников о ее музыке³³.

Еще одна группа источников — работы, посвященные спектральному и постспектральному методам композиции, оказавшим серьезное влияние на творчество Саариахо. Наиболее важным в этом ряду для нас явилось исследование Ф. Синглтона «Спектрализм сегодня: влияние французской спектральной школы 1970-х — 1980-х годов на современную композицию»³⁴ (2015), одна из глав которого посвящена оркестровому сочинению Саариахо «Волшебный фонарь» (*Laterna Magica*). Ценным материалом для нас стала также диссертация Д. В. Шутко

²⁹ *Saariaho K.* Timbre and harmony: interpolations of timbral structures // *Contemporary music review*. 1987. № 2. P. 93–133.

³⁰ Тексты Кайи Саариахо относительно ее музыки опубликованы в сборнике «Пересечение границ» (на французском языке): *Saariaho K.* Le Passage de Frontières. Écrits sur la musique. éditions MF, 2013.

³¹ Kaija Saariaho [Electronic source]: [website]. URL: <http://saariaho.org/> (accessed: 1.06.2021).

³² Kaija Saariaho [Electronic source] // *Wise Music Classical*: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1350/Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.04.2021).

³³ Источником информации о творчестве Саариахо также может служить CD-ROM *Prisma* (1999) — мультимедийный проект, созданный совместно финским музыкальным информационным центром, институтом IRCAM и музыкальным издательством Chester Music, куда вошли видео- и фотоматериалы, статьи о творчестве композитора. *Kaija Saariaho. Prisma* [Electronic source]. Helsinki: Werner Söderström Corporation, 1999. 2 электрон. опт. диска (CD; CD-ROM).

³⁴ *Singleton P.* Spectralism today: a survey of the consequences for contemporary composition of the French Spectral School of the 1970s and 1980s. PhD Thesis. Guildford: University of Surrey, 2015.

«Французская спектральная музыка 1970-х — 1980-х годов»³⁵ (2004) — единственное на сегодняшний день крупное отечественное исследование на эту тему. Важными источниками информации о спектральном методе послужили статьи в энциклопедических изданиях — Дж. Андерсона (в словаре Гроува)³⁶ и Л. О. Акопяна (в словаре «Музыка XX века»)³⁷; статьи композиторов «спектральной школы» Ж. Гризе и Т. Мюрая, две из которых были переведены на русский язык и опубликованы в хрестоматии «Композиторы о современной композиции»³⁸ (2009)³⁹; главы и параграфы в хрестоматиях «Теория современной композиции» (редакция В. С. Ценовой)⁴⁰ и «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» (М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева)⁴¹.

Методология и методы исследования. В методологии исследования мы опирались на комплексный подход. Анализ оперного творчества Саариахо в контексте ее художественных идеалов, представляющих довольно широкий круг явлений, а также в контексте сочинений других авторов, с которыми возникает художественный диалог, требует использования ряда различных методов. Мы рассматриваем оперы с позиции восприятия синтетических качеств жанра, в неразрывном единстве музыкального, литературного, сценического компонентов,

³⁵ Шутко Д. В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х гг.: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2004.

³⁶ Anderson J. Spectral music [Electronic source] // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=spectral+music&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (accessed: 05.05.2020).

³⁷ Акопян Л. О. Спектральная музыка // Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 541–542. В словаре также содержится статья о Саариахо: Акопян Л. О. Саариахо (Saariaho), Кайя // Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 489–490).

³⁸ Композиторы о современной композиции. Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009.

³⁹ Отметим также в этой связи очень содержательную и основательную статью французского исследователя Д. Пуссе «Произведения Кайи Саариахо, Филиппа Юреля и Марка-Андре Дальбави — *stile concertato*, *stile concitato*, *stile rappresentativo*», где творчество Саариахо анализируется наряду с двумя другими композиторами, прошедшими серийную школы и демонстрирующими влияние идей спектрализма. См.: Pousset D. The works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel, and Marc-Andre Dalbavie — *stile concertato*, *stile concitato*, *stile rappresentativo*. English translation of Joshua Fineberg and Ronan Huacinte // Contemporary Music Review. Vol. 19. No. 3 (2000). P. 67–110. Перевод этой статьи на русский язык принадлежит Т. В. Цареградской: Пуссе Д. Произведения Кайи Саариахо, Филиппа Юреля и Марка-Андре Дальбави — *stile concertato*, *stile concitato*, *stile rappresentativo*. Пер. Т. В. Цареградской // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции / ред.-сост. В. Г. Тарнопольский, М. С. Высоцкая, Т. В. Цареградская. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. С. 183–218.

⁴⁰ Теория современной композиции / ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005.

⁴¹ Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2011.

в определенных случаях усиленной работой одной и той же «команды» авторов (Саариахо, Маалуф, Селларс).

Включение исследуемого объекта «в условия, его породившие»⁴², в качестве которых выступает творческое мышление композитора, выраженное, в частности, в авторских суждениях, побудило нас прибегнуть к контекстному анализу как к одному из инструментов герменевтики. Сама Саариахо не стремится детально пояснить свой замысел, ограничиваясь краткими высказываниями, иногда — намеками. Тем не менее, нам кажется важным отталкиваться от ее суждений как от импульса для интерпретации.

При сопоставлении опер Саариахо между собой, а также с сочинениями, так или иначе перекликающимися с ними, выявляя общие и отличительные признаки, мы использовали компаративный метод. Ориентирами при анализе опер для нас служили подходы, сформированные в работах, посвященных операм, как зарубежных, так и отечественных авторов — К. Дальхауса, Л. В. Кириллиной, П. В. Луцкера, И. П. Сусидко, М. Г. Раку, Н. О. Власовой, И. А. Медведевой.

Кроме того, анализ композиционной техники опер повлек за собой обращение к творчеству композиторов спектральной школы, оказавшей серьезное влияние на мышление композитора, и к теоретическим работам Ж. Гризе, Т. Мюрая, Ж.-Б. Барьера, Ф. Синглтона, освещающих данную проблематику. Мы также опирались на методы отечественного музыкознания, сформированные в исследованиях творчества современных композиторов: Т. В. Цареградской, Л. О. Акопяна, Л. В. Кириллиной, С. И. Савенко и других.

При анализе музыкальной драматургии наряду с понятиями «мотив» и «лейтмотив» мы используем довольно распространенное в современно-ориентированном музыкознании понятие «музыкального жеста»⁴³ — в тех случаях, когда вышеупомянутые термины по своему значению не соответствуют материалу.

⁴² Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. С. 13.

⁴³ Жест, как определяет его Р. Хаттен, есть любая энергетическая «оформленность, которую можно интерпретировать как значимую» (Цит. по: Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. С. 22). В то время как мотив, по определению В. Н. Холоповой, — «наименьшая тематическая единица, содержащая, как правило, одну сильную долю» (Холопова В. Н. Теория музыки. СПб.: Лань, 2002. С. 311). Как мы видим, эти понятия схожи, особенно если рассматривать понятие «жеста» в широком смысле. Т. В. Цареградская

Научная новизна диссертации определяется ее темой и музыкальным материалом. Это первая российская диссертационная работа, посвященная оперному творчеству Саариахо. Впервые оперы композитора проанализированы в единстве литературно-драматического, музыкального и сценического воплощения: выполнен перевод либретто, определены и систематизированы основные сюжетные мотивы, проведен анализ музыкальной драматургии, выявлены ее определяющие компоненты, рассмотрен комплекс музыкально-выразительных средств и художественных предпочтений автора. Новым представляется также анализ оперных сочинений Саариахо в контексте актуальных композиторских техник, в соотношении с общими тенденциями развития музыкального театра.

Положения, выносимые на защиту.

- В своих операх Саариахо обращается к разнообразным пластам мировой культуры (средневековая поэзия, литература и музыка, культура и искусство эпохи Просвещения) и человеческой мысли (от исследований поэзии трубадуров до ньютоновской физики). Следствием проявления такого широкого круга интересов и глубокого погружения в их объекты становится возникновение в операх многочисленных аллюзий.
- Каждая из опер 2000-х годов имеет индивидуальные художественные особенности, однако, в целом, они формируют триаду, своеобразный цикл; объединяющим фактором в нем выступает особая роль женских персонажей, а также целый ряд драматургических и композиционных решений.
- Драматургические решения Саариахо, сформированные в союзе с либреттистом А. Маалуфом и режиссером П. Селларсом, направлены на создание сложного, «многослойного» действия: параллельное развертывание фабулы и символической линии, сопряжение временных планов прошлого,

отмечает: «Основная разница между мотивом и музыкальным жестом в плане их облика коренится в понимании телесной природы музыкального звука. Если понимать музыкальный жест в тесном смысле — как отражение телодвижений, необходимых для создания звука, то эти телодвижения и будут ограничивать сферу того, как музыкальный жест выглядит» (*Цареградская Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. С. 352).

настоящего и будущего, реального и ирреального, сознательного и подсознательного, что выражается в системе лейт-комплексов (повторяющиеся мотивы, ассоциации, реминисценции). Музыкальная драматургия каждой из опер строится на взаимодействии нескольких образных сфер, группирующихся вокруг основных образов, тем, идей.

- Оперный стиль Саариахо в значительной степени сохраняет связь с ее инструментальными и камерно-вокальными сочинениями, в нем синтезированы результаты поисков композитора в области формы, гармонии, тембра, оркестрового и вокального письма. В операх более ясно, чем в других сочинениях Саариахо, ощутим ее диалог с традицией европейского музыкального искусства.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность результатов исследования обусловлена анализом оперных партитур Саариахо, полученных легально; опорой на значительный ряд музыковедческих исследований творчества Саариахо, как зарубежных, так и российских; классических и новейших работ по современной зарубежной музыкальной культуре, музыкальному театру; а также обращением к комментариям самой Саариахо, запечатленным в ее научных статьях, эссе, предисловиях к изданиям, интервью.

Материалы диссертации были представлены в сборниках «Исследования молодых музыковедов» (РАМ им. Гнесиных, 2014), «Опера в музыкальном театре: история и современность» (РАМ им. Гнесиных, ГИИ, 2016 и 2019), «Искусствознание: наука, опыт, просвещение»⁴⁴ (ГИИ, 2018), «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (РАМ им. Гнесиных, 2020), на Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов (РАМ им. Гнесиных, 2014), Международной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (РАМ им. Гнесиных, 2016 и 2019), Международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт,

⁴⁴ Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Vol. 284. 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018).

просвещение» (ГИИ, 2018), Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (РАМ им. Гнесиных, 2020). Основные положения исследования отражены в 11 публикациях, из которых 3 — в журналах, входящих в список рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК.

Теоретическая значимость исследования. Данная работа формирует аналитический инструментарий для подхода к новейшим образцам оперного жанра. Результаты исследования создают основу дальнейшего изучения творчества Саариахо, а также музыкально-театральных сочинений XXI века.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах лекций по истории зарубежной музыки и композиции, а также могут привлечь внимание современных оперных режиссеров и дирижеров к сочинениям с целью их исполнения в России.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы и Приложений. В трех главах проанализированы три оперы композитора — «Любовь издалека», «Мать Адриана», «Эмили» — с опорой на следующие аспекты: история создания, круг идей, либретто, музыкальная драматургия. Детали композиционной техники даны в разной степени подробности в текстах глав, что связано с индивидуальным подходом к каждой из опер. К примеру, в отличие от двух других, глава, посвященная опере «Мать Адриана», не содержит отдельных параграфов, касающихся музыкальной техники, но ее аспекты так или иначе затрагиваются по ходу текста всей главы. Такой подход был избран во избежание повторов информации, изложенной в первой главе. В Заключении изложены основные выводы проведенного исследования. В Приложениях А, В, Г приводятся либретто опер в оригинале и переводе на русский язык, выполненном автором данного исследования, в Приложении Б — фото иллюстрации, демонстрирующие схожесть некоторых сценических элементов в определенных постановках «Любви издалека» Саариахо и «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси.

Глава 1. «Любовь издалека»⁴⁵

§1. История создания

К моменту начала работы над своей первой оперой Саариахо была уже вполне сформировавшимся и признанным мастером⁴⁶. На ее счету был солидный список из сочинений разных жанров. Весьма значительное место в нем занимали произведения с участием голоса: вокальный цикл для сопрано, 2-х флейт и двух ударников «Невеста» (Bruden, 1977) — на слова Э. Сёдергран, «Прелюдия — Признание — Постлюдия» (Preludi — Tunnustus — Postludi, 1980) для сопрано и подготовленного фортепиано — на слова М. Валтари, «Прощание» (Adjö, 1982–1985) для сопрано, флейты и гитары — на слова С. фон Шульц, «Грамматика снов» (Grammaire des rêves, 1988) для сопрано, контральто, 2-х флейт, арфы, скрипки и виолончели — на слова П. Элюара, «Из грамматики снов» (From the Grammar of Dreams, 1988) для сопрано и меццо-сопрано⁴⁷ — на слова С. Плат и другие. К этому времени у Саариахо был накоплен и немалый опыт в оркестровом жанре, проявившийся в таких сочинениях, как «Ослепления» (Verblendungen, 1982–1984) для камерного оркестра и магнитофонной ленты, «От кристалла» (Du cristal, 1989–1990) для большого оркестра, «... к дыму» (... a la fumée, 1990) для флейты, виолончели и симфонического оркестра, «Береговые ориентиры» (Amers, 1992) для солирующей виолончели, расширенного инструментального ансамбля и живой электроники.

⁴⁵ Материалы главы частично опубликованы в следующих работах: *Бедова Н. Н.* Кайя Саарьяхо и ее опера «Далекая любовь» // Музыка и время. 2012. № 10. С. 20–23; *Саамшвили Н. Н.* Феномен постмодернистской чувствительности в творчестве Кайи Саариахо и ее опере «Любовь издалека» // Исследования молодых музыковедов. Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов (3–4 апреля 2014). М.: РАМ имени Гнесиных 2014. С. 114–122; *Саамшвили Н. Н.* Опера Кайи Саариахо «Любовь издалека»: вопросы либретто и композиционной техники // Philharmonica. International Music Journal. 2015. № 2. С. 342–364; *Saamishvili N. N.* The opera of Kaija Saariaho «L'amour de loin»: questions of libretto and composing technique // Philharmonica. International Music Journal. 2015. № 2. С. 323–341; *Saamishvili N. N.* Some Features of Libretto and Musical Composition in “L'amour de loin” by Kaija Saariaho [Electronic resource] // Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 284. P. 667–671. 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018). URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-18/55908401> (accessed: 20.03.2019).

⁴⁶ К этому времени Саариахо стала лауреатом нескольких престижных премий: Kranichsteiner Prize (Дармштадт, Германия, 1986), Prix Italia за сочинение *Stilleben* (1988), Prix Ars Electronica за сочинения *Stilleben* и *Io* (1989).

⁴⁷ Или 2-х сопрано.

Помимо опыта работы с голосом и оркестром Саариахо обладала способностью к тонкому восприятию разнообразных импульсов, а также к их сочетанию, и умением воплощать их в своих произведениях. Это проявилось, в частности, в создании таких оригинальных сочинений, как «Исследование для жизни» (Study for Life, 1980)⁴⁸ для женского голоса, магнитофонной ленты, танцора и подсветки, театрально-музыкальная пьеса «Столкновения» (Kollisionen, 1984)⁴⁹, музыка к спектаклю «Шотландец в Хельсинки» (Skotten i Helsingfors, 1983)⁵⁰, к мультимедийному спектаклю Piipää (1987, совместно с Ж.-Б. Барьером)⁵¹, радиопьеса «Натюрморт» (Stilleben, 1987)⁵², музыка для фильмов «Большая иллюзия» (Suuri illusioini, 1985)⁵³ и «Чудо света» (Valon ihme, 1991)⁵⁴ и, наконец, балет «Земля» (Maа, 1991)⁵⁵.

Учитывая весь этот багаж, обращение Саариахо к оперному жанру выглядит как весьма естественное продолжение ее пути, хотя она и не мыслила себя оперным композитором до определенного момента. Впервые «искушение оперой» она почувствовала на Зальцбургском фестивале в 1992 году, где был представлен «Святой Франциск Ассизский» Мессиаана в постановке Питера Селларса⁵⁶. «Эта

⁴⁸ На текст фрагмента стихотворения Т. С. Элиота «Полые люди» (The Hollow Men, 1925).

⁴⁹ Совместный проект с парижской театральной труппой Trans Scenic. Исполнительский состав: ударные, электроника. Актеры, принимающие участие в исполнении, используют свой голос и дыхание в качестве источников звука. Впервые был исполнен в австрийском Музее современного искусства Ars Electronica Center (г. Линц).

⁵⁰ Спектакль на текст шведского писателя И. Грота (J. Groot) был поставлен в 1983 г. в Lilla Teatern г. Хельсинки.

⁵¹ Спектакль Piipää — аудиовизуальное сочинение. Его постановка была осуществлена финским режиссером и продюсером М. Хакола (M. Nakola). Автор текста — Й. Томмола (J. Tommola). Премьера состоялась 29 мая 1987 г. в Old University House г. Хельсинки.

⁵² Пьеса была исполнена на Финском радио 6 июля 1988 г. Литературной основой служит коллаж из сочинений Ф. Кафки, П. Элюара, В. Кандинского. Исполнительский состав: сопрано, тенор, магнитофонная лента и «живая» электроника.

⁵³ По одноименному роману (1928) финского писателя М. Валтари (M. Waltari (1908–1979)). Режиссер — Т.-М. Нисканен (T.-M. Niskanen (1943–2019)).

⁵⁴ Экспериментальный (отчасти документальный, отчасти фантастический) фильм финского режиссера М. Йяннес (M. Jännes (1936–2016)). Был представлен 8 мая 1991 г. в финском научном городке Neureka (г. Вантаа).

⁵⁵ Балет был написан по заказу Финской Национальной Оперы. Постановка была осуществлена хореографом К. Карлсон. В балете 7 частей: I. Странствие (Journey), II. Врата (Gates) III. Земное (Дверь) (de la terre (Door)), IV. Лес (Forest), V. Окна (Windows), VI. Падение (Fall), VII Воздух (Феникс) (Aer (Phoenix)). Инструментальный состав: ансамбль (скрипка, альт, виолончель, флейта, арфа, клавесин, ударные) и «живая» электроника.

⁵⁶ Питер Селларс (Peter Sellars, р. 1957) — «всемирно известный американский режиссер, автор оригинальных и новаторских интерпретаций театральных и музыкальных шедевров, в том числе современных авторов. Сотрудничает с выдающимися творческими деятелями, ведущими оперными домами и фестивалями. <...> Руководил несколькими крупнейшими фестивалями искусств, в том числе фестивалем New Crowned Hope в Вене, приуроченном к 250-летию Моцарта. Лауреат множества премий, в том числе премии Эразма за вклад в европейскую культуру. Член Американской академии искусств и наук» (Musicaeterna.org [Electronic source]: [website]. URL: <https://musicaeterna.org/?id=425> (accessed: 07.11.2020)). Селларс впервые громко заявил о себе постановкой моцартовских «Свадьбы Фигаро», «Так поступают все женщины», «Дон Жуана», вызвавшей многочисленные споры. Режиссер «перенес действие триптиха в реальные декорации современной Америки <...>. Слияние

интерпретация оперы Мессиаана произвела на меня глубокое впечатление и дала мне импульс и уверенность, которых мне не доставало»⁵⁷, — пишет Саариахо.

В постановке «Франциска Ассизского» Селларс создал нечто вроде театра-ритуала: «...“Фельзенрайтшوله” (Felsenreitschule), бывшая школа верховой езды, вырубленная в скале, — оказалась заполненной телевизионными приемниками в тяжелых деревянных ящиках, которые использовались не только для воспроизведения космических пейзажей и изображений птиц, которым проповедовал святой Франциск, но и для строительства декораций. <...>. Селларс соединял реальное (профанное) и мифическое (сакральное) время, сближал прошлое и настоящее, делая их одномоментными, — дервишевское ритуальное тряпье монахов органично сочеталось с плоскоэкранными телевизорами и неоновыми лампами»⁵⁸. В этом нам видится стремление художника к преодолению границ — исторических, географических, временных и так далее, и потребность в выходе за пределы «видимого» при работе с текстом произведения. Эти качества в работах Селларса, по-видимому, привлекали и Саариахо. Во всяком случае, они созвучны ее собственным творческим принципам: ей также чужды разделения между культурами, — ее биография и творчество подтверждают это. И, так же, как и Селларс, Саариахо твердо придерживается достаточно смелой, индивидуальной позиции в искусстве: «В ежедневной композиторской работе я стараюсь освободиться от груза чужих мнений, поскольку это мешает, и побуждаю себя бросать вызов старым истинам и убеждениям — в надежде, что они также могут измениться и движение будет продолжаться»⁵⁹.

Помимо Селларса на решение композитора писать оперу повлияли еще две творческие фигуры, имевшие отношение к постановке «Франциска Ассизского».

классического произведения с эстетикой китча и массовой культурой в комплексной поэтике Селларса превратилось в четко продуманную концепцию, что не могло не вызвать интерес к творчеству режиссера» (*Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков): дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М., 2002. С. 48).*

⁵⁷ Saariaho K. *Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 33.

⁵⁸ *Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков). С. 53.*

⁵⁹ Saariaho K. *Credo* (1984) // *Music & Literature*. 2014. No. 5. P. 11.

Американская певица Дон Апшоу⁶⁰, исполнявшая партию Ангела, покорила Саариахо своим вокальным и актерским мастерством. Вероятно, немаловажное значение имело и то, что в интерпретации Селларса Ангелу была отведена «роль главного ритуального служителя <...>, сакральность которого основывалась уже на звучании бестелесного сопрано, на обескураживающей простоте и чистоте этого образа...»⁶¹. Талант Апшоу вдохновил Саариахо на написание двух вокальных циклов — «Замок души» (*Château de l'âme*, 1995) и «Издалека» (*Lonh*, 1996), — ставших началом длительного сотрудничества, проходившего под знаком работы над оперой «Любовь издалека»⁶².

Но этого сотрудничества могло и не быть, если бы не организаторские умения бельгийского импресарио (и тогдашнего директора Зальцбургского фестиваля) Жерара Мортье⁶³. Именно он способствовал появлению в Зальцбурге «Франциска» в постановке Селларса и творческим контактам Саариахо с ним и Апшоу: «Он действительно свел нас вместе»; «Все это благодаря Жерару Мортье, я не знаю, работали бы мы [Апшоу и Саариахо] когда-нибудь вместе, если бы не он»⁶⁴, — признается Апшоу. Первым этапом их сотрудничества стал «Замок души» (*Château de l'âme*), цикл для сопрано, восьми женских голосов и оркестра⁶⁵,

⁶⁰ Дон Апшоу (Dawn Upshaw, р. 1960) — всемирно известная американская певица, сопрано. Ее репертуар охватывает классические и современные произведения, камерные и крупные жанры — от кантат И. С. Баха до современных опер. Обладатель 4 премий Грэмми, в том числе, за лучшую запись камерной музыки (совместно с Кронос-квartetом, 2004 — за запись «Лирической сюиты» А. Берга). Более 300 раз выступала в Метрополитен-опера. Кроме Саариахо для ее голоса писали Освальдо Голихов, Эса-Пекка Салонен, Джон Адамс.

⁶¹ Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков). С. 54.

⁶² Заочное знакомство с творчеством Апшоу произошло у Саариахо гораздо раньше, еще в конце 80-х годов. Об этом пишет Галина Схаплок: «Однажды <...> Саариахо приобрела CD диск, на котором была опера И. Стравинского “Похождения повесы”. Арии в исполнении Дон Апшоу поразили композитора. Эту запись она слушала много раз и всерьез заинтересовалась голосом Апшоу, для которой решила написать какое-нибудь сочинение. Уже через несколько лет обладательница уникального сопрано исполняла мировые премьеры Саариахо, первой из которых стал “Замок души”». Схаплок Г. А. Музыка Кайи Саариахо. С. 102 (сноска 17).

⁶³ Жерар Мортье (Gerard Mortier, 1943–2014) — бельгийский оперный режиссер и импресарио, художественный руководитель ряда оперных театров, директор Зальцбургского фестиваля (1990–2001), Парижской национальной оперы (2004–2009).

⁶⁴ Цит. по: Wahl A. *Timbral Intention: Examining the Contemporary Performance Practice and Techniques of Kaija Saariaho's Vocal Music*. P. 67–68.

⁶⁵ Вокально-симфонический цикл «Замок души» наряду с пьесой «Издалека» и циклом прелюдий для хора и оркестра «За морем» (*Ultra mar*, 1999) представляет ту часть опусов Саариахо, которую можно назвать творческой лабораторией оперы «Любовь издалека». Это выразилось не только в тематической близости сочинений, но и их композиционного материала. Вышеупомянутые произведения содержат ряд приемов как оркестрового, так и вокального, и хорового, как гармонического, так и мелодического письма, предвосхитивших некоторые эпизоды в оперной партитуре.

написанный Саариахо по заказу Мортье (и Бетти Фриман) для Зальцбургского фестиваля и посвященный его исполнительнице Апшоу. После успешной премьеры, состоявшейся в 1996 году, Мортье заказал Саариахо оперу для Зальцбургского фестиваля⁶⁶.

Однако замысел «Любви издалека» зародился еще в 1992 году, когда Саариахо в поиске основы для сюжета наткнулась на жизнеописание Жофре Рюделя⁶⁷, провансальского дворянина и трубадура XII столетия — в книге Жака Рубо⁶⁸ «Отраженный цветок» (*La Fleur Inverse*), — которое очень увлекло ее. Надо отметить, что Рубо вообще сыграл значимую роль в работе над замыслом оперы. Именно его Саариахо первоначально видела либреттистом, и они даже совместно придумали предварительный синопсис⁶⁹, но затем по неизвестным нам причинам писатель вышел из проекта⁷⁰. И сложившаяся примерно в это же время сюжетная канва была основана на фрагменте из книги Рубо:

«Жофре Рюдель из Блайи был очень благородным человеком, князем. И он влюбился в графиню Триполи, которую никогда не видел. Он узнал о ней от паломников, прибывших из Антиохии, и тут же понял, что этот образ уже был воспет им самим. Он написал о ней много песен, с хорошими мелодиями и немногими словами. И ради того, чтобы увидеть ее, он пересек море. Во время путешествия его настигла тяжелая болезнь, так что те, кто был с ним на корабле,

⁶⁶ Об этом пишет Кори Эллисон в программе к постановке «Любви издалека» Метрополитен оперы: «После успеха “Замка души” Мортье немедленно принял предложение Саариахо о проекте оперы, который уже был в ее сознании». *Ellison C. Kaija Saariaho: L’Amour de loin [Electronic source] // The Metropolitan Opera: [website]. Kaija Saariaho: L’Amour de loin: электронный буклет. P. 41. URL: <https://www.metopera.org/globalassets/user-information/nightly-opera-streams/week-8/playbills/121016-lamour.pdf> (accessed: 24. 04. 2021).*

⁶⁷ Другие варианты транскрипции этого имени — «Джауфре», «Жоффруа».

⁶⁸ Жак Рубо (Jacques Roubaud, р. 1932) — французский писатель и математик. Автор многочисленных стихов, романов, эссе, пьес, профессор математики. Лауреат Большой национальной премии поэзии (1990) и Большой литературной премии имени Поля Морана Французской академии (2008). Большое значение на его творчество оказало увлечение математикой. Многие из его произведений созданы с использованием математических закономерностей — формы часто связаны с определенными числами, последовательностями, особой комбинаторикой звуков, букв, слов, размеров. Основоположниками математического подхода в поэзии Рубо считает, в частности, трубадуров, которые ввели много новых стихотворных размеров.

⁶⁹ Из комментариев Саариахо следует, что синопсис, разработанный с Рубо, значительно отличался от существующего — ходом событий: «[С]мерть Жофре стала центральной точкой оперы, с этого момента действие продолжалось в царстве мертвых до тех пор, пока сказочный цикл не вернется к исходной точке». *Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 32.*

⁷⁰ Саариахо обращалась к творчеству Рубо и в других сочинениях: в вокальных циклах «Ночи, Прощайте» (*Nuits, Adieux*, 1991, 1996) и «Издалека» (1996), балете «Земля» (1991), скрипичном концерте «Театр Грааля» (*Graal Théâtre*, 1994, 1997).

подумали, что он умер. Но они привезли его в Триполи и отнесли в гостиницу ... Об этом стало известно графине, и она пришла к нему, и обняла его, и когда он узнал, что она графиня, он пришел в сознание, и возблагодарил Бога за то, что он позволил ему увидеть ее живым. И вот он умер на руках у Леди, и она с честью похоронила его в церкви тамплиеров, и в тот же день, переживая горечь утраты, она стала монахиней»⁷¹.

В определенный момент к творческой команде Саариахо, Селларса, Апшоу и Мортъе присоединился Амин Маалуф⁷². Инициатива привлечь его к работе принадлежала Селларсу, который знал его как талантливую автора, имевшего опыт «изображения как средневекового мира, так и культурных разногласий между Востоком и Западом»⁷³, видел в нем прекрасного кандидата на роль либреттиста, и эта инициатива была поддержана. Круг тем, затронутых Маалуфом в его литературном творчестве, сфокусирован на взаимоотношениях и ценностях различных культур Ближнего Востока, Африки и Средиземноморья — от древних времен до XX столетия. Автор преподносит исторические факты сквозь призму художественной фантазии, рассказывая истории о людях, их судьбах и чувствах. Яркий пример — книга «Крестовые походы глазами арабов» (*Les Croisades vues par les Arabes*, 1983), где Маалуф предлагает вниманию читателя «то, что можно было бы назвать “жизненной историей” крестовых походов, историей тех двух столетий потрясений, которые в равной степени воздействовали на западный и арабский мир и которые и сейчас влияют на отношения между ними»⁷⁴, и вместе с тем ее

⁷¹ Этот текст из книги Рубо (*Roubaud J. La Fleur inverse, essai sur l'art formel des troubadours*. Paris, Éditions Ramsay, 1986. P. 99) приводится в эссе Саариахо «Пять актов в жизни оперного композитора» (на французском языке): *Saariaho K. Le Passage de Frontières. Écrits sur la musique*. éditions MF, 2013. P. 241; на английском языке: *Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 31.

⁷² Амин Маалуф (Amin Maalouf, р. 1953) — французский писатель ливанского происхождения, журналист, один из наиболее значительных современных писатель Франции, автор 7 романов, эссе и работ на исторические темы. Он лауреат Гонкуровской премии, присужденной за роман «Скала Таониса» (*Le rocher de Tanios*, 1993), а также Литературной премии принца Астурийского (2010), член Французской академии (с 2011 г.). Книги писателя переведены на 27 языков. Биография Маалуфа содержит немало драматичных по своей сути фактов, коренным образом повлиявших на его творчество. Во время работы в бейрутском еженедельнике он посетил Индию, Бангладеш, Эфиопию, Сомали, Кению, Йемен, Алжир. Ему часто приходилось освещать войны и другие серьезные конфликты. Наиболее важной войной в его жизни стала гражданская война в родном Ливане, начало которой он наблюдал в 1975 году. В 1976 году Маалуф в качестве беженца отправился в Париж, где и живет со своей семьей по сей день.

⁷³ *Ellison C. Kaija Saariaho: L'Amour de loin*. P. 42.

⁷⁴ Цит. по: *Jaggi M. A son of the road* [Electronic source] // *The Guardian*: [website]. URL: <https://www.theguardian.com/music/2002/nov/16/classicalmusicandopera.fiction> (accessed: 6.01.2020).

содержание почти исключительно основано на свидетельствах тогдашних арабских историков и хронистов. В этом контексте интерес Маалуфа к истории о трубадуре Рюделе, отправившемся в Триполи (по некоторым источникам — крестоносцем), выглядит вполне закономерным. «Любовь издалека» стала для писателя первым опытом оперного либретто, с которого началось их многолетнее сотрудничество с Саариахо⁷⁵.

§2. Сюжет и либретто

Либретто писалось согласно предварительно намеченными композитором канве и схеме персонажей⁷⁶. Любопытно, что в разработке последней была взята на вооружение моцартовская модель: «Я взяла за основу Моцарта, и мало-помалу у меня возникла диспозиция двух пар: трубадур и его дама, с одной стороны, и земная, даже нелепая пара тех, кто мог быть их друзьями, слуга или еще бог знает кто»⁷⁷. Сопоставление двух пар персонажей, о которых упоминает Саариахо, встречается в целом ряде моцартовских опер, поэтому предположение о конкретных прототипах едва ли возможно, но сам факт обращения к ним очень занимателен. В процессе совместного обсуждения либретто с Маалуфом и Селларсом диспозиция героев несколько изменилась: «<...> Питер попросил меня еще раз пересказать сюжет, и он заметил, что я нигде не упомянула никого, кроме трубадура Жофре, Клеманс и Пилигрима»⁷⁸, — пишет Саариахо в своем эссе. Таким образом, сюжетная канва сосредоточилась вокруг трех персонажей — Жофре, принца Блайи, Клеманс, графини Триполи и Пилигрима.

⁷⁵ Маалуф — автор текстов для многих сочинений Саариахо. Помимо опер, это оратория «Страсти по Симоне» (2006), сюита «Пять отражений «Любви издалека» (2001), вокальный цикл «Четыре мгновения» (2002), четвертая часть «За морем» — 7 прелюдий для хора и оркестра.

⁷⁶ В сознании композитора уже на начальном этапе прорисовывались и некоторые сценические аспекты: «Первоначальная история прорастала в моем воображении в визуальные и цветовые идеи и ощущения. Когда я сделала набросок музыкальной структуры, я продолжила выстраивать оппозиции — в данном случае это были еще немзыкальные оппозиции: зеленое французское побережье и его холодный каменный замок контрастировали с жарким, экзотическим и ароматным Триполи и так далее». Эти оппозиции впоследствии по-своему были реализованы в постановке Селларса, где мизансцены Запада и Востока имели разное цветовое оформление: французскому замку были предназначены оттенки синего, а триполийской крепости — оттенки красного. *Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 32.

⁷⁷ *Ibid.* P. 31–32.

⁷⁸ *Ibid.* P. 33.

Сюжет оперы сводится к следующему:

Жофре с лютней в руках пытается закончить куплет своей песни. В ней он воспевает идеальный образ благородной и прекрасной дамы, который не выходит у него из ума. В этот момент его посещает Пилигрим, прибывший с Востока. Рассказ Жофре напомнил ему об одной из знатных особ по имени Клеманс, которую ему довелось видеть в Триполи. Пораженный услышанным Жофре приходит в еще большее возбуждение.

Паломник отправляется к берегам Триполи, где вновь встречает Клеманс. Она ностальгирует по своему детству, проведенному в родной Тулузе, вдали от дома ее настигла меланхолия. Пилигрим пытается приободрить ее и раскрывает ей тайну о трубадуре, который заочно влюблен в нее. Он даже напевает фрагмент одной из его песен. От этих новостей графиня теряет покой.

Паломник возвращается в Блайю и сообщает Жофре о том, что графиня знает о его любви и о его песнях. Жофре решает отправиться в Триполи вместе с Пилигримом, чтобы спеть своей возлюбленной лично.

На корабле Жофре впадает в странное состояние: им овладевает страх гибели и неуверенность в желании предстоящей встречи. Ему снится сон, в котором Клеманс, идущая по волнам, манит его к себе. Странное состояние переходит в тяжелую болезнь. В море начинается шторм.

Корабль с едва живым Жофре приплывает к берегам Триполи. Пилигрим сообщает графине, что Жофре на пороге гибели. Его вносят на носилках. Между Клеманс и Жофре происходит чувственный, полный нежности диалог. Трубадур умирает в объятиях Графини. Будучи вне себя от скорби, Клеманс посылает в небеса любовные признания и грозные проклятия и обещает посвятить себя Богу, уйдя в монастырь. Ее монолог окутан загадочной пеленой: кто та «далекая любовь», к которой он обращен — Жофре или сам Господь?

Эта история, как и любая легенда, — переплетение фактов и вымысла. Жофре Рюдель (ок. 1125 – после 1148) был знатного происхождения и действительно был трубадуром, свидетельством чему могут служить 6 (по некоторым источникам —

8⁷⁹) сохранившихся текстов его кансон⁸⁰. Его образ представляется исследователям «самым загадочным во всей провансальской поэзии»⁸¹, а сам он едва ли не самым популярным трубадуром. О нем почти не сохранилось исторических свидетельств, но его легендарная биография⁸² стала объектом многочисленных литературных переработок⁸³. М. Б. Мейлах пишет о том, что к началу XX века их число достигло сотни⁸⁴.

Рюдель считается автором мотива «далекой любви» — «предельной устремленности», вождения «куртуазного идеала, к которому трубадур вечно

⁷⁹ На сайте trobar.org размещен следующий список сочинений Жофре Рюделя: *Quan lo rossinol el follos* (When, in the woods, the nightingale); *Quan lo rius de la fontana* (When the rill of the source); *Pro ai del chan essenhadors* (I have good singing mentors); *Belhs m'es l'estius e'l temps floritz* (I enjoy the Summer and the flowers' season); *Lanquan li jorn son lonc e may* (During May, when the days are long); *No sap chantar qui so non di* (He can't sing, he who doesn't utter a sound); *Lanquan lo temps renovelha* (When the season renews itself); *Qui non sap esser chantaire* (He who cannot be a singer). *Jaufre Rudel: Complete Works* [Electronic source] // Trobar.org: [website]. URL: http://www.trobar.org/troubadours/jaufre_rudel/ (accessed: 24.11.2020).

⁸⁰ Л. Хаутсало в статье «Шепоты из прошлого: музыкальные темы в операх Саариахо» (см.: *Hautsalo L. Whispers from the Past: Musical Topics in Saariaho's Operas* // *Howell T., Hargreaves J., Rofe M. Kaija Saariaho: Visiones, Narratives, Dialogues*. P. 107–132) указывает на следующие источники: Gaunt S. and Kay S. (eds.), *The Troubadours: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999; Niiranen S., *Veijareita ja pyhimyksiä, löppöjä ja kaunokaisia: Trubaduuriin suhtautumistapoja runojensanaisiin* (Негодяи и святые, болтуны и красавицы, отношение трубадуров к поэзии) // Niiranen S., Lamberg M. (eds.), *Ihmeiden peili: keskiajan ihmisen maailmakuva* (Зеркало чудес: мировоззрение средневекового человека). Jyväskylä: Atena, 1998. P. 113–132; Pickens R. T. (ed.), *The Songs of Jaufré Rudel*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1978; Werf H. van der, *The Music of Jaufré Rudel* // Wolf G., Rosenstein R. (eds. And trans.), *The Poetry of Cercamon and Jaufré Rudel*. New York and London: Garland Publishing, 1983. P. 177–194.

⁸¹ Мейлах М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива // Мейлах М. Б. *Поэзия и миф. Избранные статьи*. 2-е изд. М.: Издательский дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2018. С. 191.

⁸² Автор жизнеописания Жофре Рюделя неизвестен. М.Б. Мейлах, автор издания переводов жизнеописаний трубадуров, пишет о том, что в основу им были положены подлинные старопровансальские тексты XIII–XIV веков. (См.: Мейлах М. Б. *Жизнеописание трубадуров*. М.: Наука, 1993. С. 5.). Приводим его перевод жизнеописания Рюделя: «Джауфре Рюдель, сеньор Блайи, был муж весьма знатный. Заочно полюбил он графиню Триполитанскую, по одним лишь добрым слухам о ее куртуазности, шедших от пилигримов, возвращавшихся домой из Антиохии. И сложил он о ней множество песен, и напевы их были очень хорошие, но слова простые. И так хотел он узреть ее, что отправился в крестовый поход и пустился плыть по морю. На корабле одолела его тяжкая болезнь, так что бывшие с ним считали его уже умершим и, доставивши в Триполи, как мертвого, положили в странноприимном доме. Графине же дали знать об этом, и она пришла к нему, к самому его ложу, и заключила в свои объятия. Сразу узнал он, что то сама графиня, и вернулись к нему слух и чувства. И воздал он славу Господу за то, что сохранилась ему жизнь, пока он ее не узрел. И так он и умер у нее на руках. И повелела она похоронить его с великими почестями при храме тамплиеров, сама же по великой горести о нем в тот же день постриглась в монахини». *Там же*. С. 18. В другом издании Мейлах ссылается на следующий источник: Boutière J., Schutz A.H. *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVe siècle*. Paris: A.G. Nizet, 1973. V, разо 3, т. наз. краткий вариант Ms IKN². См.: Мейлах М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива. С. 192 (сноска 1).

⁸³ Легенда о Руделе была особенно популярна у поэтов и писателей XIX и XX веков — Э. Ростана, Г. Гейне, Л. Уланда, У. Эко. Э. Ростан в Ростан использует легенду в качестве сюжетной основы своей «Принцессы Грезы» (1895). Г. Гейне в 1846 г. написал стихотворение «Жоффруа Рюдель и Мелисанда» (вошло в сборник «Романсеро»). В стихотворении автор использует образ ковра, сотканного руками Мелисанды. Его узоры повествуют о ее любви к погибшему трубадуру. К этой теме Гейне также возвращается позднее, в поэме «Иегуда бен Галеви» (1851). Истории любви Жофре и Мелисанды посвящено также стихотворение Л. Уланда «Руделло» (1814). Жофре Рюдель стал прообразом Абдула, персонажа романа Умберто Эко «Баудолино» (2000). Исследователи пишут о том, что творчество Рюделя высоко ценил Ф. Петрарка: см. *Оветт А. Итальянская литература*. Пер. С. Соболевский. М.: Юрайт, 2019. С. 25.

⁸⁴ Мейлах М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива. С. 193.

стремится, но которого никогда не достигает»⁸⁵. Барбара Розенвайн пишет: «Жофре изобрел и до некоторой степени монополизировал понятие далекой любви»⁸⁶. Этот мотив присутствует в половине из дошедших до нас песен трубадура⁸⁷. Однако «мотивы “отдаленности” дамы были одним из достаточно общих мест уже ранней куртуазной поэзии»⁸⁸. Но самое удивительное, что мотив любви к «далекой даме» имеет фольклорные корни: исследователи свидетельствуют о том, что каталогизировано 500 сказок разных народов мира, содержащих этот мотив; влюбленность их героев «нередко сопровождается болезнью, иногда почти смертельной, и «в подавляющем большинстве случаев в поисках девушки влюбленный отправляется в путешествие, часто по морю»⁸⁹. Возможно, в этом и заключается секрет его популярности. Интересно, что в поисках сюжета Саариахо ориентировалась, как она сама признается, на «сказочные истории»⁹⁰, и так обнаружила жизнеописание Рюделя.

Сюжет «Любви издалека» довольно точно следует легенде, однако здесь необходимы уточнения. В некоторых вариантах жизнеописания трубадура говорится о том, что он отправился в Триполи в составе крестового похода, тогда как в опере этот момент нивелирован. Кроме того, в финале оперы обыгрывается

⁸⁵ Найман А. Песни трубадуров. С. 206.

⁸⁶ Rosenwein B. R. Jaufre Rudel, Contrarian // Viator: medieval and renaissance studies. Vol. 47/3 (2016). P. 132.

⁸⁷ Мейлах указывает на следующие три: «Quan lo rius de la fontana ...», «No sap chatar qui so non di», «Pro ai del chan essenhadors ...» и «Lanquan li jorn son lonc e may». См.: Мейлах М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива. С. 194.

⁸⁸ Там же. С. 195. Мотивы «дальней любви» и «дамы, не виданной прежде» встречаются не только у трубадуров, но и у труверов, «и в немецком Minnesang'e <...>, в особенности же у Walter von der Vogelweide и Meinloh von Sevelingen. Большую роль играют эти мотивы и в куртуазном романе, как в романе о Тристане <...> (король Марк влюбляется в Изольду, которая находится в другой стране, по ее золотому волоску, принесенному голубем в клюве) <...>. Сюжет, совершенно аналогичный повествуемому в жизнеописании Джауфре Рюделя, но в обратной перспективе (сирийский султан влюбляется в римскую принцессу по слухам о ней), встречается в Canterbury Tales (fin du XIVe s.) Чосера (рассказ о законнике) <...>. <...> чтобы взять ее в жены, султан принимает крещение, и принцесса отправляется к нему по морю. Однако султан должен умереть от любви, — его мать в гневе убивает его и остальных отступников, принцесса же отправляет обратно по морю, и та претерпевает множество злоключений»; «Мотивы эти присутствуют в арабо-испанской поэзии и обосновываются в знаменитом трактате о любви “Ожерелье голубки” андалусийского автора XI в. Ибн-Хазма». Там же. С. 199–200. Мейлах в исследовании истоков главного рюделианского мотива идет дальше и указывает на его чрезвычайную архаичность. Мотив любви к невиданной прежде даме, по его словам, «восходит к традиции экзогамии, предполагающей поиски пары за пределами своего рода, затем за пределами своего клана или территориальной группы, своей касты или своей социальной среды. С расширением индивидуализации невеста, ранее принадлежавшая к категории разрешенных невест, становится невестой, предназначенной судьбой, которую следует искать “не здесь”, “в стороне” и, наконец, “вдалеке”. Варианты включают мотивы любви к девушке, которую герой никогда не видел, по ее портрету, описанию, сну или, как в случае “биографии” Джауфре Рюделя, по слухам о ней». Там же. С. 203.

⁸⁹ Там же. С. 203.

⁹⁰ Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 31.

намек на религиозное отречение возлюбленной Рюделя — деталь, также встречающаяся не во всех источниках⁹¹. Наиболее кардинальное отличие оперного сюжета от легенды — появление Пилигрима как отдельного персонажа, выступившего посредником между героями и заменившего собой неких абстрактных паломников, о которых упоминает жизнеописание.

В центре либретто оперы стоит концепция «далекой любви», созданная Жофре Рюделем. В текст также включены и подлинные тексты трубадура: текст кансоны *Quan lo rossinhols el folhos* на провансальском языке вошел во вторую сцену четвертого акта («Сон») — он звучит из уст возлюбленной Жофре, являющейся ему в видении; текст другой кансоны, с которой чаще всего и связывают мотив «далекой любви», — *Lanqand li jorn son lonc en mai* — во французском переводе звучит во второй сцене второго акта («Любовь издалека») из уст Пилигрима, принесшего Клеманс весть о воспевавшем ее трубадуре⁹². К последней Саариахо обращалась и ранее — в вокальной пьесе «Издалека»⁹³.

Легенда о Жофре Рюделе, она же жизнеописание, — яркое воплощение куртуазной эстетики, господствовавшей в европейских придворных кругах средневековья. Поэзия трубадуров культивировалась на основе принятой в них системы ценностей. Большую часть творчества трубадуров, как известно, составляла любовная лирика, главной темой которой была недостижимая, совершенная, идеальная любовь. Зарождение такой любви становится отправной точкой оперы — Жофре сочиняет кансону об прекрасной даме: «Она грациозная и

⁹¹ Об этом мотиве пишет М. Мейлах, но, однако, не указывает на конкретные источники: «Именно жизнеописание <...> строит <...> романтический сюжет, завершающийся смертью героя и религиозным отречением его возлюбленной». Мейлах М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива. С. 206.

⁹² На тексты конкретно этих кансон в либретто оперы указывает А. Оскала: *Oskala A. Dreams about music, music about dreams: L'Amour de loin // Howell T., Hargreaves J., Rofe M. Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues. Burlington: Ashgate, 2011. P. 47.*

⁹³ В «Издалека» поэма Рюделя «Lanquan li jorn» использована в качестве литературной основы наряду с текстами Рубо. После переработки Саариахо текст приобрел форму коллажа из фрагментов на провансальском, французском и английском языках. В период работы над оперой, когда Рубо «вышел из проекта», а Маалуф еще не вошел в него, к композитору пришла идея о самостоятельном написании либретто. Об этом она пишет в своем эссе: «Я подумала, что могла бы сочинить либретто на основе нескольких источников о жизни Жофре Рюделя (Гейне и Ростан, среди прочих, касались этой темы). Я действительно представляла себе текст на нескольких языках и на нескольких уровнях. До этого тексты моих вокальных произведений в основном были чем-то вроде "самодельных" коллажей, как, например, в случае с «Замком души» и «Издалека». По словам самой Саариахо, эта идея отошла на задний план, поскольку такой вариант потенциального либретто не устраивал Ж. Мортье. См.: *Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 32–33.*

скромная, добродетельная и кроткая, смелая и застенчивая, сдержанная и нетерпеливая. Принцесса с сердцем крестьянки и крестьянка с сердцем принцессы». Описанная его словами женщина наделена самыми возвышенными, практически божественными чертами, что также было типично для поэзии трубадуров; любовь к такому объекту как стремление к совершенству, «облагораживает любящего»⁹⁴. Цель этой любви не в достижении союза с возлюбленной, а в самом чувстве, в переживании и страдании: «добровольно принятое страдание оборачивается для трубадура блаженством»⁹⁵. И главное — она должна быть недостижима, иначе ее смысл теряется.

Любовное страдание Жофре в опере «Любовь издалека» определяет весь его образ. Вот несколько примеров из либретто: «Что ты со мной сделал, Пилигрим? Ты показал тот источник, из которого мне никогда не испить. Далекая женщина никогда не будет моей»; «Клянусь Богом, я сошел с ума. С тех пор, как ты говорил о ней, мой разум больше ничем не занят»; Я не сплю ни днем, ни ночью, чтобы написать эти песни. Каждая нота, каждая рифма проходят испытание огнем. Я двадцать, тридцать раз все переписываю, пока не нахожу точное слово»⁹⁶. Реплики Жофре отражают нарастание его переживаний по мере приближения к «мечте»: «Мне приятно было думать о ней, когда она не знала обо мне. Мне легко было писать песни, потому что она их не слышала. <...> Она теперь уже не такая далекая». А морское путешествие становится кульминацией этого: «Боюсь, что не найду ее, и боюсь, что найду. Боюсь, что пропаду в море, пока доплывем до Триполи. Боюсь оказаться в Триполи. Боюсь, что умру, Пилигрим, и боюсь жить»; «Я должен быть самым счастливым человеком в мире, но я самый несчастный»; «Мне не следовало затевать это путешествие. Издалека солнце освещает небосвод, но вблизи это адский огонь! Нужно было наслаждаться этим далеким светом, а я отправился на сожжение!». В момент наивысших страданий героя в его репликах

⁹⁴ Мейлах М. Б. Средневековые провансальские жизнеописания и куртуазная культура трубадуров // Жизнеописания трубадуров. М.: Наука, 1993. С. 511.

⁹⁵ Там же. С. 511.

⁹⁶ Полный перевод либретто оперы на русский язык, выполненный автором диссертации, содержится в Приложении А.

появляются метафоры, отсылающие к библейским образам, — он сопоставляет себя с Адамом, а свою возлюбленную — с запретным плодом: «Я был Адамом, и пребывание вдали было раем. Зачем я пошел к дереву? Зачем протянул руку к плоду? Зачем приблизился к пылающей звезде?». И одновременно Жофре обожествляет Клеманс: «Клеманс, Клеманс, звучит словно милостивые небеса!».

Эти строки из либретто также созвучны определенному свойству куртуазной лирики. Поэзия трубадуров существовала в контексте христианского мировоззрения, что, по свидетельству исследователей, накладывало свой отпечаток на трактовку любовного чувства. К примеру, культ прекрасной дамы перекликался с культом Девы Марии. В стихах Рюделя влюбленный уподобляется крестоносцу или Пилигриму, а путешествие к возлюбленной — паломничеству к Святой земле, сам путь мыслится как духовное преображение⁹⁷. Мейлах пишет, что идея далекой любви и сюжет о ней имеют христианские корни: «[Е]ще ближе к нашему сюжету слова из 1 послания апостола Петра (1:8), где говорится об Иисусе Христе: <...> ('его же не *видевшие любите*, и на него же *ныне не зряще*, верующе же, *радуется радостью* неизглаголанною и прославленною'). Параллели эти представляются вполне уместными и с точки зрения интеллектуального климата эпохи, и в контексте идеалистических установок *Fin' Amors* — любви трубадура к Даме»⁹⁸. Не только идеи, но и многие детали этой истории отсылают к христианским ценностям: «графство Триполитанское, как и графство Антиохийское, откуда возвращаются *пилигримы*, доносящие трубадуру весть о куртуазности графини, <...> овеянный мистическими легендами орден тамплиеров, в чьей ограде похоронен трубадур, — все это связано с мотивами Святой земли и <...> Гроба Господня, для отвоевания которого в ходе крестовых походов были основаны и эти графства, и этот орден». Эти детали частично отразились и в либретто оперы — в реплике Пилигрима: «я должен был переплыть море, чтобы увидеть своими глазами то, что на Востоке является самым прекрасным — Константинополь,

⁹⁷ Kaye H. *The Troubadours and the Song of the Crusades* // Senior Projects Spring 2016. Annandale-on-Hudson, New York, 2016. P. 21–22.

⁹⁸ Мейлах М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива. С. 201.

Вавилон, Антиохию, песчаные дюны, угольные реки, деревья, источающие благовония, львы в горах Анатолии и место, где живут титаны. Но прежде всего я должен был побывать на Святой Земле». «Мотивы эти, — продолжает Мейлах, — кульминируют в конце жизнеописания, когда трубадур, перед тем как умереть, благодарит Бога, а графиня, похоронив его у тамплиеров, постригается в монахини»⁹⁹. Подтверждение этому также находим в либретто: «Мы не должны злоупотреблять Божьей милостью. Я попросил его, чтобы перед смертью хотя бы раз увидеть Вас, и теперь Вы передо мной. <...>. О чем еще можно просить Бога? Даже прожив еще сто лет, я не смог бы ощутить большую радость, чем эта!».

Куртуазная любовь как образец возвышенного чувства противопоставлена у трубадуров низменным чувствам, выражающимся, в частности, в следующих качествах: «неумеренная страсть (*fol amors*), плотская любовь (*fals amors*), низость (*vilania*), коварство (*felonia*), старость (*vielheza*), безобразие (*laideza*), заносчивость (*orgueil*), <...>, бесчестие (*desonor*), скупость (*avareza*), лесть, клевета (*lausenja*)»¹⁰⁰. В такой концепции не допускается не только встреча трубадура с возлюбленной, но и даже мысль о ней. Возникает вопрос: как мог Жофре Рюдель пойти на это? Исследователи полагают, что мотив «паломничества <...> с целью увидеть возлюбленную» был введен автором жизнеописания Рюделя: он противоречит как текстам трубадура, так и «самой интенции *Fin'Amors*, как она выражена в его поэзии»¹⁰¹. И именно поэтому Жофре заболевает и гибнет — таким образом в легенде о нем обеспечивается «невозможность реализации любви»¹⁰².

В этом запретном стремлении к возлюбленной заключается главный конфликт оперы, а загадочная болезнь Жофре — своего рода искупление, плата за вкушение запретного плода. С момента начала плавания до своей гибели герой переживает глубокое преображение: от ощущения страха перед морской стихией и трудным путешествием он приходит к осознанию страха собственных чувств, его

⁹⁹ Там же. С. 207.

¹⁰⁰ Алисова Т. Б., Плужникова К. Н. Старопровансальский язык и поэзия трубадуров: учебное пособие. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 30.

¹⁰¹ Мейлах М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива. С. 205.

¹⁰² Там же. С. 205.

мучают мысли и видения. Процесс, происходящий с Жофре на корабле, таинственен и невероятно любопытен. Он создает впечатление чего-то мистического, провоцирующего на различные интерпретации.

Американская исследовательница Я. У. Эверетт, к примеру, рассматривает состояние героя сквозь призму понятия *jouissance* и психоаналитической теории Ж. Лакана. Французское слово *jouissance* означает «наслаждение» и имеет целый ряд трактовок. Лакан писал о категории *jouissance* как о некоем неограниченном наслаждении, приводящем к боли, страданию и даже смерти, а о его субъекте как о «непостижимой вещи, способной охватить весь спектр боли и удовольствия»¹⁰³. Эверетт также ссылается на Р. Барта, который трактовал *jouissance* «как нечто гораздо более радикальное, чем блаженство или удовольствие, в своей ориентации на неизвестное, транс-чувственное переживание, характеризующееся разрушением, фрагментацией и потерей эго»¹⁰⁴. В связи с этим Эверетт приходит к выводу о героях «Любви издалека»: «через стремление к недостижимому Другому еще до их встречи между влюбленными устанавливается единство в духовной сфере, где желание распадается в нарушение идентичности, связанное с *jouissance*»¹⁰⁵. На наш взгляд, анализ с этой позиции выглядит убедительным: Жофре в его стремлении к запретной любви переходит границы дозволенного и по этой причине попадает под власть собственного *jouissance*, приводящего его в итоге к смерти.

Но возможны и иные взгляды на ситуацию. Многие исследователи сходятся во мнении, что творчество трубадуров берет свои истоки в арабской поэзии, которая задолго до них «воспевала целомудренную мистическую любовь, получившую в X в. обоснование в багдадской поэтической школе как форма высшей, идеальной любви»¹⁰⁶. Особого внимания заслуживает вопрос влияния на поэзию трубадуров суфийской культуры. Об этом А. Найман пишет: «“Куртуазная

¹⁰³ Цит. по: *Леви-Стокс К.* Компендиум лакановских терминов [Электронный ресурс] // Dream Work: [сайт]. URL: <https://dreamwork.org.ua/jouissance/> (дата обращения: 10.01.2021).

¹⁰⁴ *Everett Y. U.* Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun. P. 329.

¹⁰⁵ *Ibid.* P. 330.

¹⁰⁶ *Найман А.* Песни трубадуров. С. 4.

любовь” трубадуров имеет <...> много общего с суфийскими представлениями о любви, находившими выражение в поэзии мусульманских стран начиная с XI в.»¹⁰⁷. А суфийский писатель и ученый Идрис Шах (1924–1996) утверждает, что «трубадуры представляют собой ответвление одного из суфийских направлений»¹⁰⁸. Рассмотрим этот аспект в отношении образа Жофре в «Любви издалека».

Селларс, комментируя свою работу над спектаклем, высказал любопытную мысль: «Чтобы узнать, кто мы такие, нужно переправиться на другой берег»¹⁰⁹. Режиссер говорит об идее самопознания, намекая на морское путешествие Жофре. И если в жизнеописании о плавании Рюделя написано всего пару строк, то в «Любви издалека» оно длится весь четвертый акт, показано очень детально и, собственно, занимает центральное место в произведении. Путешествие не только переносит героя с одного берега на другой, но ментально трансформирует его. Причем в начале оперы словно предвестник этой трансформации звучит реплика компаньонов, сказанная в ответ на мечтания трубадура: «Жофре, Жофре Рюдель, твоя лодка отплыла от берега, твой разум унесло течением». А далее, в четвертом акте, их опасения реализуются, когда у них на глазах разум Жофре подобно кораблю дрейфует в море его сознания. Состояние героя движется по линии, параллельной изменениям морской стихии, постепенно приводящим к шторму, в момент которого страх героя достигает своего апогея.

Идея ментального пути вызывает ассоциации с духовными поисками, а его мистический ореол наталкивает на мысль о возможных влияниях не только поэзии суфизма, но и его философии. В суфизме существует концепция познания истины «Путь к Богу» (тарйк). Продвижение по этому пути «осуществляется через прохождение ряда т. н. “стоянок” (макāmāt; ед. ч. макām) и переживание мистических “состояний” (ахвāl; ед. ч. хāl). “Состояния” (ахвāl) служат

¹⁰⁷ Там же. С. 6.

¹⁰⁸ Шах И. Вероучение любви [Электронный ресурс] // Шах И. Суфии. М., 1994. Rulit.me: [сайт]. URL: <https://www.rulit.me/books/sufii-read-457785-1.html> (дата обращения: 10.01.2020).

¹⁰⁹ Falot J. L’amour de loin de Amin Maalouf: La fin’amor d’entre deux rives [Electronic source] // La Plume francophone: [website]. URL: <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-5490122.html> (accessed: 3.04.2019).

обозначением особых духовных состояний суфия, переживаемых им в ходе интуитивного познания, <...>, тогда как “стоянки” (макāmāt) обозначают различные стадии процесса богопознания (ма‘рифa)»¹¹⁰, — пишет востоковед И. Р. Насыров. Исследователь также приводит несколько классификаций «стоянок», вот одна из них: «Йахйā ибн Му‘āз выделял семь степеней “сынов тамошнего света (’āх ира)”: “покаяние” (тавба), “отрешение от мирского” (зухд), “довольство Богом” (ридā), “страх” (хауф), “страстное желание” (шавк), “любовь” (махабба) и “богопознание” (ма‘рифa)»¹¹¹. В этом ряду для нас особенно примечательна «стоянка страха» (хауф), обозначающая «пребывание суфия в таком состоянии, когда он страшится нарушить чистоту своего познания отвлечением своих мыслей из-за дьявольских наущений (васāvīs)»¹¹². Состояние, переживаемое Жофре на корабле, в какой-то степени сходится с этим описанием. Стремление к идеалу, каковым для трубадура была его далекая возлюбленная, обожествляемая им, учитывая специфику куртуазной эстетики, в определенном смысле заменяет богопознание. Страх героя перед встречей можно трактовать как «дьявольские наущения», подтверждение чему находим в либретто: «Если бы сейчас из волн вышел морской дух и сказал: “приказывай, Жофре, и твое желание будет исполнено!”», я бы даже не знал, чего пожелать».

Колебания героя перекликаются с т. н. «парными стоянками», которые, согласно суфийской концепции, служат «средством самоконтроля суфия и твердого осознания, что Бог есть фактический действительный богопознания»¹¹³. Например, «“страх”-“надежда” (хауф-раджā’); “радость-печаль” (суруп-хузн)»¹¹⁴. С этой точки зрения, переживания Жофре с его одновременными желанием и нежеланием встречи можно определить как «стоянка» «страх-надежда» (или «страх-стремление»), а момент встречи с возлюбленной и смерть у нее на руках — как «радость-печаль».

¹¹⁰ Насыров И. Р. Основания исламского мистицизма. Генезис и эволюция. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 262.

¹¹¹ Там же. С. 262.

¹¹² Там же. С. 264.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ Там же.

Подобная двойственность присуща и героине оперы, особенно в последних сценах, где ее потрясение от смерти Жофре выражено широкой палитрой эмоциональных состояний — от надежды до отчаяния, от скорби и гнева до благости и просветления: «Я все еще надеюсь, Господи. Старые боги, быть может, были жестоки, но не Ты, Боже, Ты великодушен и сострадателен, Ты милостив. <...> Этот смертный нес в своем сердце чистую любовь, он предложил свою жизнь за неизвестную далекую любовь <...>. Если к такому человеку Ты немилосерден, Боже, то к кому Ты милосерден?». Наиболее яркий пример — заключительная сцена, в которой Клеманс обращается «к тому, который так далеко». Ее неоднозначный монолог, обращенный то ли к ушедшему в мир иной ее далекому возлюбленному, то ли к самому Богу, завершает оперу, оставляя поиски ответа зрителю:

«Если ты есть Любовь, я поклоняюсь только тебе, Господи;
 Если ты есть Доброта, я поклоняюсь только тебе;
 Если ты есть Прощение, я поклоняюсь только тебе, Господи;
 Если ты есть Страдание, я поклоняюсь только тебе.
 Моя молитва поднимается к тебе, что сейчас далеко от меня;
 К тебе, который вдали;
 Прости меня за то, что сомневалась в твоей любви;
 Прости меня за то, что сомневалась в тебе!
 Ты, кто отдал свою жизнь за меня,
 Прости меня, что стали так далеко;
 Теперь ты далеко.
 Слышишь ли ты мою молитву?
 Теперь ты далеко,
 Теперь ты — далекая любовь;
 Господи, Господи, ты есть любовь,
 Ты — далекая любовь...»

Состояние героини довольно точно можно охарактеризовать с помощью парных понятий, которые в суфизме описывают процесс «восприятия Бога и

человека, божественного бытия и множественного мира: “опьянение” (сукр) и “трезвость” (сахв), “соединение” (джам‘) и “разделение” (тафрика), “отрицание” (нафй) и “подтверждение” (исбāt)»¹¹⁵. Эти противоречивые пары во многом отражают чувства Клеманс: она то благодарит Бога — «трезвость», то ругает его — «опьянение», то стремится к нему — «соединение», то удаляется от него — «разделение», то признает его, то отрицает.

На ранних этапах суфизма «конечной целью мистического Пути считалось “[само]уничтожение [в Боге]” (фанā’))»¹¹⁶, — пишет Насыров. Синописис оперы указывает на уход героини в монастырь как итог произошедшего (хотя само действие оперы этого не показывает), и в этом смысле она тоже проходит путь — путь к Богу. Конечно, утверждать о наличии прямых аналогий между деталями «Любви издалека» и суфийской концепцией было бы неверно. И хотя искусство трубадуров подпитывалась этой культурой, о чем свидетельствуют многие исследователи, все-таки нельзя говорить о столь глубоком влиянии. Однако отдаленные ассоциации и параллели кажутся нам вполне возможными.

Другой важнейший мотив оперы, помимо «далекой любви», — мотив смерти, связанной с любовью. Как уже было сказано, с позиции куртуазной эстетики смерть трубадура представляется условием, обеспечивающим невозможность реализации любви и сохранность ее «далекого» статуса. «Этот *unhappy end*, — пишет Мейлах, — неизбежное следствие приближения трубадура к запретному предмету любви, преодоления сакраментальной дальности, призванной гарантировать куртуазные ценности от профанации»¹¹⁷. В ряду прочих¹¹⁸ исследователь проводит параллель между легендой о Рюделе и легендой о Тристане — в связи с мотивами «заочной» влюбленности и, главным образом, мотивом *Liebestod*. Что касается оперы, то здесь возникает логичное сопоставление с оперой Вагнера «Тристан и Изольда», и оно

¹¹⁵ Там же. С. 269.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Мейлах М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива. С. 206.

¹¹⁸ Сюжет и его мотивы имеют огромное количество рецепций с той или иной степенью воздействия, и Мейлах приводит немало примеров этого. Помимо пересечений с сочинениями, упомянутых выше, автор ссылается также на несколько музыкальных произведений — «Волшебная флейта» Моцарта, «Летучий голландец» Вагнера и *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura* Л. Ноно. См.: Мейлах М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива. С. 203.

может быть подкреплено высказыванием Саариахо: «L'amour de loin — это опера не просто о любви, но о любви и смерти. На эту тему “любви-смерти” написано множество опер — “Тристан”, “Пеллеас” ...»¹¹⁹.

Упоминание композитором «Тристана» и «Пеллеаса» наталкивает на мысль о диалоге, который, по-видимому, невольно складывался с этими операми в ходе работы над «Любовью издалека». Направления этого диалога можно проследить по некоторым мотивам и идеям, сближающим или же, напротив, отдаляющим оперу Саариахо от шедевров Вагнера и Дебюсси. По одним параметрам схожесть наблюдается одновременно между тремя операми, по другим — только между двумя. Представим наши наблюдения в виде таблицы (Рисунок 1).

Характерные признаки	«Любовь издалека»	«Тристан и Изольда»	«Пеллеас и Мелизанда»
Запретная и всепобеждающая любовь	+	+	+
Любовь, вступающая в конфликт с другими чувствами героев	+	+	+
Фатальная предопределенность, неотвратимость роковой развязки	+	+	+
Трагическое сопряжение любви и смерти	+	+	+
Смерть героев от физической раны или болезни и смерть героинь (физическая или духовная) от душевных потрясений	+	+	+
Таинственная атмосфера действия, мистический флер, ощущение выхода за пределы реальности	+	+	+
Символизм, многозначность образов	+	+	+
Вечные темы и смыслы, вневременной характер образов, мифологизм	+	+	+
Образ природной стихии как символического отражения чувств героев	+	+	+

¹¹⁹ Цит. по: Садых-заде Г. «Главное в художнике — его индивидуальность, а не половая принадлежность» (интервью с Кайей Саариахо) [Электронный ресурс] // Люди: биографии, истории, факты, фотографии: [сайт]. URL: http://www.peoples.ru/art/music/composer/kaiya_saariaho/index.html (дата обращения: 19.05.2016).

Наличие объединяющего характерного фактора у героев - влюбленной пары	+	+	+
Монументальность, неторопливость повествования: коллизии назревают постепенно, действие насыщено диалогами, пересказами, длительное пребывание в одной эмоциональной сфере	+	+	
Неоднозначность состояний героев: скорбь, переходящая в экстаз (Изольда, Клеманс)	+	+	
Зыбкость, хрупкость образов, игра ассоциаций	+		+
Душевное одиночество героев (Пеллеас и Мелизанда, Жофре и Клеманс)	+		+

Рисунок 1. Таблица сопоставления характерных тем и признаков в операх «Любовь издалека» Саариахо, «Тристан и Изольда» Вагнера, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси

Каждая из трех опер представляет свою историю любви и смерти. Если в «Тристани» Вагнера воплощено внутреннее тождество любви и смерти, где «смерть становится высшим проявлением любви»¹²⁰, она соединяет влюбленных, а в «Пеллеасе» Дебюсси смерть выступает проявлением злого рока, который «губит любящих, но бессилён погубить саму любовь»¹²¹, то в «Любви издалека» смерть препятствует осквернению любви в ее идеализированном качестве. Однако главное здесь то, что в трех произведениях проводится тема сопряжения любви и смерти в качестве монументальной идеи.

Кроме того, каждая из трех опер — в разной степени — соприкасается с куртуазной эстетикой. Как «Любовь издалека», так и «Тристан» имеют в основе своей средневековую легенду, героями которой выступают рыцари и прекрасные

¹²⁰ Филипченко О. В. Тема Liebestod в европейской музыкальной культуре: дис. ... канд. иск. М., 2008. С. 111.

¹²¹ Там же. С. 127.

благородные дамы. Действие «Пеллеаса» не опирается на легенду, но происходит в средние века¹²². Три оперы по-своему воспроизводят колорит средневековой эпохи с ее особыми представлениями о морали и возвышенной любви и окутаны таинственным флером. Это свойство, связанное с ощущением некоего двоемирия, балансирования на грани реального и ирреального, сознания и подсознания, на наш взгляд, представляется весьма значимым объединяющим три оперы фактором.

В «Любви издалека» угадываются некоторые черты символизма, проявившиеся в сюжете, его героях, а также в отдельных деталях. С этой точки зрения опера близка «Тристану» Вагнера. В обеих операх морское плавание становится символом фатальных перемен в судьбах героев; само море становится символом — оно принимает влюбленных Тристана и Изольду в свои «объятия», становясь свидетелем их тайны, и сострадает сомнениям Жофре, переживающего собственную бурю¹²³. Однако в опере Саариахо ощутим символизм и другого рода, который сродни уже скорее пеллеасовскому. Это и таинственная фигура Пилигрима, появляющаяся словно ниоткуда, неопределенность его фраз, и странная болезнь трубадура на корабле, и «темный лес» его мыслей, дрейфующих на грани сознания и подсознания, и возвышенный, хрупкий образ Клеманс, отчасти схожий с Мелизандой, и ее отчаянные душевные метания в финале оперы. Все это можно было бы назвать символикou недосказанного, считываемого между строк и раскрывающего «тончайшие колебания человеческих чувств»¹²⁴.

Истоки этой недосказанности, неопределенности, двоемирия, пограничья реального и ирреального, присутствующих в «Любви издалека», лежат в мифологическом мышлении, воспринятом, видимо, от основы сюжета — легенды

¹²² Оперы Дебюсси и Саариахо объединяет образ средневекового замка. Замок в «Любви издалека» — владение трубадура Жофре Рюделя. Здесь, где главный герой пытается закончить куплет своей кансоны, начинается действие оперы. В диалоге со спутниками он выражает разочарование своей прежней жизнью и стремление к обновлению. В свете этого и дальнейших событий жизнь Жофре в замке воспринимается как та, из которой герой желает вырваться на свободу, видимую им в творчестве и его далекой любви. В отношении замка в «Пеллеасе» Филипченко пишет: «Старый замок воспринимается как образ всеобщей символической картины старости, распада». (Филипченко О. В. Тема Liebestod в европейской музыкальной культуре. С. 127). Очевидно, что в опере Дебюсси образ замка более значим, нежели в опере Саариахо, однако его трактовка как разрушающего, негативного пространства характерна для обеих опер.

¹²³ Любопытно, что и в «Тристане», и в «Любви издалека» перемена состояния героев (Тристана и Изольды и Жофре), их ментальная трансформация происходит именно во время морского плавания.

¹²⁴ Цодоков Е. С. «Пеллеас и Мелизанда» — вековой юбилей [Электронный ресурс] // OperaNewsRu: [сайт]. URL: <https://www.operanews.ru/opera5.html> (дата обращения: 10.01.2021).

о Жофре Рюделе. Мифологические мотивы, несомненно, присутствуют и в упомянутых «Тристане и Изольде» и «Пеллеасе и Мелизанде»¹²⁵. (Некоторые из них отмечены в выше представленной таблице). Наиболее существенно мифологизм «Любви издалека» различим на уровне тех «вечных» тем, вневременных образов и персонажей, которые воплотились в ней.

Все герои оперы — своего рода архетипы. Жофре — благородный рыцарь, дворянин, трубадур, влюбленный в прекрасную даму. В своих песнях он возвысил возлюбленную до небес и ради нее отправился в опасное путешествие к берегам другого континента. Этот образ вписывается в череду многих других рыцарей, сочетающих в себе благородство, смелость и любовь к женщине, составляющих основу их особого кодекса чести. Культурологи видят в образе рыцаря один из вариантов модификации архетипа героя¹²⁶, объединяющий борьбу со злом и служение прекрасной даме, что вполне подходит для характеристики Жофре, который, согласно жизнеописанию, участвовал в крестовом походе, воспринимавшемся в ту эпоху как акт защиты христианских святынь, освобождения Святой земли от «неверных».

Клеманс, в свою очередь, представляет образ Прекрасной дамы, объекта куртуазной любви трубадура Жофре. Исследователи указывают на следующий ряд качеств, которыми этот образ должен быть наделен: «ум, просвещенность, умение вести светскую беседу <...>; умение воздавать почести достойным. Ценились также нежность, кротость, доброта, доброжелательность, веселость, радушие, искренность, щедрость, благородство, добронравие, умение держать слово, соответствие слов и поступков»¹²⁷. Образ Клеманс, созданный в «Любви издалека»,

¹²⁵ Несмотря на то, что опера Дебюсси написана по авторскому литературному сочинению, ее пересечения как и пьесы Метерлинка, с легендой о Тристане и Изольде, неоднократно рассмотренные в научных источниках, следует принять как факт, нисколько не умаляемый спецификой творческого диалога, который вел Дебюсси с драмой Вагнера — предметом «его мучительно изживаемого юношеского обожания» (*Акопян Л. О.* «Пеллеас и Мелизанда» // *Акопян Л. О.* Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 412).

¹²⁶ См.: *Дружинина Е. С.* Модификации архетипа героя в средневековой культуре // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. Том 1 (67). 2015. № 3. С. 93–100.

¹²⁷ *Чернышева Е.*: цит. по: *Букатова Д. М., Колесниченко Л. И.* Культ Прекрасной Дамы как отражение средневековой концепции несовершенства женского несовершенства // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 98–104. С. 101.

претворил не все, но многие из перечисленных черт (напомним, что в жизнеописании Рюделя крайне мало информации о его возлюбленной).

Наряду архетипическими персонажи оперы наделены и индивидуальными чертами, благодаря которым каждый характер по-особому раскрывается в действии. Жофре, к примеру, представлен не только как благородный и влюбленный рыцарь, но и как тонкая творческая натура, претерпевающая муки творчества и тяжкие сомнения, за что получает упреки со стороны своих компаньонов. Клеманс — не просто прекрасное и чистое создание, ожившая фантазия трубадура, но внутренне конфликтная, самокритичная личность, она тоскует о покинутой родине и рассуждает о сути добродетели. В отличие от легенды, где о возлюбленной Рюделя практически ничего не сказано, персонаж Клеманс играет едва ли не самую главную роль в «Любви издалека», что, помимо ее масштабного участия в действии, подтверждается тем, что одним из «рабочих» названий оперы, по признанию композитора, было «Клеманс».

Образ Пилигрима, созданный Саариахо, пожалуй, наиболее неординарный и загадочный из трех. Благодаря голосу меццо-сопрано, которым наделен этот персонаж, он воспринимается как существо неопределенного пола, что усиливает его посредническую, медиативную роль в опере. Пилигрима вполне можно считать одной из модификаций выделенного К. Юнгом «архетипа духа» — «значения, скрытого за хаосом жизни», часто воплощаемого в таких образах, как «мудрый старик», волшебник, шаман, «ницшевский Заратустра»¹²⁸.

Фигура Пилигрима была придумана Саариахо в ответ на возникшую необходимость некоего рассказчика в опере, помогающего раскрытию сюжета. Затем эта роль «трансформировалась» в посредника между главными персонажами — Жофре и Клеманс. В итоге родился необычайно интересный образ: таинственный странник, каким-то случайным образом оказавшийся в замке Жофре, а до этого таким же случайным образом побывавший во владениях графини Клеманс в Триполи. Пилигрим практически никак не охарактеризован в либретто.

¹²⁸ См.: *Аверинцев С. С. Архетипы // Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. М., 1980. Т. 2. С. 110–111. С. 110.*

Несмотря на его длительное пребывание на сцене и весьма значимую роль в действии, единственный фрагмент текста, в котором он раскрывает хотя бы что-то о себе, — это ответ на вопрос Клеманс о том, зачем он покинул свою родину: «Я оставил там самых любимых людей, но я должен был переплыть море, увидеть своими глазами то, что самое прекрасное на Востоке — Константинополь, Вавилон, Антиохию, песчаные дюны, угольные реки, деревья, источающие ладан, львов в горах Анатолии и место, где живут титаны. Но особенно — узнать Святую землю». Здесь он предстает как странник, которого влечет жажда неизведанного, и как паломник, стремящийся к святым местам.

В финале оперы Пилигрим выражает сожаление о своей роли в этой печальной любовной истории — невольно подтолкнувшего героев к фатальной развязке: «Почему ты выбрал меня, Боже, для этой цели? Я надеялся протянуть белые свадебные нити от одного берега к другому, от одной тайны к другой, но невольно протянул нити погребального савана!». Случайное появление Пилигрима то там, то здесь, его «приблизительное» исполнение песни Жофре перед Клеманс, которую сам он мог знать лишь понаслышке (ведь трубадур не пел при нем)¹²⁹, его сопровождение Жофре на корабле и затем в Триполи вплоть до его смерти, — все это указывает на роль не просто медиатора, а некоего инструмента провидения, исполняющего волю Господа¹³⁰.

¹²⁹ В данном случае роль Пилигрима ассоциируется с ролью жонглера Жофре — певца, распространяющего его творчество по свету. Мейлах пишет: «Жонглеры <...> разносили песни знаменитых трубадуров по феодальным дворам <...>, что в условиях устной культуры трубадуров было равносильно их “публикации”. <...> Знаменитые трубадуры держали при себе постоянных жонглеров <...>». (Мейлах М. Б. Средневековые провансальские жизнеописания и куртуазная культура трубадуров. С. 509). Мы полагаем, что у такого известного трубадура, как Рюдель, наверняка могли быть жонглеры. И хотя подлинной информации об этом мы не имеем, параллель (или же аллюзия) исполнения Пилигримом кансоны Жофре во дворце триполитской графини с деятельностью жонглеров, которые тоже, в некотором отношении, были странниками, кажется вполне уместной.

¹³⁰ Любопытная деталь: Саариахо признавалась, что в некоторой степени отождествляет себя с каждым из персонажей оперы: «Пока я сочиняла, я наконец поняла, по крайней мере отчасти, почему я выбрала эту тему <...>. <...> [К]огда я писала оперу, я понимала, что каждый из трех персонажей в какой-то мере соответствует мне: Трубадур Жофре — музыкант; Клеманс — ностальгирующая женщина, живущая далеко от своих родных мест; а Пилигрим хотел соединить эти две судьбы вместе». *Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 34.

§3. Композиция и музыкальная драматургия

Композиция «Любови издалека» имеет традиционное для большой французской оперы пятиактное строение. Каждый акт подразделяется на сцены, которых в общей сложности 13, и все они озаглавлены¹³¹ (Рисунок 2).

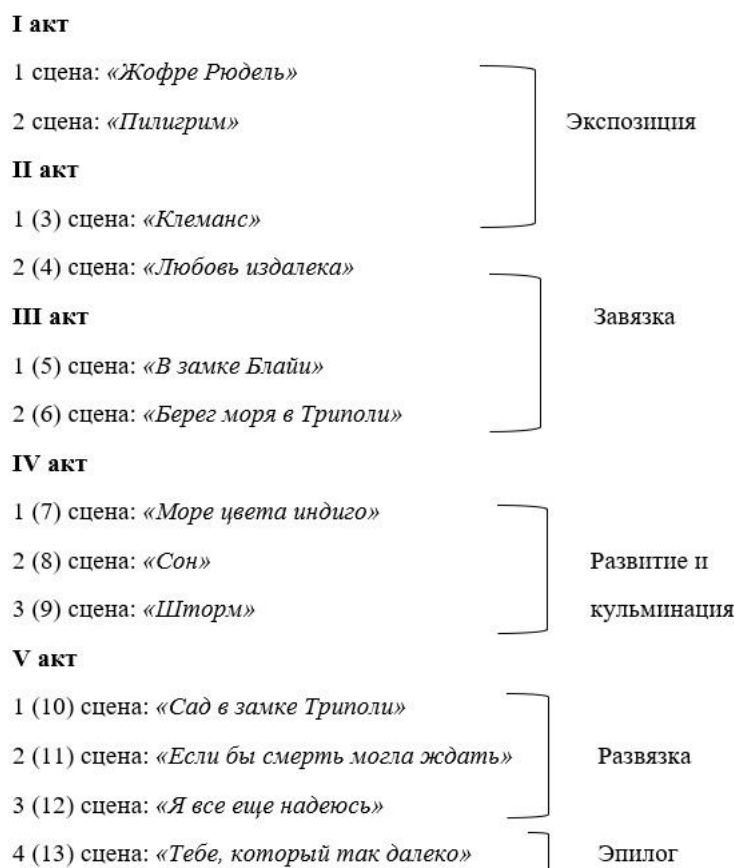


Рисунок 2. Композиционная схема оперы «Любовь издалека»

В чередовании сцен ощутима определенная драматургическая логика — действие разворачивается в пять этапов: экспозиция — завязка — развитие (приходящее к кульминации) — развязка — эпилог.

¹³¹ Примечательно, что структура оперы имеет много общего со структурой «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси: те же 5 актов с делением на 13 картин, и все они озаглавлены. Оперы примерно равны и по продолжительности: CD запись «Любови издалека», исполненная под управлением К. Нагано (2009), укладывается в 118 минут, в то время как средняя длительность записи «Пеллеаса» — около двух с половиной часов. Заметим, что и в композиции «Святого Франциска Ассизского» Мессиаана, с которой также часто сопоставляется «Любовь издалека», сцены тоже имеют названия.

Экспозиция охватывает первые три сцены, каждая из которых ознаменована появлением нового персонажа. Интересно, что Пилигрим вводится в действие между появлениями Жофре и Клеманс. Таким образом на композиционном уровне подчеркивается медиативность фигуры Пилигрима. Завязка действия приходится на следующие три сцены — 4–6. Этот этап характеризуется формированием новых душевных переживаний героев, их чувств и мыслей: Жофре и Клеманс узнали о существовании друг друга и погружены в процесс осмысления произошедшего, что становится предпосылкой в их встрече в реальности.

Основное развитие и кульминация действия происходят в четвертом акте оперы. Все это сосредоточено, по сути, в морском путешествии Жофре, на протяжении которого он переживает психологическую трансформацию — от любовной жажды к сомнениям и страхам, приводящим к фатальным настроениям. Этот процесс приводит к кульминации действия — апогею страданий героя. Причем его душевный порыв сопровождается буйством природной стихии — картиной морского шторма, назревавшего параллельно эмоциональным мучениям Жофре.

Встреча Жофре и Клеманс, состоявшаяся вопреки всем препятствиям, знаменует развязку действия (11–12 сцены). После прекрасного любовного «дуэта» героев, который также можно назвать лирической кульминацией оперы, трубадур умирает. Это событие неизбежно вызывает ощущение остановки действия, некоего итога, и продолжающееся вслед за ним действие, сконцентрированное в основном на образе Клеманс, воспринимается как эпилог: героиня, обуреваемая комплексом противоречивых чувств, решает отринуть внешний мир и посвятить оставшуюся жизнь монашескому служению¹³².

Таким образом, действие сначала постепенно и неуклонно движется к драматической кульминации — сцене шторма (9 сцена), а затем происходит динамический спад. Интересно, что эта траектория «считывается» даже в динамике заголовков сцен: если до 10 сцены они имеют назывной характер, определяя

¹³² В этом отношении заключительные сцены «Любви издалека» (в особенности последняя) напоминают финал «Тристана и Изольды» Вагнера — смерть Изольды.

появление героя («Жофре Рюдель», «Пилигрим», «Клеманс»), локацию действия («В замке Блайи», «Берег моря в Триполи», «Сад в замке Триполи») или же картину событий («Любовь издалека», «Сон», «Шторм»), то сцены 11-13 озаглавлены репликами прямой речи Клеманс, передающими ее эмоциональное состояние («Если бы смерть могла ждать», «Я все еще надеюсь», «Тебе, который так далеко»).

Характерный признак композиции оперы — наличие общих закономерностей в организации внутренней структуры. Каждый акт предваряется оркестровым вступлением, некоторые акты завершаются небольшой постлюдией, что создает композиционное обрамление. Сцены первой половины действия строятся примерно по следующему плану: оркестровое вступление (большого или меньшего масштаба, но также может и отсутствовать), основная часть — монолог героя, диалог героя с хором либо диалог двух героев (иногда с участием хора), оркестровая постлюдия (небольшая). Внутри диалогов также зачастую возникают довольно крупные сольные эпизоды монологического характера. Подобная структура сохраняется на протяжении первых трех актов и части четвертого. В четвертом акте структура сцен начинает меняться, что связано с нарастанием драматизма действия. Акт открывается большой оркестровой прелюдией, образ которой соответствует названию предваряемой им сцены — «Море цвета индиго», то есть, в сущности, звучит симфоническая картина. По своей яркости и масштабам она значительно отличается от вступлений к другим актам и отчасти сопоставима с вступлением к первому акту, выступающим одновременно вступлением ко всей опере. Это подчеркивает значимость последующих событий, и, таким образом, маркирует начало второго этапа действия, его новый виток, связанный с предпринятым Жофре шагом.

Внутренняя структура сцен второй части четвертого и, особенно, пятого актов характеризуется более гибким и индивидуализированным развитием. Порой это проявляется в усилении фрагментарности и гетерогенности, как, например, в 3 сцене пятого акта (12 сцена), где диалог Клеманс и хора, являющийся, по сути, монологом героини на фоне хоровых реплик, неоднократно прерывается, перетекая в оркестровую интерлюдия, психологически разряжающую действие; в других

случаях, напротив, — в структурной монолитности и однородности, как в финальной, 13 сцене, полностью отданной заключительному монологу Клеманс.

Музыкальная драматургия «Любви издалека» строится, главным образом, вокруг одного *лейтмотива* — мотива *далекой любви*. Он символизирует то возвышенное, хрупкое и, в определенной степени, ирреальное чувство, которое испытывают герои оперы. Мотив «далекой любви» представляет собой оstinatный повтор восходящего мелодического движения *a la* арпеджио в ритмической группировке по пять либо четыре, реже — три звука. Интонационная сторона мотива также вариантна, она идентифицируется, как становится понятно в процессе анализа, за счет опоры на структуру того или иного септаккорда (часто с дополнительными тонами) — большого минорного, большого мажорного, увеличенного и иных. Ключевые признаки мотива далекой любви — жест, напоминающий арпеджио, оstinatно повторяющийся, состоящий из одинаковых гомогенных ритмических групп, интонации которых обрисовывают контур септаккорда, и тембровая окраска. Наиболее часто он звучит у инструментов, наделенных звенящими тембрами, — таких, как арфа, маримба, вибрафон, челеста. Первое звучание мотива — в начале вступления к опере (партия вибрафона) — не демонстрирует сразу всех его качеств, а напротив, возникает как бы исподволь, постепенно проявляясь: здесь нет пока ритмического оstinато и жеста арпеджио (Рисунок 3).



Рисунок 3. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 1–6 (партия вибрафона)

Это главный музыкальный символ партитуры, он пронизывает своим звучанием всю музыкальную ткань оперы. Лишь на протяжении вступления он звучит более 10 раз — точное количество сосчитать довольно трудно, поскольку

отдельные сегменты или даже элементы мотива практически не перестают звучать (Рисунки 4-7, 37-39).



Рисунок 4. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 29–31 (партия арфы)



Рисунок 5. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 25–27 (партия колокольчиков)

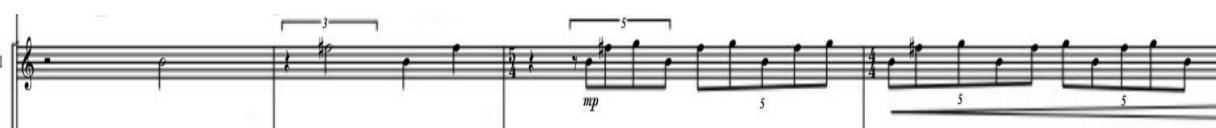


Рисунок 6. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 34–37 (партия вибрана)



Рисунок 7. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 46–52 (партия арф)

Благодаря простой структуре мотив, с одной стороны, хорошо узнаваем, а с другой стороны, легко поддается трансформации, которая широко применяется в

опере. К примеру, вертикализация лейтмотива превращает его в лейтаккорд. Его характерный признак — структура, совпадающая с лейтмотивом (см. Рисунки 8, 9). Лейтаккорд также подвергается трансформации (звучит в различных обращениях) и наряду с лейтмотивом служит фундаментом тематического развития оперы.

Рисунок 8. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 1–6 (партия флейт)

Рисунок 9. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 53–59 (партия медных духовых инструментов)

Кроме основного вида лейтмотива и различных обращений лейтаккорда в партитуре появляется также лейтмотив в обращении, ритмическом увеличении и уменьшении¹³³. При чем использование того или иного вида мотива имеет свою драматургическую обусловленность. К примеру, обращенный вариант

¹³³ Прорастание мотивов на основе единого интонационного зерна роднит технику «Любви издалека» с подходом, свойственным «Тристану и Изольде» Вагнера. Однако лейтмотивное развитие в сопоставлении с «Тристаном» здесь не столь скрупулезное. В то же время символичность и некоторая степень абстрактности мотивов роднят партитуру с «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси.

символизирует нечто вроде обратного отсчета времени для «далекой любви», который наступает в третьем акте оперы — после того, как Жофре принимает решение о путешествии. Мотив в обращении также выступает в качестве одной из характеристик Клеманс. В частности, он звучит, когда Пилигрим описывает трубадуру ее образ (III, 1 (5) сцена, Рисунок 10), и в сцене сна Жофре, где Клеманс является ему как видение (IV, 2 (8) сцена).

Рисунок 10. «Любовь издалека», IV акт, 2 (8) сцена, тт. 262–270 (партия Клеманс)

Сходную функцию выполняет и мотив в ритмическом увеличении. Так, переход от основного варианта мотива к увеличенному в партитуре второй сцены V акта (11 сцена) ассоциируется с внутренним ощущением замедления действия, знаменующего приближение конца, «остановки времени» (Рисунок 11).

Рисунок 11. «Любовь издалека», V акт, 2 (11) сцена, тт. 430–441 (партия арфы)

Нередкий пример в партитуре — одновременное сочетание нескольких вариантов мотива. Например, во второй сцене V акта синхронное звучание восходящего (рояль, арфа) и нисходящего (вибрафон) видов лейтмотива символизирует амбивалентность ситуации встречи умирающего Жофре с Клеманс, момента любви и смерти (Рисунок 12). При этом здесь параллельно также звучат несколько ритмически разных вариантов мотива: у рояля и арфы — трехзвучные ячейки, а у вибрафона — пятизвучные.

The image shows a musical score for Figure 12, consisting of two systems. The first system has two staves: staff 1 (top) and staff 2 (bottom). Staff 1 contains a melodic line with quarter notes and rests. Staff 2 contains a rhythmic pattern with five notes grouped by a slur and a '5' above it. The second system has three staves: staff 1 (top), staff 2 (middle), and staff 3 (bottom). Staff 1 is labeled 'Hr. 2' and contains a melodic line with quarter notes and rests. Staff 2 is labeled 'Pno.' and contains a rhythmic pattern with three notes grouped by a slur and a '3' above it. Staff 3 is labeled 'Pno.' and contains a rhythmic pattern with three notes grouped by a slur and a '3' above it. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Рисунок 12. «Любовь издалека», V акт, 2 (11) сцена, тт. 442–445 (партии рояля, арфы, вибрафона и кроталей)

Разные варианты мотива представлены не только в оркестровой, но и в вокальной части партитуры. В таких случаях его арпеджио-образность уступает место линии более распевного характера (Рисунки 13 и 14).

molto intenso, misterioso
(sans se presser)
mp

326

P.

Peut-ê - tre bien qu'elle n'e - xi - ste pas
May-be she does not e - ven ex-ist,

mf

6

8

Рисунок 13. «Любовь издалека», I акт, 2 сцена, тт. 326–330 (партия Пилигрима) — лейтмотив далекой любви

mp dolce

64

C.

Ce ba - teau qui a
That great ship which has

mp molto calmo

P.

Est-ce moi que vous ap - pe - lez, Com-tesse?
Is it me you are sum-mon-ing, Coun-tesse?

3

3

68

C.

ac - co - sté tout à l'heure, Sau-ri - ez - vous d'où il vient?
an - chored here in the bay, Do you know from where it comes?

mp

mf

p

gliss.

3

3

Рисунок 14. «Любовь издалека», II акт, 1 (3) сцена, тт. 64–71 (партии Пилигрима и Клеманс). В партии Клеманс — лейтмотив в обращении

В музыкальную ткань вступления вплетены и другие мотивы, имеющие важное значение в драматургии оперы в целом. В партиях тех или иных инструментов почти незаметно возникают фрагменты мелодий вокальных партий героев. Так, мотив фагота (Т. 13-23) предвосхищает мелодию вокальной партии Жофре из первой сцены оперы (сравните Рисунки 15 и 24), мотив гобоя (Т. 30-32) — мелодию партии Клеманс из заключительного монолога (см. Рисунки 16 и 35), другой мотив гобоя (он же — лейтмотив в обращении) — мелодию партии Клеманс из сцены сна Жофре (см. Рисунки 10 и 17), мотив флейты *riccolo* — интонации партии Пилигрима из второй сцены V акта (см. Рисунки 18 и 19), другой мотив

флейты *risolo* — интонации деревянных духовых, сопровождающие появление Пилигрима во второй сцене (см. Рисунки 20 и 21).

Two staves of musical notation for the Bassoon part. The first staff shows a melodic line starting with a *mp* dynamic, followed by a *solo* section marked *mf molto espr.*, and ending with a *tr* (trill) marked *p*. The second staff continues the melodic line with a *tr* marked *p*.

Рисунок 15. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 9–24 (партия фагота)

Two staves of musical notation for the Oboe part. The first staff shows a melodic line starting with a *solo* section marked *mf molto espr.*, followed by a *tr* marked *p*, and ending with a *tr* marked *pp*. The second staff continues the melodic line with a *tr* marked *pp*.

Рисунок 16. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 29–33 (партия гобоев)

Two staves of musical notation for the Oboe part. The first staff shows a melodic line starting with a *solo* section marked *mp molto espr.*, followed by a *tr* marked *p*, and ending with a *tr* marked *p*. The second staff continues the melodic line with a *tr* marked *p*.

Рисунок 17. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 62–69 (партия гобоя)

Two staves of musical notation for the Oboe part. The first staff shows a melodic line starting with a *tr* marked *mf*, followed by a *tr* marked *poco f/2*, and ending with a *tr* marked *p*. The second staff continues the melodic line with a *tr* marked *p*.

Рисунок 18. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 38–41 (партия флейты *piccolo*)

P. *ne se-raït pas en cet in-stant au - près — de toi, à —*

Рисунок 19. «Любовь издалека», V акт, 2 (11) сцена, тт. 400–402 (партия Пилигрима)

Picc. *ritardando... f mp mp espress.*

Picc. *gliss.*

Рисунок 20. «Любовь издалека». I акт, 1 сцена. Вступление. Т. 79–89. Партия флейты *piccolo*.

Piccolo **P1** *Misterioso* $\text{♩} = c.56$

1 *p poss. dolce mp 6 gliss.*

Flute *p poss. dolce mp gliss.*

2 *p poss. dolce mp gliss.*

Alto Flute *molto espressivo 6 mf mp*

Рисунок 21. «Любовь издалека», I акт, 2 сцена, тт. 320–328 (партии деревянных духовых инструментов)

Музыкальный облик партитуры во многом отражает образный мир, зародившийся в воображении Саариахо еще на ранних этапах работы. В определенный период он представлялся композитору в форме некоторых

«визуальных и цветовых идей и ощущений»: «зеленое французское побережье и его холодный каменный замок контрастировали с жарким, экзотическим и ароматным Триполи и так далее»¹³⁴. В этом описании считывается контраст двух миров — Жофре и Клеманс, Запада и Востока, мужского и женского, — реализованный затем в опере¹³⁵. Пилигрим, сыгравший роль посредника, в свою очередь, соединил эти два мира. Каждых из них по-своему представлен в опере в музыкальном отношении.

§4. Музыкальная характеристика персонажей, вокальные и хоровые партии

Образ Жофре в значительной части опирается на образ средневекового трубадура. Вокальная партия героя, написанная для баритона, содержит интонационные элементы подлинных мелодий Рюделя, которые Саариахо изучала в процессе работы. В партитуре нет прямых цитат мелодий, они были взяты композитором как образец для создания собственного материала. «Я не могла точно прочитать музыку, поскольку она была написана на четырех линейках. Так что я просто интерпретировала ее по-своему»¹³⁶, — пишет Саариахо. Приведенное ниже фото манускрипта этой кансоны, с которым, вероятно, она имела дело, подтверждает слова композитора о трудности его прочтения (Рисунок 22).

¹³⁴ Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 32.

¹³⁵ Эти оппозиции впоследствии своеобразно были реализованы в постановке Селларса, где разность Запада и Востока проявилась в сценографии с помощью цветового оформления: французскому замку предназначались оттенки синего, а триполийской крепости — оттенки красного.

¹³⁶ Beyer A. Kaija Saariaho. Colour, timbre and harmony [Electronic source] // The Voice of Music. London, 2001. Scribd: [website]. URL: <https://ru.scribd.com/doc/80583216/Saariaho-Interview> (accessed: 8.05.2016).



Рисунок 22. Фрагмент средневековой рукописи с мелодией и подтекстовкой кансоны Ж. Рюделя «Lanquan li jorn»¹³⁷

Факт обращения Саариахо непосредственно к рукописи, а не к ее существующим расшифровкам, важен для понимания ее композиционного подхода. В своем пояснении она указывает на интерпретацию, снимая вопросы о возможных цитатах. Это говорит о ее стремлении создать историю и ее героев, воплотив собственное ощущение образов, а не оперируя уже сложившимися. Однако в интерпретации Саариахо все же ощутимы следы ее первоисточника. В особенности это касается начальных фраз вокальной партии Жофре первой сцены, где родство с мелодией кансоны проявляется в схожести диапазона, мелодического контура, опорных тонов и интонационных оборотов: в обоих случаях — 1-я фраза строится на двух опорах — тонах *d* и *f*, — вокруг которых «кружит» мелодия, 2-я фраза начинается восходящим мотивом на основе тонов *d-f-g-a* (ср. Рисунки 23 и 24). Есть примеры и своеобразных мелодических кадансов, отсылающих к средневековой кансоне (Рисунок 25, Т. 93, 97). В оркестре, сопровождающем

¹³⁷ Chansonnier provençal (Chansonnier La Vallière) [Electronic source] // Gallica.bnf.fr: [website]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306?rk=21459;2> (accessed: 18.03.2021). Folio 63r.

напевы трубадура, слышны чистые кварты и квинты арф, имитирующих аккомпанемент лютни.



Рисунок 23. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 100–108 (партия Жофре)

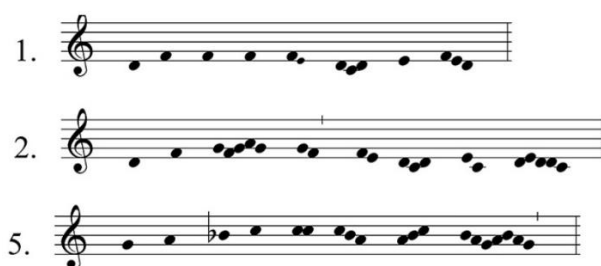


Рисунок 24. Фрагмент расшифровки мелодии кансоны Ж. Рюделя «Lanquan li jorn»¹³⁸

Рисунок 25. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 90–96 (партия Жофре)

Вокальная партия Жофре также содержит элементы подражания соловьиному пению. Восхваляя придуманный образ идеальной дамы, герой

¹³⁸ Автор расшифровки — Хендрик ван дер Верф (Hedrik van der Werf; см. его монографию «Сохранившиеся мелодии трубадуров. Транскрипции и эссе для исполнителей и ученых»: *van der Werf H., Bond G. A. (text editor) The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars. Rochester, New York, 1984*). Иллюстрация взята из источника: *Troubadour Melodies Database* [Electronic source]: [website]. URL: <http://troubadourmelodies.org/melodies/262002X> (accessed: 18.03.2021).

призывает себе на помощь птичьего «певца любви», упоминание которого — типичный прием поэзии трубадуров. В этот момент в партии Жофре появляются трели и форшлаги (Рисунки 26 и 27).

107 *mp*
n'ai app - ris.
I have yet to learn.

111 *mp espr.*
J'ai vu un ros - sig - nol
I saw a nigh - tin - gale

112 *poco rall...*
sur la branche,
on the branch

115 *mf*
ses mots ap - pe - laient sa com - pa - gne.
his words were cal - ling his mate.

Рисунок 26. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 107–115 (партия Жофре)

125 *Tempo primo mp dolce*
Me di - ras - tu ros - sig - nol...
Please speak to me nigh - tin - gale...

131 *Il s'interrompt G.P. II mf espr.*
Ros - sig - nol
Nigh - tin - gale,

129 *Il fait 'oui' mp dolce*
me di - ras - tu, ros - sig - nol...
please speak to me, nigh - tin - gale...

132 *mp dolce*
Ros - sig - nol
Nigh - tin - gale,

Рисунок 27. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 125–132 (партия Жофре)

Другой яркий пример характеристики Жофре — его кансона. Хотя с ее сочинения, собственно, начинается действие оперы, впервые она звучит лишь во второй сцене II акта (4 сцена) — из уст Пилигрима, который исполняет ее по просьбе Клеманс (Рисунок 28). Плавные диатоничные линии облечены в гибкий метроритмический рисунок с переменным размером, создающим ощущение естественности и некоей повествовательности. Восходящие глиссандо придают мелодии аутентичный и томный оттенок, как и трели, отсылающие к первой сцене оперы. Здесь аккордам лютни подражают квинты скрипок, которым вторит хор.

Q2 *Molto flessibile, molto espressivo* ♩ = c.72
sempre molto espressivo, passionato, dolce

373 *mp* *mf*

P. *5* *3*

"Ja - mais... d'a - mour...
 "Ne-ver once... shall I know love...

(breathe individually)

A.

377 *mf* *sfz* *mf* *sfz* *f* *mp* *f*

P. *gliss.* *gliss.* *3* *tr*

je - ne - joui - rai... Si je - ne - jouis...
 ne - ver - shall I love... If I can - not love...

A.

poco sfz *mp* *p*

pp

For.

Рисунок 28. «Любовь издалека», II акт, 2 (4) сцена, тт. 373–381 (клавир)

Паломник исполняет 3 куплета песни, соответствующие 3 строфам текста. Куплеты отделены друг от друга репликами Клеманс, в которых она эмоционально реагирует на услышанное. С точки зрения структуры каждый из куплетов представляет свой вариант строфической формы со своеобразной периодичностью. В структуре первого куплета ощущается парный принцип — он состоит из четырех периодов (по два предложения в каждом) с дополнительным предложением в конце, что в целом напоминает типичную для средневековой поэзии форму бар со

структурой ААВ¹³⁹. В двух других иной принцип: второй и третий куплеты состоят не из четырех, а из трех периодов. Интересно, что при этом у всех куплетов примерно одинаковое количество тактов и даже тактовых долей, хотя размер постоянно меняется (см. Рисунок 29).

Куплет	Количество тактов по фразам / количество тактовых долей по фразам	Сумма тактов / долей
1	4+4 6+6 4+4 5+7 6	46
	11+11 15+14 9+10 12+13 12 + 1 (3/8)	107 + 1 (3/8)
2	6+6 6+8 4+6 7	43
	17+16 15+19 12+14 14 + 1 (3/8)	107 + 1 (3/8)
3	6+6 6+6 5+6 6	41
	16+15 14+15 12+12 12 + 1 (3/8)	97+1 (3/8)

Рисунок 29. Схема структуры куплетов кансоны (II акт, 2 (4) сцена)¹⁴⁰

Несколько начальных фраз кансоны становятся основой для дальнейшего варьирования мелодии. Вариантность здесь связана не только с текстом, но и с самой природой творчества трубадуров, которое обладало импровизационностью и имело довольно сложные формы¹⁴¹. Несмотря на то, что кансону исполняет

¹³⁹ Подлинная кансона Ж. Рюделя, по утверждению исследователей, была написана в форме бар. См., к примеру: *Tischler H.* Rhythm, Meter and Melodic Organization in Medieval Songs. *Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap.* Vol. 28/30 (1974–1976). P. 5–23.

¹⁴⁰ В конце каждой из строф добавлен такт в размере 3/8, который мы обозначаем как дополнительный, поскольку он выполняет функцию паузы, «отбивки», позволяющей взять дыхание между строфами.

¹⁴¹ С. З. Исакова пишет: «<...> поэтические и музыкальные структуры, в которые облакалась кансона — главная форма трубадуров и труверов, <...> связаны с системой довольно сложных для восприятия песенных жанров христианской церковной традиции под общим наименованием верс (vers)». Она также сообщает, что самая ранняя коллекция латинских верс имела «перспективную для будущего песенного наследия сквозную форму». (*Исакова С. З.* Соотношение восточного и западного в традиции *cantus publicus* XII–XIII веков [Электронный ресурс] // *Обсерватория культуры.* 2014 № 5. С. 68. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/90> (дата обращения: 2.01.2020).).

Пилигрим, она так или иначе ассоциируется с Жофре. Таким образом, данный эпизод выступает в качестве косвенной характеристики трубадура. Напев кансоны прозвучит еще дважды — в партии Клеманс, которая будет повторять ее наедине с собой. Троекратное появление этого фрагмента в опере образует композиционную арку.

По мере продвижения действия образ Жофре раскрывается как эмоциональная, пылкая и мучимая сомнениями фигура. Наиболее интенсивно эта грань персонажа проявляется в сценах морского путешествия, занимающего весь IV акт оперы¹⁴². Овладевающие героем страхи и переживания воплощаются в остро декламационных интонациях вокальной партии: короткие, фрагментированные фразы, обилие пауз, широкие, диссонирующие интервалы в сочетании со сложным, «рваным» ритмом, акцентирование высоких нот (Рисунки 30 и 31).

Рисунок 30. «Любовь издалека», IV акт, 2 (8) сцена, тт. 329–335 (партия Жофре)

¹⁴² Один из эпизодов IV акта оперы был рассмотрен Д. Медзером в его книге «Музыкальный модернизм на рубеже XXI века». Автор касается фрагмента 3 (9) сцены «Шторм», начало которого в партитуре отмечено ремаркой «Жофре снова впал в меланхолию и возобновляет свою жалобу (complainte)». Медзер называет этот эпизод «оперной интерпретацией модернистского lament». (Metzer D. Lament // Metzer D. Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century. Cambridge University Press, 2009. P. 144–174. P. 163).

rall. *mf* *mp* **Meno mosso, dolce**

518 *mf* *mp*

1. Au-rai-je en-vie de chan-ter l'a-mour de loin,
Do I de-sire to sing for my love from a-far,

Subito più mosso, agitato

522 *mf* *mp*

1. quand mes yeux la con-tem-ple-ront de près et que je guet-te-rai cha-cun de ses
When my eyes can feast up-on her love-ly face and-des-cry ev-'ry lit-tle

Рисунок 31. «Любовь издалека», IV акт, 3 (9) сцена, тт. 518–524 (партия Жофре)

Образ *Клеманс* (сопрано) также раскрывается постепенно, можно сказать, поэтапно. Ее первое появление — во II акте — создает ощутимый контраст по отношению к предшествующим сценам в провансальском замке трубадура. С перемещением действия в триполийскую крепость оркестровое звучание приобретает легкий ориентальный колорит: на фоне трепещущего тремоло аккордов струнных в партиях деревянных духовых инструментов «пробегают» череда мелких орнаментированных мотивов с трелями, глиссандо и флажолетами (Рисунок 32). Это даже не столько характеристика самой героини, сколько окружающей ее атмосферы.

(C2) Poco più mosso, flessibile

61

Picc. *p* *mp* *p*

Fl. I *mp* *p* *mp*

Fl. II *mp* *p* *mp*

Ob. 1 *mf* *mp* *pp* *mp dolce* *p* *pp*

Ob. 2 *mf esp.* *mp* *p* *pp* *mp dolce* *p* *pp*

Рисунок 32. «Любовь издалека», II акт, 1 (3) сцена, тт. 61–68 (партии деревянных духовых инструментов)

В диалоге с Пилигримом Клеманс рассказывает о том, как некогда покинув родные места, она оказалась в чужой далекой стране. Ее ностальгия по родине и тоска о прошлом переданы в экспрессивной вокальной партии, содержащей интонации *lamento* и скачки на широкие интервалы (Рисунок 33).

227 *mf* *mf*

C. *il est peut-ê - tre en-core en vie, et se sou - vient*
per-haps he's still a - live to-day, and still re - mem -

Più grave

231 *mp* *f* *mf*

C. *de moi. Non, il doit ê - tre mort, ou*
bers me. No, he must have died, or

Рисунок 33. «Любовь издалека», II акт, 1 (3) сцена, тт. 227–235 (партия Клеманс)

Другая сторона ее образа — трепетной, охваченной волнительным чувством дамы — показана в сценах, где Клеманс рассуждает о трубадуре. Пример — вторая сцена III акта «Берег моря в Триполи». Графиня гуляет по берегу моря в сопровождении спутниц, вспоминая песню Жофре, напетую Пилигримом. Ее состояние колеблется на грани влюбленности и сомнения, восторга и смятения, что ярко отражает волнообразный рисунок ее вокальной партии (Рисунок 34).

W3 **Meno mosso, espressivo, calmo**
(comme étonnée) mp dolce, calmo

579 *Con forza*
C. Non, par No-tre Sei-gneur,
mp *più agitato*

583 je ne souf-fre pas. Peut-ê-tre qu'un jour je
mp *mp dolce, calmo*

587 souf-fri-rai, — mais par la grâce de Dieu, non, je ne souf-fre pas. — en-
Poco più mosso, molto espressivo

591 *mf sempre molto espr., libero*
C. - core. Ses chan-sons sont plus que des
gliss. gliss.

Рисунок 34. «Любовь издалека», III акт, 2 (6) сцена, тт. 579–594 (партия Клеманс)

Развитие образа Клеманс достигает своей кульминации в последнем акте оперы. Его наивысшая точка приходится на заключительную сцену — «Тебе, который так далеко», — монолог героини. Мелодический контур партии Клеманс чутко передает ее метущееся состояние: выразительные вокальные линии сменяются резкими срывами на говор (Рисунок 35).

718 *mp dolce, molto espressivo*
C. Si tu t'ap-pelles A-mour je n'a-dore que
If You are called Love, I shall a-dore but

721
C. toi, Seig-neur, Si tu t'ap-pelles Bon-té,
You, O Lord, If You are called Good-ness,

Рисунок 35. «Любовь издалека», V акт, 4 (13) сцена, тт. 718–723 (партия Клеманс)

В конце сцены Клеманс, словно растворяясь в своей далекой любви, обретает успокоение. Ее голос стремится ввысь — «к тому, который так далеко», — а затем затихает в интонациях мотива далекой любви: *f-fis-b-a* (цифра Z5, см. Рисунок 36).

762 *passionato*
mp *f*
A pré-sent c'est toi
And now it's You

766 *mp* *sfz* *mp dolce*
l'a-mour de loin. Sei-gneur, Sei-gneur, c'est
a dis-tant love. O Lord, O Lord, it is

769 *p* *mp dolcissimo*
toi l'a-mour, C'est
You my love, It's

773 **Z5** the music blends gradually into air and light
toi l'a-mour de loin...
You my love from a-far...

Рисунок 36. «Любовь издалека», V акт, 4 (13) сцена, тт. 762–776 (партия Клеманс)

Музыкальная характеристика *Пилигрима* (меццо-сопрано) раскрывает уже упомянутые грани его образа — таинственного пилигрима, безликого медиатора главных героев. В момент его появления в оркестре на фоне протяженных созвучий струнных звучат нисходящие пассажи деревянных духовых, намекающие на то, что странник прибыл с Востока. Вокальные реплики героя основаны на интонациях мотива далекой любви (см. Рисунок 13).

В диалогах с Жофре и Клеманс партия Пилигрима порой будто становится отражением партии собеседника, таким образом проявляя его комплементарную сущность. Так, к примеру, происходит в первой сцене II акта (3 сцена), где контуры партий Клеманс и Пилигрима зеркально симметричны друг другу (см. Рисунок 14).

Развитие образа Пилигрима достигает кульминации в третьей сцене V акта (12 сцена), когда, параллельно с оплакивающей Жофре графиней, он в растерянности задается вопросом о своей фатальной роли в этой истории. Волнообразный контур его вокальной партии, насыщенной интонациями *lamento*, отражает состояние героя, переполненного горем (Рисунки 37 и 38).

più agitato
mp *f*
 P. pour - quoi m'as- Tu
 tell - me why you

 P. *mf grave*
 choi - si pour - cette - tâche?
 chose me for - this - task?
 D'u-ne rive a l'au - tre,
 From one shore to a - no - ther,

Рисунок 37. «Любовь издалека», V акт, 3 (12) сцена, Т. 677–681 (партия Пилигрима)

f sempre, appassionato
 P. Je croy - ais tis - ser - les fils
 I thought I was weav - ing white

 P. *mf*
 blancs, threads, je croy - ais tis - ser - les fils
 thought I was wea - ving the white

 P. blancs, threads d'u-ne ro - - - be,
 of a dress,

Рисунок 38. «Любовь издалека», V акт, 3 (12) сцена, тт. 690– 695 (партия Пилигрима)

Особое значение в музыкальном облике «Любви издалека» имеет *хоровая партия*. Ее функционирование в партитуре можно разделить на два направления: создание атмосферы вокруг героев и тембровое дополнение к оркестровому звучанию. В первом случае это хоры компаньонов Жофре и спутниц Клеманс, а также не персонифицированный (невидимый) хор, сопровождающий пение Пилигрима во второй сцене II акта (4 сцена) во время исполнения кансоны.

Хор компаньонов трубадура в первой сцене I акта, пытающихся «отрезвить» подавшегося меланхолии Жофре, дополняет средневековый колорит сцены. Хоровое двухголосие с педализацией чистых квинт и кварт, образующихся в вертикали, как и его гибкая метроритмика, несет в себе отголоски архаического

звучания. «Пружинящий» ритм а la тарантелла¹⁴³ в оркестровом сопровождении придает эпизоду жанровый оттенок (Рисунки 39 и 40).

T. *mp* Si tu cherches un mot, *mf* Tu le trou-ve-ras par-mi ceux que nous al-lons te dire.

B. *mp* Si tu cherches un mot, *mf* Tu le trou-ve-ras par-mi ceux que nous al-lons te dire.

Рисунок 39. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 163–170 (партия хора)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

D.B.

Рисунок 40. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 173–177 (партии струнных инструментов)

Другой подобный хоровой эпизод имеет место во второй сцене III акта (6 сцена). Клеманс прогуливается вдоль берега, погружившись в мечтания о трубадуре, а ее спутницы осуждают грезы графини, опасаясь, что этот союз не сулит ничего хорошего. Хоровая партия, звучащая параллельно репликам героини, состоит из своего рода попевок, содержащих два типа интонаций — поступенный и скачкообразный (терции и кварты). В сочетании с синкопированным и ярко

¹⁴³ Согласно общедоступным источникам, танец появился не ранее XIV века. Но говоря об ассоциациях с ним в данном случае мы ориентируемся на современное восприятие, для которого тарантелла — наиболее известный средневековый танец подобного характера.

акцентированным ритмом создается убеждающий и несколько взволнованный характер. Особую краску этому номеру придают ритмичные звучащие контрапунктом к пению хлопки, исполняемые хором (Рисунок 41).

The musical score consists of two systems. The first system has three staves: Soprano (S.), Alto (A.), and Clap hands. The second system also has three staves: Soprano (S.), Alto (A.), and Clap hands. The lyrics are as follows:

System 1:
 S. pren-dre aux fi-lets de ce trou-ba-dour. Voi - là qu'elle se laisse
 captured by the tricks of this trou-ba-dour. Just look how she is
 A. Voi - là qu'elle se laisse
 Just look how she is
 Clap hands: rhythmic clapping pattern.

System 2:
 S. pren-dre aux fi-lets de ce trou-ba-dour. Elle
 captured by the tricks of this trou-ba-dour. She
 A. pren-dre aux fi-lets de ce trou-ba-dour.
 captured by the tricks of this trou-ba-dour.
 Clap hands: rhythmic clapping pattern.

Рисунок 41. «Любовь издалека», III акт, 2 (6) сцена, тт. 462–469 (партия хора)

Еще один хоровой эпизод с участием спутников возникает в третьей сцене V акта, когда Клеманс оплакивает Жофре. В отличие от двух вышеописанных примеров здесь представлен смешанный хор, поскольку в сцене задействованы спутники обоих героев. Согласно либретто, они сочувственно поддерживают скорбящую Клеманс. Это песнопение в четырехголосной фактуре с квазиимитационными элементами, мелодией в верхнем голосе, плавным голосоведением, моноритмическими чертами отдаленно напоминает лютеранский хорал (Рисунок 42)¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Об этом пишет Л. Хаутсало в статье «Шепоты из прошлого: музыкальные темы в операх Саариахо» (см.: *Hautsalo L. Whispers from the Past: Musical Topics in Saariaho's Operas*. P. 121–123).

The image displays a musical score for a choral piece, featuring four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system covers measures 489-494, and the second system covers measures 497-502. The lyrics are in French and English, with dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *f*. The tempo is marked *And still*. The score includes musical notation with notes, rests, and phrasing slurs.

System 1 (Measures 489-494):

- Soprano (S):** *pp* J'es - père, *mp* en - core, mon Dieu, *mp* j'es - père, *mp* And still.
- Alto (A):** *mp* J'es - père, *mp* I hope, *mp* I hope, *mp* And still.
- Tenor (T):** *mp* en - core, *mp* And still.
- Bass (B):** *mp* en - core, *mp* And still.

System 2 (Measures 497-502):

- Soprano (S):** *mf* en - core. Tu es bon - té et com - pas - si - on, tu es mi - sé - ri - cor - de. *f* you are the Lord of mer - cy.
- Alto (A):** *mf* en - core. Tu es bon - té, mon Dieu. *f* I hope. You are good - ness, O Lord.
- Tenor (T):** *mf* en - core. Tu es bon - té, mon Dieu. *f* I hope. You are good - ness, O Lord.
- Bass (B):** *mp* en - core. Tu es bon - té, mon Dieu. *f* I hope. You are good - ness, O Lord. *mf*

Рисунок 42. «Любовь издалека», V акт, 3 (12) сцена, тт. 489–494 (партия хора)

Вторая функция хоровой партии — создание дополнительной тембровой краски. В партитуре есть немало эпизодов, где хор выступает как звукоизобразительное средство. Примером тому может служить начало V акта оперы, когда Клеманс и ее спутницы встречают приближающийся к ним корабль. Вдобавок к оркестровому суетливому фону присоединяется «шикающий» и «свистящий» женский хор. Вокализация согласных звуков, таких как «s», «sh» и «k», создает яркий подражательный эффект — имитируя то ли шелест морской волны, то ли звуки всеобщей суматохи (Рисунок 43).

Dolce, poco agitato ♩ = c.72

The image shows a musical score for Soprano and Alto parts. The tempo is marked 'Dolce, poco agitato' with a quarter note equal to approximately 72 beats per minute. The score is in 3/4 time. The Soprano part starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of six sixteenth notes (s s s s s s). The Alto part has a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The score continues with various dynamics including *f* (forte) and *z* (zaccato), and includes lyrics such as 's s s s s', 'k k k k k', and 'ts'. The score is divided into measures 1 through 9.

Рисунок 43. «Любовь издалека», V акт, 1 (10) сцена, тт. 1–9 (партия хора)

§5. Оркестровое письмо, электроника

В «Любви издалека» Саариахо проявила себя как мастер колористического *оркестрового письма*, обладающего своим особым звучанием. В оркестровых эпизодах оперы — таких, как прелюдии и постлюдии к сценам — перед слушателем возникают красочные симфонические картины, раскрывающие широкий динамический диапазон и красоту изысканной тембровой палитры композитора. За годы становления у Саариахо сложились тембровые приоритеты, которые в большой степени реализовались и в опере. Любовь к деревянно-духовым (особенно — к флейте), арфе и «звонящим» ударным (ксилофон, маримба, вибрафон, кротали, челеста), часто используемым и выделяющимся на фоне других инструментов, стала одним из отличительных признаков ее оркестрового стиля. Другая важная особенность — баланс партитуры — динамический, тембровый и фактурный. Если в оркестровых эпизодах композиционный процесс выстраивается на уровне работы с инструментальными звуковыми массами, то при участии

вокала, как это происходит в большей части оперы, важно, в первую очередь, взаимоотношение партий солиста и оркестра. И здесь большое значение имеет распределение материала на условно «фоновый» и «рельефный»: когда звучит вокальная партия, оркестр выполняет своего рода функцию фона, а в моменты пауз он отзывается на реплику солиста уже более рельефным материалом. Благодаря гибкой регулировке по этим параметрам композитору всегда удается удержать нужный баланс между вокалистами и оркестром.

За изысканным, почти эфемерным звучанием «Любви издалека», «миром колеблющихся эмоций», как выразился критик, стоит масштабная партитура — в «Любви издалека» тройной состав симфонического оркестра. Тщательно детализированная музыкальная ткань оперы, состоящая из одновременно похожих и не похожих друг на друга элементов, трудно поддается привычным аналитическим инструментам. Однако попытаемся очертить круг некоторых самых рельефных приемов на материале Вступления к I акту, наиболее значимого и крупного оркестрового эпизода, выступающего также прелюдией к опере в целом.

Вступление имеет подзаголовок — *Плавание* (Traversée). Судя по всему, под ним подразумевается некий обобщенный образ Пути, в котором скрыта метафора жизни человека. Попытаемся вникнуть в происходящие в нем процессы.

Это композиция сквозного развертывания, выстроенная по принципу динамического нарастания. Она занимает 89 тактов общей продолжительностью около 6 минут¹⁴⁵. Один из важнейших параметров композиции Саариахо — гибкий темп, регулирующий не столько скорость музыкального движения, сколько его характер. За время вступления темп меняется 8 раз, то есть, в среднем, каждые 11 тактов. Кроме того, практически все темповые обозначения сопровождаются ремарками (на итальянском языке), которые также могут появиться и без темпа, указывая на смену настроения (Рисунок 44).

¹⁴⁵ В уже упомянутой нами CD записи под управлением К. Нагано оно длится 5 минут и 41 секунду.

такт	метроном	Ремарка
1	♩= c. 48	<i>Lento, misterioso</i>
13	♩= c. 72	<i>Espressivo, sempre calmo</i>
24	♩= c. 48	<i>Dolcissimo</i>
29	♩= c. 60	<i>Più mosso, dolce sempre</i>
36	♩= c. 48	<i>Meno mosso, poco grave</i>
48	♩= c. 96	<i>Doppio movimento, poco agitato</i>
64	♩= c. 48	<i>Lento, misterioso</i>
76	♩= c. 54	<i>Più grave</i>
82	♩= c. 48	<i>Molto calmo</i>

Рисунок 44. Таблица темпов и ремарок Вступления к I акту

В первых тактах различимы несколько типов музыкального материала. Мы бы предпочли называть их жестами¹⁴⁶, поскольку в их основе лежит определенный энергетический посыл, создаваемый тем или иным характером движения:

- поднимающиеся по диагонали протяженные звуки-педали, словно бусины, нанизывающиеся на басовый голос и постепенно выстраивающиеся в аккорд струнной группы (с некоторыми дублировками у медных духовых), в верхних голосах которой образуется лейтаккорд (Рисунок 45);

¹⁴⁶ Термин «жест», уже довольно прочно вошедший в употребление за рубежом, применяется музыковедами, в том числе, и в отношении творчества Саариахо. Об этом пишут, в частности С. МакКлари (*McClary S. The lure of the Sublime: revisiting the modernist project*), П. Мойсала (*Moisala P. Kaija Saariaho*), Я. Эверетт (*Everett Y. U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*). Л. Хаутсало предпочитает называть это «музыкальными топосами» (*musical topics*): *Hautsalo L. Whispers from the Past: Musical Topics in Saariaho's Operas*. P. 107–132. В последние годы «жест» все шире используется в отечественном музыковедении. Большой вклад в изучение этого термина как в теории, так и на практике, внесла монография Т. В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции». Применительно к Саариахо понятие жеста рассматривается в ней примере инструментальных сочинений. Что касается оперного творчества Саариахо, то здесь трудно выбрать однозначный подход: с одной стороны, понятие жеста несет в себе некий энергетический импульс, независимый от структурно-синтаксических рамок, и этим оно удобно для определения элементов, не являющихся мотивами в полном смысле; с другой стороны, понятие жеста связано с физической, телесной природой, что в большинстве случаев никак не коррелирует с музыкальным материалом опер. Поэтому здесь и других главах мы будем оперировать термином «жест» лишь в тех случаях, где считаем это уместным, в остальных же будем прибегать к иным определениям — мотив, звуковой комплекс, элемент.

$\text{♩} = c.48$ *Lento, misterioso*

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

Рисунок 45. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 1–6 (партии струнных инструментов)

- поднимающиеся по диагонали звуки, дополненные трелями и пассажами — у деревянно-духовой группы (Рисунок 8);

- тремоло на педали / на чередовании 2-х звуков — рояль, арфа, ударные (см. Рисунок 46);

Harp 2
Piano

Рисунок 46. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 1–5 (партии арфы и рояля)

- мотив *далекой любви* — вибрафон (см. Рисунок 3).

Со сменой темпа появляется новый жест — мелко-ритмичные короткие волнообразные фигуры у деревянных духовых инструментов, асинхронными проблесками мелькающие то у одной, то у другой партии, которые, однако, становятся на замену предыдущему жесту этой оркестровой группы (Рисунок 48). Постепенно партитуру начинают наполнять разные виды остинато (Рисунки 49-53).

Рисунок 48. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 25–26 (партии деревянных духовых инструментов)

Рисунок 49. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 25 (партия кроталей)

Hr. 1 *express.* *(mp)* 5 5 5 5
 Hr. 2 *very even* *p*

Рисунок 50. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 29–30 (партия арф)

Glockenspiel *pp* 6 6 6 6

Рисунок 51. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 40–41 (партия колокольчиков)

Vln. I *unis. S.P.* *p* *simile*
 Vln. II *unis. S.P.* *p* *simile*
 Vla. *p* *simile*
 Vcl. *div.* *S.P.* *p*

Рисунок 52. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 42–43 (партии струнных инструментов)

The image shows a musical score for percussion and harp parts, measures 53-58. The score is written in 2/4 time and features various dynamics such as *f*, *mf*, *gliss.*, and *sfz*. The parts include 2 Temple Blocks, Perc. 3, Timpani (Timp.), Harp 1 (Hrp. 1), and Harp 2 (Hrp. 2). The music is characterized by a strong, driving rhythm with frequent accents and dynamic markings.

Рисунок 53. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 53–58 (партии ударных инструментов и арф)

Все большее засилье остинато, нарастание плотности фактуры и динамики приводят к кульминации — Т. 59 *Furioso*. Удивительно, насколько точно этот момент совпадает с точкой золотого сечения. По примерным подсчетам она располагается в 61 такте. Если принять во внимание, что апогей кульминации охватывает примерно 5 тактов (с 64 такта начинается спад волны — *Lento, misterioso, pp*), то его пик приходится именно на 61 такт!

С наступлением успокоения в партитуру постепенно возвращаются прежние жесты: диагональное построение аккордов (струнные, деревянные духовые), тремоло на педали (арфа, ударные). В финале композиции музыкальная ткань предстает максимально разреженной, а общее настроение — умиротворенным. Но нисходящие мотивы, проходящие в партиях деревянных духовых инструментов, отсылающие к риторической фигуре *catabasis*, звучат словно предостережение чего-то фатального (Рисунок 54).

The image shows a musical score for woodwinds, specifically measures 85 through 89. The staves are arranged vertically from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Alto Flute (A. Fl.), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), and Clarinet 2 (Cl. 2). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, espress.), articulation (accents), and performance instructions like 'gliss.' and 'Ob. 3 to C.A.'. The time signature is 3/4.

Рисунок 54. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 85–89 (партии деревянных духовых инструментов)

В данном случае проходящие параллельно линии развития разных жестов, как мы видим, подчинены одному процессу — их планомерного вытеснения различными видами остинато. Этот «сценарий» метафорически можно расценить как поглощение некоей живой трепещущей сущности фатальной надмирной силой, что в целом и происходит по сюжету с героями оперы. Таким образом, напрашивается вывод о концентрации во вступлении в сжатом виде главной идеи произведения.

Отдельно необходимо сказать об *электронных средствах*, задействованных в «Любви издалека». Роль электроники в опере довольно скромна и сводится, в основном, к созданию эффекта пространственного звучания партитуры, в особенности это касается хоровой партии. Суть эффекта заключается в том, чтобы транслировать звучание в зал с целью достижения зрительской аудитории всех нюансов звучания. Помимо этого, используются вокальные и инструментальные сэмплы¹⁴⁷ — заранее записанный материал, который воспроизводится и комбинируется в реальном времени с помощью миди-клавиатуры: звуки ветра, моря, птиц, листьев, колокола и человеческого голоса (речь и шепот). Задача электронного материала — создание обволакивающего, призрачного флера, дополняющего общий звуковой ландшафт. Электронные элементы интегрируются

¹⁴⁷ Материал создавался на студии IRCAM с помощью программ Open Music, Max/MSP.

в оркестровое звучание таким образом, что их присутствие практически неразличимо на слух.

«Любовь издалека» вызывает неизменный интерес у публики уже на протяжении 20 лет. Безусловно, романтическая история о любви трубадура к далекой даме, облеченная в музыкальное полотно изысканных голосов и завораживающего оркестрового звучания, не могут не привлекать слушателя. Помимо этого, опера возбуждает мириады смысловых резонансов, заставляющих фантазировать и размышлять. В определенном смысле она наследует, о чем уже было сказано, «Тристану» Вагнера и «Пеллеасу» Дебюсси¹⁴⁸, но не только им. «Любовь издалека» часто и справедливо ассоциируют со «Святым Франциском Ассизским» Мессиаана, в первую очередь, в связи с акцентом на «внутреннем» действии. При весьма скупом внешнем действии Саариахо, как и Мессиаан, предлагает слушателю «нечто большее или нечто иное», «театр “внутреннего”»¹⁴⁹. С этой точкой зрения солидарен и режиссер Питер Селларс: «речь идет не о событиях, а о духовном пути и путешествии, на котором находится каждый из этих персонажей, и вы действительно с ними в их моральной борьбе и в их духовном стремлении. <...> Так вот, это очень отличается от любой другой написанной оперы, и <...> я думаю, что это ведет свое происхождение от Тристана, Святого Франциска, тех опер, которые, на самом деле, изображают внутренние состояния, делая их осязаемыми, но при этом не умаляя их»¹⁵⁰. Вместе с тем в «Любви издалека» нет явных отсылок к прообразам, рождающиеся ассоциации, порой, едва уловимы в органичном и целостном мире ее музыки.

На внимании к «внутреннему» строится и особый символизм этой оперы. Здесь многое нужно «читать между строк», выходя за границы видимого, как в

¹⁴⁸ Примечательно, что родственные элементы можно обнаружить и в постановках опер. В Приложении Б к диссертации даны фотоиллюстрации двух спектаклей, очень похожих друг на друга — «Любви издалека» Саариахо в постановке Питера Селларса (Зальцбургский фестиваль, 2000 год и Финская национальная опера, 2004 год) и «Пеллеаса и Мелизанды» в постановке Марко Артуро Марелли (Венская государственная опера, 2017 год).

¹⁴⁹ *Hutcheon L., Hutcheon M. One Saint in Eight Tableaux: The Untimely Modernism of Olivier Messiaen's Saint François d'Assise // Begam R., Smith M. W. (eds.) Modernism and Opera. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016. P. 316.*

¹⁵⁰ *A Discussion and a Monologue: Esa-Pekka Salonen and Peter Sellars / edited by Pekka Hako and Jaakko Mäntyjärvi. Transcribed by Jaakko Mäntyjärvi. Music & Literature, No. 5. 2014. P. 89.*

«Пеллеасе» Дебюсси, где озвученное — лишь слабый след того, что, на самом деле, имеется в виду. В этом отношении «Любовь издалека» находится в русле тех тенденций в современном искусстве, которые сегодня ассоциируют с «поздним модернизмом»¹⁵¹. Кроме того, по ряду признаков «Любовь издалека» перекликается с романтической концепцией. Сюжет, завязанный на истории любви рыцаря-трубадура, принимающий некий полумистический разворот, напоминает и другие, «рыцарские» оперы Вагнера — «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Парсифаль».

Взаимопроникновение разнообразных художественных тенденций, проявившееся в «Любви издалека», отражает характер мироощущения Саариахо. В нем сфокусировано множество интересов, порой весьма отдаленных друг от друга явлений, но вызывающих в ее сознании сходные резонансы. Она координирует их в соответствии с задуманной концепцией, идеей, выступающей «маяком» для всей композиции. В опере в качестве такового выступает идея далекой любви, которая побуждает героя к смелым и неожиданным поступкам, имеющим роковые последствия.

Появление этой оперы на рубеже XX и XXI веков стало весьма символичным. Ее триумфальный успех трактовался критикой как начало нового этапа художественной жизни Финляндии и как значительное событие в истории мировой оперы. «Простая и кристально чистая “Любовь издалека” Кайи Саариахо — современная опера в ее самой красивой форме. С мировой премьеры “Любви издалека” <...> началась новая страница в истории финской оперы», — писала Л. Хаутсало¹⁵².

Но это событие стало важной вехой, прежде всего, для самой Саариахо. Написание оперы открыло новую линию на ее творческом пути — не только по

¹⁵¹ Об этом см.: Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 3 (38). С. 8–27. О признаках модернизма в «Любви издалека» также писали Д. Медзер (*Metzer D. Lament // Metzer D. Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century. Cambridge University Press, 2009. P. 144–174*), С. МакКлари (*McClary S. The lure of the Sublime: revisiting the modernist project*) и Дж. Салико (*Calico J. H. Saariaho's L'Amour de loin: Modernist opera in the Twenty-First Century*).

¹⁵² Цит. по: *Kaija Saariaho L'amour de loin. Reviews Music Sales Classical* [Electronic source] // Music Sales Classical: [website]. URL: <http://musicsalesclassical.com/composer/work/1350/11937> (accessed: 1.04.2019).

причине освоения оперного жанра как такового. «Любовь издалека» вместила в себя опыт пройденного до нее и в определенном смысле наметила направление следующего отрезка пути: «Когда я написала это сочинение, я почувствовала, что все, что было написано мной к этому времени, было в нем. Весь материал, поиски в области гармонии, фактуры — все было здесь. Таким образом, после этой оперы я поняла, что все начинаю заново. Не с самого начала, но с новой основы»¹⁵³.

¹⁵³ Цит. по: *Moisala P. P.* 95.

Глава 2. «Мать Адриана»¹⁵⁴

§1. История создания и круг идей

«Мать Адриана» (*Adriana Mater*) — вторая по хронологии опера Саариахо. Она была написана по заказу Парижской национальной оперы, где в 2006 году состоялась премьера. Собственно заказ, поступивший от директора Opera Bastille того времени Жерара Мортье¹⁵⁵, и стал первым толчком к созданию произведения. Работа над оперой продолжалась около трех лет: «Я начала писать осенью 2002, и в конце зимы 2005 опера была закончена»¹⁵⁶, — пишет композитор¹⁵⁷.

По признанию Саариахо, начало пути было непростым: «Когда создавалась “Любовь издалека”, я была уверена, что это будет единственная опера, когда-либо написанная мной. <...> Я долго колебалась, поскольку мне казалось, что вторая опера непременно будет слабее первой. Не было никакого рационального объяснения этому чувству, кроме моего личного предпочтения “Воццека” Берга его “Лулу” и “Дитя и волшебство” Равеля его “Испанскому часу”, — и мне даже в голову не приходило, что когда-то я напишу больше двух опер! Зачем мне сочинять другую оперу, если я уже написала одну?»¹⁵⁸. Сомнения композитора были развеяны благодаря перспективе нового сотрудничества с Маалуфом и Селларсом:

¹⁵⁴ Материалы главы частично опубликованы в следующих работах: *Саамиивили Н. Н.* Между сном и явью: к вопросу о драматургической концепции в опере Кайи Саариахо «Мать Адриана» // *Художественное образование и наука*. 2018. № 4 (17). С. 52–57; *Саамиивили Н. Н.* Опера «Мать Адриана» Кайи Саариахо: композиция и система персонажей [Электронный ресурс] // *Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных*. Материалы Международной научной онлайн-конференции, 24–27 ноября 2020 г. Ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 561–570. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Nauchnie_shkoli_v_musikovedenii_Sbornik_statey_2020.pdf (дата обращения: 12.08.2020).

¹⁵⁵ Саариахо пишет: «[К]огда Жерар Мортье был назначен генеральным директором Парижской оперы, он связался со мной, чтобы начать думать о втором проекте». *Saariaho K.* Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 35.

¹⁵⁶ *Ibid.* P. 38.

¹⁵⁷ За 6 лет, что отделяют друг от друга две оперные премьеры, Саариахо создала несколько значительных оркестровых опусов, таких как «Орион» (*Orion*, 2002), «Астероид 4179» (*Asteroid 4179*, 2005), флейтовый — «Крыло сновидения» (*L'aile du Songe*, 2001) — и виолончельный — «Заметки о свете» (*Notes on light*, 2006) — концерты; несколько вокальных сочинений, среди них: «Четыре мгновения» (*Quatre instans*) на слова А. Маалуфа — для сопрано и фортепиано (или камерного оркестра) (2002), «Изменчивый свет» (*Changing light*) на слова из еврейского молитвенника — для сопрано и виолончели (2002), «Книга песен из “Бури”» (*The Tempest Songbook*) на слова У. Шекспира — для сопрано, баритона и камерного ансамбля (2004). Появляется также некоторое количество камерно-инструментальных пьес, например, «Три реки: Дельта» (*Trois rivières: Delta*) для ударных и электроники (2001), «Земное» (*Terreste*) для флейты соло, скрипки, виолончели, арфы и ударных (2002), «Сладкие мучения» (*Dolce tormento*) для флейты пикколо (2004).

¹⁵⁸ *Saariaho K.* Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 35.

«Команда “Матери Адрианы” была очевидна: либретто мог писать только Амин Маалуф, и Питер Селларс, которому я посвятила оперу, присутствовал в проекте с самого начала»¹⁵⁹.

Тематика второй оперы радикально отличается от тематики романтической и лирической «Любви издалека». Авторы были нацелены на создание произведения, «отражающего окружающий мир»¹⁶⁰. Появление такой идеи Саариахо объясняет потрясением от нью-йоркской трагедии 11 сентября 2001 года: «Отношение к музыке, которое у меня было до этого, — как к интимной и защищенной вселенной — было разрушено»¹⁶¹. Однако эта идея осталась как некий общий ориентир, а упомянутые события не вошли в сюжет оперы. Но одна из ключевых тем, предложенная либреттистом, довольно близко соприкасается с ними: война и насилие. Тема необычайно волновала Маалуфа как бывшего военного репортера¹⁶². Композитор, в свою очередь, предложила тему материнства, интересовавшую ее одновременно в двух аспектах — с точки зрения личного опыта, пережитого ей, и метафизически — в качестве непостижимой тайны природы. Саариахо делилась своими мыслями с Маалуфом: «Я рассказала ему о том, насколько сильным было для меня это переживание, когда я была беременна своим первым ребенком, ощущение двух сердец, бьющихся в моем теле»¹⁶³. Таким образом, замысел оперы формировался вокруг тем войны и материнства.

Тема материнства уже возникала в творчестве Саариахо. Первый раз — в связи с циклом «Замок души». Две из пяти его частей (4-я и 5-я) написаны на тексты древних египетских заклинаний, с помощью которых лечили детей. Другим примером может служить инструментальный цикл «Я чувствую второе сердце» (*Je sens un deuxième cœur*) для фортепиано, альты и виолончели (2003). Это сочинение появилось из-за необходимости первоначальной разработки материала для оперы. Так же, как и в случае с «Любовью издалека», в качестве своеобразной творческой

¹⁵⁹ *Ibid.* P. 36.

¹⁶⁰ *Ibid.* P. 35.

¹⁶¹ *Ibid.* P. 35–36.

¹⁶² Об этом см.: Глава 1, С. 21, сноска 72.

¹⁶³ *Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 36.

лаборатории Саариахо решила использовать пространство камерного жанра¹⁶⁴. Она поясняет, что ее задача состояла в создании «музыкальных портретов <...> персонажей оперы»¹⁶⁵, но в процессе сочинения пьеса «все более удалялась от оперы»¹⁶⁶. Однако названия частей пьесы и сам музыкальный материал, как станет ясно несколько позже, подтверждают сходство с оперой¹⁶⁷.

Работа над либретто представляла собой совместный процесс, о чем можно судить по опубликованной переписке Саариахо и Маалуфа, которая длилась в период с декабря 2001 года по апрель 2003 года. В этих эпистолярных документах прослеживается, как формировались некоторые идеи, сюжетные линии, образы героев и композиционные принципы оперы. Из писем следует, что этот процесс проходил в кругу трех основных участников команды— композитора, либреттиста, режиссера. В итоге после нескольких лет работы в 2005 году была завершена и партитура оперы.

§2. Сюжет и либретто: композиция, мотивы, образы

Сюжет оперы сводится к следующему:

Молодая женщина Адриана отвергает грубые ухаживания Царго, молодого жителя из ее же селения. Через некоторое время в селение приходит война, и Царго совершает насилие над Адрианой. Героиня рождает сына от насильника, которого она растит вместе со своей сестрой Рефкой, переживая о его судьбе. Прошло 17 лет, сын Адрианы Йонас узнает тайну своего рождения, что приводит его в состояние гнева — он клянется убить Царго, но встретив слепого и одряхлевшего человека, не решается выстрелить в него. В финале Адриана обретает успокоение, поняв, что ее сын не способен на убийство. Милосердие побеждает насилие¹⁶⁸.

¹⁶⁴ См. Главу 1, С. 19, сноска 65.

¹⁶⁵ Saariaho K. Je sens un deuxième Coeur. Programme Note [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/14333/Je-sens-un-deuxieme-coeur--Kaija-Saariaho/> (accessed: 18.03.2020).

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ I. «Я открываю свою кожу» (Je dévoile ma peau), II. «Открой мне!» (Ouvre-moi, vite!), III. «Во сне она ждала» (Dans le rêve, elle l'attendait), IV. «Впусти меня» (Il faut que j'entre), V. «Я чувствую второе сердце, которое бьется рядом с моим» (Je sens un deuxième coeur qui bat tout près du mien).

¹⁶⁸ В своем эссе Саариахо приводит синопсис оперы, написанный Маалуфом: «Действие “Матери Адрианы” происходит в стране, охваченной войной. Это неопределенная страна, но очень напоминающая какой-то район на

Сюжет претворен таким образом, что, прежде чем начать разговор о нем и о либретто, целесообразно обозначить некоторые особенности композиции оперы. Опера включает семь картин, распределенных по двум действиям, причем события, происходящие во II действии отделены от I временным промежутком в 17 лет. Каждая сцена имеет название (см. Рисунок 55).

Действие	Сцена	Действующие лица
I	1. «Свет» (<i>Clartés</i>)	Адриана, Царго, Рефка
	2. «Тьма» (<i>Ténèbres</i>)	Адриана, Царго
	3. «Два сердца» (<i>Deux coeurs</i>)	Адриана, Рефка
II	4. «Признания» (<i>Aveux</i>)	Адриана, Йонас
	5. «Ярость» (<i>Rages</i>)	Йонас, Рефка
	6. «Дуэль» (<i>Duel</i>)	Йонас, Царго
	7. «Адриана»	Адриана, Йонас, Царго, Рефка

Рисунок 55. Композиционная таблица оперы «Мать Адриана»

Действия отличаются не только временем происходящего, но и внутренней динамикой и структурой. Уже при одном взгляде на схему композиции между действиями заметна диспропорция: 3 сцены — в первом, и 4 — во втором. Действия

Балканах или где-то еще конца двадцатого века. Адриана, страстная молодая женщина, становится жертвой изнасилования: она беременна, но отказывается делать аборт. “Этот ребенок мой, а не насильника, — говорит она сестре и одновременно пытается успокоить себя, понимая, что в жилах ребенка течет две крови: жертвы и мучителя. — Он будет Каином или Авелем?”. Адриана удивляется, когда, повзрослев, ее сын Йонас узнает, что его отец, бежавший из страны в конце войны, вернулся. Он обещает убить его, но не может заставить себя сделать это. “Этот человек заслуживает смерти, но ты, мой сын, не заслуживаешь быть убийцей”, — говорит Адриана. “Мать Адриана” ставит вечные вопросы жизни человечества: возможно ли дать жизнь во время войны? Должно ли всегда прощать? Прощение — трусость или мужество?» (*Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 36–37).

также разнятся по планам развития. Для ясности картины приведем более подробный синопсис оперы по сценам:

I действие. 1 сцена. Адриана у своего дома мечтает о будущем и напевает песню. Царго пристаёт к ней с грубыми и навязчивыми ухаживаниями, напоминая, что когда-то она танцевала с ним. Адриана прогоняет Царго, он уходит и устраивается чуть поодаль от дома, чтобы опустошить бутылку. Сестра Адрианы Рефка упрекает ее в излишне мягком отношении к Царго. Сестры ложатся спать. На сцене изображается сон, неясно кто из персонажей его видит, возможно, все трое. Это сон-воспоминание. В нем Царго приходит к Адриане, чтобы увести ее на бал, но, когда она берет его за руку, он превращается в бутылку. Адриана роняет бутылку на землю, и она разбивается с грохотом. Смеясь, Адриана просыпается, Царго также разбужен этим смехом, униженный он с угрозами уходит.

2 сцена. Слышны звуки боя. Царго в военной форме с оружием в руках подходит к дому Адрианы, стучит в дверь и требует пустить его на крышу дома для наблюдения за противником. Девушка дает ему резкий отпор. Царго вышибает дверь и нападает на Адриану.

3 сцена. После войны (тот же дом). Адриана беременна. Она беседует со своей сестрой, которая не может смириться с тем, что Адриана решила оставить ребенка. Рефка рассказывает о сне, который видела прошлой ночью. В нем она вновь пережила ужасы войны, видела свою сестру, рожаящую на улице среди раненых и убитых, и двух незнакомых мужчин — пожилого с поднятыми руками, как у заключенного, и молодого, наставляющего оружие на первого. Адриана спрашивает себя, кем будет ее сын — Каином или Авелем?

II действие. 4 сцена. Прошло 17 лет. Йонас, сын Адрианы, узнает правду о своем отце. Подросток в ярости — он зол на мать и хочет убить Царго. Адриана не пытается его остановить. На сцене изображается символическая картина своеобразного жертвоприношения: персонаж, похожий на Йонаса, снимает маски с Адрианы, Рефки, Царго и бросает их в огонь. Все персонажи исчезают, охваченные пламенем.

5 сцена. Рефка приносит известие — Царго вернулся в деревню. Йонас грозит убить его. Адриана не пытается сдержать сына: «Если он должен убить его, то он убьет», — трижды произносит она. На сцене вновь появляется картина жертвоприношения — такая же, как в предыдущей сцене.

6 сцена. Йонас находит в деревне Царго, он заявляет, что пришел убить его. Чтобы не стрелять в спину, Йонас просит отца повернуться. Когда Царго поворачивается, становится понятно, что он слепой. Йонас опускает оружие и убегает — он не способен убить немощного старика, в которого превратился бывший насильник.

7 сцена. Йонас извиняется перед матерью за то, что не смог отомстить. Теперь сомнения Адрианы развеяны: Йонас — не убийца. «Мы не отомщены, но мы спасены», — говорит она ему.

В центре I действия — изнасилование Адрианы, происходящее на вторую сцену, поэтому события других сцен — первой и третьей — воспринимаются как предшествующие и последующие соответственно. Сцена насилия делит действие на «до» и «после». Образуется своеобразная трехэлементная симметричная композиция с серединным центром. II действие выстроено иначе. Здесь происходящее сконцентрировано вокруг эпизода встречи Йонаса и Царго — шестой сцены, события же четвертой и пятой сцен играют роль подготовки к этой встрече — Йонас сначала узнает о Царго, а затем решается найти его. В седьмой сцене, выполняющей одновременно функцию финала и эпилога, ощущается спад драматизма, накопленного до этого. По сравнению с I действием, где подготовка к кульминации (события «до») занимает одну сцену, во II действии благодаря наличию двух предшествующих главному эпизоду сцен принцип динамического нарастания ощутим сильнее. Кроме того, во II действии есть и другой центр притяжения — заключительная, седьмая сцена, выступающая финалом не только действия, но и всей оперы, — вектор общего драматического развития оперы инерционно направлен к ней. Таким образом, траектория композиции I действия, если представить ее в абстрактной форме, близка ломаной, а композиции II действия — прямой линии, устремленной к шестой сцене, тогда как седьмая стоит особняком (см. Рисунки 56 и 57). Корень этих отличий, на наш взгляд, лежит в характере самих событий, разворачивающихся в двух действиях. В I акте происходит изнасилование, то есть совершается некое действие, а во II акте подобного действия нет, фокус направлен на внутренние, психологические процессы героев.

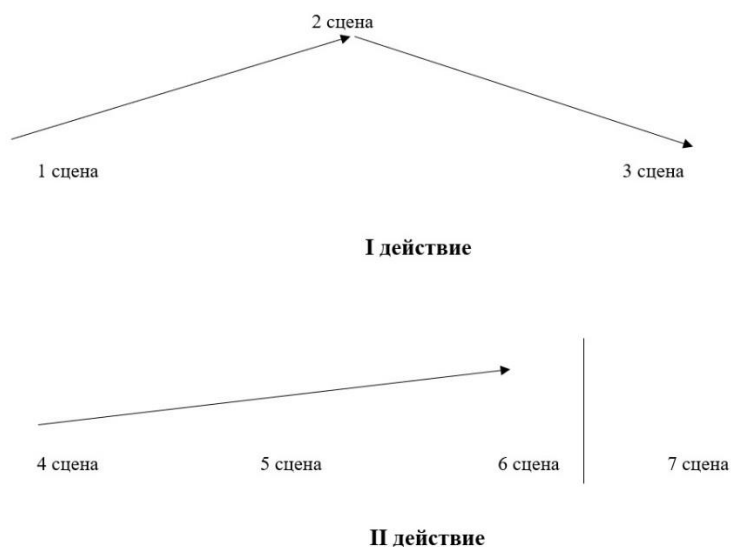


Рисунок 56. Схематическая траектория композиции оперы «Мать Адриана» по действиям

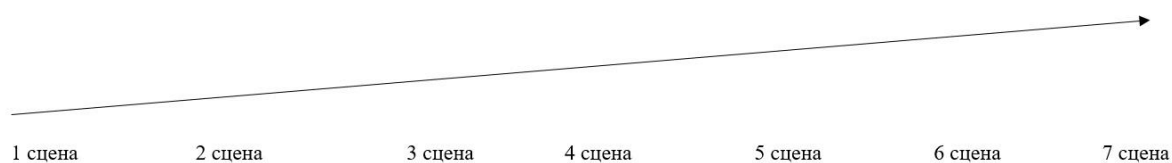
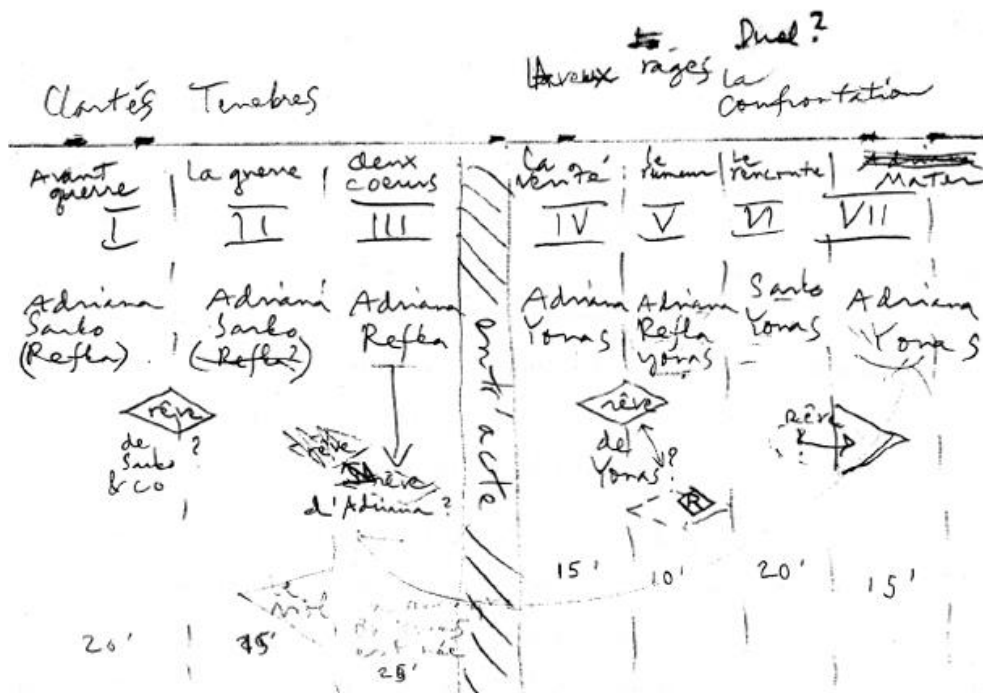


Рисунок 57. Схематическая траектория целостной композиции оперы «Мать Адриана»

Необычен принцип подбора названий сцен. В названиях двух первых сцен прослеживается оппозиция двух начал — Света и Тьмы, — которая в опере предстает как своеобразная мета-идея. На вопрос, что под ними подразумевается, на наш взгляд, можно ответить двояко. С одной стороны, это две половины суток — день и ночь, которые метафорически соответствуют двум частям жизни человека — осознанной и неосознанной. В первых двух сценах это отражено наличием эпизода сна, в котором повествуется о танце Адрианы и Царго, помещенного между двумя эпизодами, происходящими наяву. И хотя формально два типа событий не разведены по разным сценам, их присутствие все же ощутимо. С другой стороны, «свет» и «тьма» — характеристики разных явлений и действий

героев: под категорию «темных» попадают такие, как война, насилие, агрессия, под категорию «светлых» — те, что им противостоят, — например, материнство, милосердие, прощение. Что касается названий других сцен, то очевидно, что в сценах с третьей по шестую они указывают на главное событие, происходящее в них: «Два сердца» — решение Адрианы оставить ребенка, «Признание» — Адриана открывает Йонасу, кто его отец, «Ярость» — Йонас приходит в ярость, «Дуэль» — Йонаса приходит к Царго с целью убить его. Последняя сцена, как и вся опера, озаглавлена именем главной героини, хотя в ней участвуют все четверо персонажей, и это не случайно. Адриана как мать, сумевшая перебороть страхи и предрассудки, выступает в ней символом милосердия и прощения, торжество которых провозглашается в финале оперы.

Однако из опубликованных сведений известно, что был и иной, предварительный вариант названий. Это отражено на эскизе Саариахо, датированном 2002 годом, где указаны следующие названия сцен: I д. — 1. «До войны», 2. «Во время войны», 3. «Два сердца»; II д. — 4. «Правда», 5. «Слух»¹⁶⁹, 6. «Встреча»; 7. «Мать» (см. Рисунок 58).



¹⁶⁹ В этой сцене Рефка приносит Адриане и Йонасу весть о том, что, по слухам, Царго, долгое время отсутствовавший в их деревне, теперь вернулся.

Рисунок 58. Эскиз структуры оперы «Мать Адриана» 2002 года¹⁷⁰

Сопоставив два варианта названий, можно сделать вывод, что в названиях сцен I действия вместо описания обстановки — «До войны», «Во время войны», «После войны» — были выбраны более метафоричные названия — «Свет», «Тьма», «Два сердца», — отсылающие скорее к образной стороне. Что касается названий сцен II действия, то здесь изменения не столь кардинальны. Они были введены, в основном, по принципу уточнения: так, «Правда» стала «Признанием» (четвертая сцена), «Встреча» — «Дуэлью» (шестая сцена), «Мать» — «Адрианой» (седьмая сцена). Только в пятой сцене новое название существенно сменило смысловой акцент: если в первой версии в центр ставилась весть о возвращении Царго — «Слух», то во второй и окончательной — состояние Йонаса — «Ярость». Работа над такого рода деталями, их корректировки указывают на тщательность и скрупулезность обдумывания концепции.

Главная особенность композиции оперы заключается в том, что эпизоды реальной жизни перемежаются в ней картинами видений, воспоминаний и предвидений. Судя по эскизу, расстановка последних — они обозначены словом «*rêve*» — прежде также была немного иная. К примеру, сон Рефки на эскизе указан с именем Адрианы и занимает место между второй и третьей сценами (это видно по едва заметным пометкам в форме ромба, которым маркированы все «*rêve*»), в то время как в настоящем варианте он помещен в третью сцену¹⁷¹. Картины-видения становятся своего рода инструментом изживания травм героев посредством подсознательных образов. Они создают смешанное впечатление, порой напоминая «поток сознания». Природа некоторых из них не ясна — принадлежат ли они конкретным персонажам или же являются плодом коллективного сознания/подсознания?

¹⁷⁰ Эскиз заимствован из источника: Everett Y. U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun. P. 85.

¹⁷¹ На эскизе также отмечено некое видение между 6-й и 7-й картинами, которое не было осуществлено в окончательной версии оперы.

При всей прозаичности сюжета многие его детали остаются не проясненными. История разворачивается на фоне неизвестной войны, в необозначенное время, в неопределенной местности. Каковы мотивы действия, каков его подтекст, и кто герои этой оперы? В попытке ответить на эти вопросы обратимся к анализу наиболее значимых аспектов либретто.

Как уже было сказано, идея произведения основывалась на двух темах — войны и материнства — и их взаимодействии. На этом, в целом, и сформирован общий идейный план оперы, однако в ходе развития драмы появляется целый ряд сопутствующих и пересекающихся с основными темами мотивов, которые также играют важнейшую роль в драматургии: мотивы войны, крови, материнства, идентичности, прощения. Обозначим и рассмотрим мотивы в контексте их функционирования в либретто.

Мотив войны впервые дает о себе знать еще перед первой сценой оперы — в виде ремарки, указывающей на обстановку происходящих событий, — «скромный двор довоенного периода». Примечательно, что в дальнейшем тексте не идет речи о предстоящем начале войны, то есть герои не подозревают о надвигающемся. Однако авторам важно было указать на эту деталь, приносящую элемент особой напряженности в атмосферу происходящего. Более явно мотив войны звучит во второй сцене: Царго приходит к Адриане, чтобы взять реванш за то, что прежде был отвергнут, и насильно овладевает ей. Возникающая в их диалоге тема войны в данном случае выступает и символом их отношений, основанных на насилии:

Адриана: «Убирайтесь и кричите о войне подальше от меня! В этот дом война не войдет, ты слышишь, что я говорю?»

Царго: «Война везде распространится, как обыкновенная пыль. Осуждаешь ее, но все равно почувствуешь ее, она — как пьянящая трава»¹⁷².

Тема войны продолжает присутствовать в жизни героев и после ее окончания. Она проявляет себя в рассказе о сне Рефки из третьей сцены, воплощающем ее подсознательные переживания. В диалоге с Йонасом из

¹⁷² Полный перевод либретто оперы на русский язык, выполненный автором диссертации, дан в Приложении В.

четвертой сцены Адриана произносит слова, отражающие весь ужас этого явления — на вопрос сына, был ли его отец таким монстром, как о нем говорят, героиня отвечает:

«Он не всегда был таким, он больше был похож на жалкого бродягу. Он никогда бы не стал лучшим из мужчин, но мог бы не стать худшим. Потом началась война... В тот год молодые мужчины словно заново родились, стали свободными, за пределами закона и препятствий, властелинами улиц, распорядителями закона, властителями женщин, сеятелями смерти».

Война для Адрианы невольно отождествляется с насилием, которое было совершено лично над ней. Под натиском этих страшных событий героиня переживает глубокую внутреннюю трансформацию, результат которой особенно ярко воплощен в финальной, седьмой сцене. Реплики Адрианы и других персонажей (а также хора) говорят о незаживающих душевных ранах героини:

Адриана: «Боль закрыла маской мое лицо и щитом — мое сердце»; «Моя кожа стала толстой, взгляд — строгим, однако, если бы смогли заглянуть в мою душу ...».

Адриана, Рефка и хор: «Молодая и нежная Адриана дрожит и плачет ...».

Рефка: «Жизнь Адрианы искажена жестокосердием мира... но и моя жизнь искажилась из-за Адрианы».

Другой значимый мотив либретто — *мотив крови*. Под ним подразумевается идея родовой или иной общности персонажей, часто выраженная употреблением в тексте слова «кровь». Мотив крови впервые возникает во второй сцене, во время ссоры Царго с Адрианой, когда он, пытаясь уговорить девушку, манипулирует ее чувствами и призывает открыть дверь соплеменнику ради общего блага: «Кому откроешь дверь? Тем, кто идет убивать тебя, или нам, своим братьям? Нам, у которых с тобой одна кровь, нам, которые идут защищать тебя? Это война, Адриана, сопротивлением больше не развлечешься, открой, открой быстро!». В конце концов, Царго толкает Адриану в дом и осуществляет свой омерзительный план. Мотив крови здесь одновременно выступает символом их «соплеменничества» и прообразом их будущей связи как родителей общего ребенка.

В дальнейших сценах мотив играет роль родового символа, объединяющего мать и сына. В этом качестве он возникает в третьей сцене, в монологе Адрианы, которая, будучи беременной, рассуждает о будущем своего ребенка: «Кто этот человек, который живет во мне? Брат? Мое второе “я”? Враг? В его венах течет две крови, две смешанные крови. Кровь жертвы и кровь палача, как течь одной, чтоб не текла другая?». Вопрос крови вновь встает между Адрианой и ее сыном во II действии оперы: когда Йонас узнает правду о своем отце, его начинает волновать его «кровь»: «В моих жилах течет кровь монстра! Как я должен забыть о своей крови?». Позиция Адрианы иная — она призывает сына не преувеличивать значение своей «крови»: «И ничего тебе твоя кровь не говорит, у нее нет голоса, она не может говорить, у нее нет разума, она не может приказать сделать то, чего тебе не хочется делать. Не говори при мне больше о своей крови!».

Мотив крови играет роль связующего элемента между Адрианой, Йонасом и Царго. Он неминуемо присутствует в сцене встречи Царго и Йонаса, где каждый из них понимает под «кровью» свое. Йонас видит в этом нечто определяющее и неотвратимое, поэтому с вызовом обращается к отцу-насильнику: «Неудивительно, что я так же высокомерен, к несчастью, я рожден от Вашей крови!». Царго же уверяет сына, что прежнюю кровь он «пролил на войне» и что ему «влили другую кровь». Он также старается убедить его в том, что человек не зависим от «крови». Дилемма в вопросе о крови Йонаса разрешается лишь в последней сцене, когда Адриана, поняв, что ее сын не убийца, наконец, обретает покой: «Будь ты, на самом деле, сыном этого человека, ты бы его убил. Сегодня я получила окончательный ответ: кровь убийцы превратилась в воду, когда смешалась с моей».

С мотивом крови соприкасается *мотив идентичности*. Разговор об этом мотиве уже шел в связи с «Любовью издалека». Если в первой опере под ним понималось самопознание героя, осуществленное посредством выхода из зоны комфорта в процессе морского плавания, то здесь под ним имеется в виду вопрос личностного выбора и ответственности. В наибольшей степени мотив идентичности раскрывается посредством образа Йонаса. И в этом качестве он впервые возникает в монологе беременной Адрианы (третья сцена), задающейся

вопросом о судьбе будущего ребенка. Примечательно, что здесь затрагивается библейский контекст: «Кто это существо, которого ношу? Кто это существо, которого кормлю? Кем будет мой ребенок — Каином или Авелем?».

В общей сложности, все действия Йонаса направлены на понимание своей идентичности. С этой целью он учиняет допрос Адриане и Рефке, обвиняя их во лжи. Приходя к Царго, чтобы убить его, он, на самом деле, стремится понять и узнать свою суть. Он отказывается от идентичности сына «монстра», которое навязывалось его предрассудками, и доказывает всем и, в первую очередь, самому себе, что его выбор другой.

В какой-то степени к мотиву идентичности можно отнести и пассаж Царго из второй сцены об их принадлежности с Адрианой к одному лагерю. Герой пытается внушить героине, что она не просто девушка, а часть их общества. Этот вопрос был принципиальным для Маалуфа — в одном из писем к Саариахо он писал: «Важно, жизненно важно, чтобы все персонажи четко, без какой-либо возможной двусмысленности принадлежали к одной и той же этнической среде; другими словами, чтобы агрессор и жертва были одного цвета; в противном случае идея может быть искажена. Царго — не внешний враг, не “другой”; он — жестокий протектор»¹⁷³.

Мотив материнства зачастую стоит рядом с мотивами крови и идентичности. Он ассоциируется с теплыми и светлыми чувствами, уравновешивает все то негативное, что связано с войной и насилием, принося ощущение света и надежды в напряженную атмосферу действия. Мотив материнства впервые возникает в третьей сцене, в разговоре двух сестер. Когда Рефка осуждает Адриану за решение оставить ребенка от насильника, Адриана уверяет, что это лишь ее ребенок, и в его характере не проявятся черты монстра: «Это не его ребенок, Рефка, это мой ребенок, и только на меня он будет похож!»; <...> я чувствую это так четко, как и звук другого сердца, стучащего рядом с моим. У моего сына будут мои глаза. <...> Мой голос, мои руки, я знаю это, я чувствую».

¹⁷³ The Making of Adriana Mater: Kaija Saariaho and Amin Maalouf. P. 135.

С появлением в действии персонажа Йонаса (II акт) мотив обретает новый виток развития. В диалогах Адрианы с сыном часто звучат слова, отражающие высокую значимость ее материнства. К примеру, в четвертой сцене героиня признается, что рождение сына стало для нее окончанием войны, символом мира и жизни: «Ты мой реванш. Война окончилась в тот день, когда ты родился, ты смерть смерти!».

Апогея развития мотив материнства достигает в заключительном монологе Адрианы из седьмой сцены. В нем ощутима радость и успокоение, разрешение мучительных сомнений героини. Она осознала, что смогла изменить будущее, которое, казалось, было предрешиено, ее победа затмила темные следы прошлого. Заключительный монолог Адрианы звучит как триумф материнства:

«Даже тогда, когда ты еще лежал в колыбели, я следила за твоим взглядом, за твоими жестами, я вслушивалась в твой крик. Мне нужно было знать, чья кровь течет в тебе — убийцы или моя. <...> я старалась убедить, <...> что было бы достаточно, чтобы я тебя любила, разговаривала с тобой, чтобы ты вырос честным, любящим, умным и справедливым. <...> Сегодня я вновь обрела свою жизнь, которую считала потерянной».

Наряду с мотивом материнства образам насилия в опере противопоставлен и **мотив прощения**, также, главным образом, связанный с Адрианой. Прощение — индикатор внутреннего освобождения героини от тяжести обид прошлого. К этому Адриана приходит благодаря своему сыну, которого она подспудно старается удержать от непоправимого поступка. В одном из диалогов с Йонасом героиня убеждает его забыть о прошлом: «Война окончилась в тот день, когда родился ты». Наиболее ярко мотив прощения звучит в финале оперы — седьмой сцене, один из эпизодов которой становится актом всеобщего покаяния, когда Царго, Рефка и Йонас поочередно обращаются к Адриане со словами извинения. Героиня же, обращаясь к сыну, с радостью на душе объявляет о победе спасительного милосердия: «Сегодня я вновь обрела свою жизнь, которую считала потерянной. Мы не отомщены, Йонас, но мы спасены».

Тема материнства, противопоставленная злу и насилию, возведена либреттистом в ранг глобальной идеи. Он поясняет: «Название [оперы] относится

не только к материнству женщин, но и к материнству в глобальном смысле, — рождение и возрождение, — которое превышает индивидуальный опыт. Это имеет прямое отношение к миру, в котором мы живем. Произведение влечет за собой идею рождения другого мира, идею искупления»¹⁷⁴.

Любовь, прощение и милосердие, вкупе с материнством и идентичностью составляющие идейное ядро либретто, провозглашаются спасительным средством, инструментом восстановления мира между людьми. Любовь матери смогла переломить жестокость и агрессию, предотвратить страшное деяние и открыть дверь в новую жизнь. Именно эту идею озвучивает Селларс: «Здесь мы видим, что у нас есть будущее. И это будущее во всем мире гарантировано женщинами, женщинами, которые в невозможных ситуациях лелеют и возвращают человеческое достоинство»¹⁷⁵.

Как уже было сказано, в действии оперы события реальной жизни чередуются с неожиданно интерполируемыми эпизодами видений. Это накладывает отпечаток не только на композицию, но и на атмосферу происходящего. Авторы таким образом показывают, насколько тонка на самом деле грань между этими мирами и как сложны и трудно постижимы первопричины наших поступков. Поэтому некоторые из эпизодов оперы можно трактовать лишь в сопоставлении с последующими событиями. Один из таковых эпизодов — соло Адрианы из первой сцены. Либреттист характеризует его как «ностальгическое и чувственное рондо», которое героиня поет на исходе дня, облокотившись о стену своего дома:

«Когда город закрывает глаза,

Я показываю свой голос.

Свой голос, который собрала в одном осеннем саду

И вложила между страницами одной книги;

Свой голос, который с моими простынями сернистого цвета

¹⁷⁴ The Birth of Adriana Mater [Electronic source] // YouTube: [video hosting]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dJHAnRUZens&list=PL5BkarDf1ZZIGmz1FverNeynJ5ox4ifjH> (accessed: 16.03.2018).

¹⁷⁵ Riding A. The Opera «Adriana Mater» Addresses Motherhood in a War Zone [Electronic source] // The New York Times. 2006. URL: <http://www.nytimes.com/2006/04/05/arts/music/the-opera-adriana-mater-addresses-motherhood-in-a-war-zone.html> (accessed: 12.03.2018).

Я привезла из своей деревни;
 Свой голос, который спрятала под корсетом,
 В складках своего сердца.
 Когда город закрывает глаза,
 Я открываю свое сердце.
 Свое сердце, которое собрала в одном осеннем саду
 И вложила между страницами одной книги;
 Свое сердце, которое с моими простынями каменистого цвета
 Я привезла из своей страны;
 Свое сердце, которое спрятала под корсетом,
 В складках своей кожи».

В тексте нежной песни Адрианы, помимо ностальгической тоски, сквозь череду метафор читается любовная жажда, томление, даже вожделение. Присутствие эротического подтекста в этой, довольно скромной внешне сцене подтверждается и задумкой либреттиста: «Что касается слова “cousage”, то оно мне действительно нравится — я нахожу его очень тонким, потому что оно вызывает желание, даже если в его звуке есть что-то озорное ...»¹⁷⁶. Такая неоднозначная характеристика образа Адрианы, данная при первом ее появлении, поначалу не привлекает особого внимания. Однако позже, когда героиня становится жертвой насилия, этот эпизод воспринимается уже с оттенком скрытой, невольной провокации, которую злодей Царго, наблюдавший за ней, «считывает» на подсознательном уровне как призыв. Опираясь на подобные рассуждения, можно сделать вывод, что в рондо Адрианы отчасти воплощены образы ее подсознания, перекликающиеся с картинами видений. Особенно примечательно, что эпизод появляется в начале оперы, своим необычным характером задавая тон всей драме.

Первое видение возникает в первой сцене. Как гласит либретто, «неясно какой из персонажей видит этот сон, возможно, все трое. Виден элегантно одетый Царго, который стучится в дверь, чтобы пригласить Адриану на бал. Она выходит ему навстречу, но обняв его, окажется с бутылкой подмышкой, как будто рука мужчины или сам он превратился в бутылку. Адриана начинает смеяться и

¹⁷⁶ The Making of Adriana Mater: Kaija Saariaho and Amin Maalouf. P. 136.

выбрасывает бутылку, которая разбивается на тысячи осколков и разбрызгивается на тысячи капель».

В это время герои не только находятся на сцене, но и поют, однако фразы текста хаотично рассеяны в их репликах и репликах хора¹⁷⁷, не присутствующего на сцене. Фрагментированное повествование отсылает к событиям, о которых речь шла в 1-й сцене, но они изображены метафорично и абстрактно, как часто бывает в снах. Приводим текст этого эпизода¹⁷⁸:

Голос Рефки: Когда город закрывает глаза, просыпаются наши сны. Один мир вытесняет другой. Один мир сменяет другой, он приносит с собой свои звуки, свой свет. Во сне у Царго было свидание с Адрианой, во сне ... Во сне Адриана ... Стекланные осколки и красные капли разлетелись повсюду. Внезапно сон рассеялся. Ночь отбросила на рассветный берег инертное тело сна, словно затерявшегося в море матроса. Он убежал в глубины тьмы.

Голос Адрианы: Когда город закрывает глаза, я показываю свою кожу ... С моими простынями каменистого цвета ... Царго плакал. Царго убежал в глубины тьмы, словно проклятый ангел.

Голоса хора: Когда город закрывает глаза, один мир сменяет другой. Он приносит с собой свои звуки, свой свет, свою ложь. Во сне она ждала его. Она ждала его, они долго готовились. И он, и она долго подбирали одежду. Рука Царго... Но тотчас рука превратилась в холодную бутылку, она бросила бутылку на пол, Адриана рассмеялась. Превратилась в осколки... Адриана смеялась. Проклятый, проклятый, проклятый...

Голос Царго: Адриана смеялась. Адриана смеялась! Ее сестра смеялась. Весь мир смеялся. Адриана смеялась.

Образы видения, как впоследствии становится ясно, предвещают будущее развитие событий — наступление войны и насилие над Адрианой, — как и развитие образа Царго в негативном ключе. Здесь присутствует явный антагонизм Адрианы и Царго, выраженный в таких фразах, как «Адриана смеялась», «ее сестра смеялась», «Царго плакал» и т. д. Царго предстает униженным, Адриана же насмехается над ним, и в контексте этой картины ее смех уподобляется злорадству,

¹⁷⁷ Хор на сцене не присутствует.

¹⁷⁸ Текст следует не в приведенном порядке, поскольку в ходе сцены реплики героев перебивают, наслаиваются друг на друга.

даже с неким инфернальным оттенком. Идея насмешки в дальнейшем действии отражается в поступке Царго, который становится его «реваншем».

Среди образов видения особенно выделяется образ бутылки, отождествляющийся с Царго, а винные капли — с каплями крови. Подчеркивается не только его разрушительная роль по отношению к Адриане, но и его моральное, духовное самоуничтожение: говорится о его уходе «во глубины тьмы, подобно падшему ангелу», а хор, словно мантру или заклинание, многократно повторяет слово «проклятый». Этот разворот событий ассоциируется с неким мифологическим сюжетом, где «изображение человека — это не просто изображение, это часть того человека, которого оно изображает, одна из его форм. Поэтому достаточно проделать какие-то манипуляции с изображением, и нечто произойдет с изображаемым человеком»¹⁷⁹, что и происходит с Царго.

Второе видение — сон Рефки, представленный в ее рассказе. Образы сна навеяны переживаниями о войне и трагедии ее сестры Адрианы. В нем выделяются два момента. 1) Все участники войны имеют одно лицо, героиня подсознательно наделяет всех сражающихся одинаковыми чертами как участников одного страшного действия. И все они похожи на Царго, что указывает на его слияние в подсознании Рефки с образом войны и всеобщего разрушения. Это одно из проявлений мотива идентичности, который, как сказано выше, занимает важное место в литературном творчестве либреттиста Маалуфа. В своей книге под названием «Убивающие идентичности» он писал: «Само слово “идентичность” <...> — ложный друг. Она [идентичность. — *Н. С.*] начинается с утверждения чего-то вполне легитимного, но незаметно становится орудием войны. <...> Одно сообщество мы принимаем на роль овец, а другое на роль волков и, сами того не желая, оправдываем возможные преступления»¹⁸⁰. Проблема идентичности

¹⁷⁹ Руднев В. П. Миф // Руднев В. П. Словарь культура XX века: ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. С. 169–172. С. 170.

¹⁸⁰ Цит. по: Трудолюбов М. А. Амин Маалуф «Во имя идентичности: насилие и инстинкт принадлежности» [Электронный ресурс] // Общая тетрадь: вестник московской школы гражданского просвещения. URL: <http://otetrad.ru/diary-1253.html> (дата обращения: 20.03.2018).

волновала Маалуфа, французского писателя ливанского происхождения лично, и в том числе поэтому ее «звучание» в опере столь ощутимо.

2) Рефка видит во сне «двух незнакомых мужчин — пожилого с поднятыми руками, как у заключенного, и молодого, наставляющего оружие на первого». Их появление во сне оказывается предвидением встречи Царго и Йонаса, которой суждено было состояться через 17 лет. Таким образом, здесь в настоящее проникает одновременно прошлое и будущее. Это также свойственно мифологической концепции, где «прошлое, настоящее и будущее рассматриваются <...> в рамках единой циклической модели мифологического времени. В силу этого прошлое может постоянно возрождаться в настоящем, являясь при этом и предопределением будущего»¹⁸¹.

В третьем видении, согласно либретто, персонаж, похожий на Йонаса, срывает маски с Адрианы, Рефки и Царго, «будто вырывая у них души», и бросает их в огонь. Этот эпизод, также неясного происхождения, определенно напоминает ритуал. С одной стороны, его можно трактовать как искупление: пройдя огонь, души героев очищаются от грехов и страданий прошлого. С другой стороны, — как обряд инициации Йонаса, что отсылает к архаическому мировоззрению. В героических мифах герой, символизирующий «родовые и племенные силы», — пишет Е. М. Мелетинский — проходит испытания, напоминающие «ритуал инициации»¹⁸². Этот обряд символизирует освобождение эго от незрелости и переход к состоянию зрелого сознания, что «может быть передано не только битвой, но и жертвоприношением: смерть приводит к воскрешению»¹⁸³. С этой точки зрения, ритуал с человеком, похожим на Йонаса, вполне можно расценивать как его становление в роли мужчины. Тема инициации Йонаса воплощена и в сцене его встречи с Царго, тоже ассоциирующейся с архаическими прототипами. Как пишет Хендерсон, «[д]уэль между молодым и старым вождем, который должен его

¹⁸¹ *Иванова Ю. А.* Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса “Улисс”): дисс. ... канд. филолог. наук: 10.02.04. СПб., 2002. С. 60.

¹⁸² *Мелетинский Е. М.* Мифологическое мышление. Категории мифов // *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. С. 24–31. С. 29–30.

¹⁸³ *Хендерсон Дж. Л.* Древние мифы и современный человек. Пер. с англ. И. Н. Сиренко // *Карл Густав Юнг и М.-Л. Фон Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А. Яффе* Человек и его символы. Под общ. ред. С. Н. Сиренко. М.: Серебряные нити, 1997. С. 103–154. С. 118.

заменить», в героических мифах символизирует смену поколений. Сцена встречи Царго и Йонаса имеет название «Дуэль» (Duel), что усиливает наше предположение о ее архетипической сути. Противостояние Царго и Йонаса также отсылает к мифам т. н. «эдипового» типа, где «отец или дядя по материнской линии противопоставлен герою»¹⁸⁴.

Два плана действия — сознательный и подсознательный, — идущие параллельно, особым образом сходятся в финале оперы. С одной стороны, здесь представлен итог развития событий сюжета, относящихся к реальной жизни, — прощение и примирение героев. С другой стороны, это и финал ирреальной линии сюжета — результат психологической трансформации персонажей, происходившей в их подсознании. Композиция седьмой сцены решена таким образом: первая ее часть раскрывает то, что таится в подсознании либо в мыслях героев, вторая воплощает их внешние действия. Первая часть сцены показывает зрителю нечто вроде незакрытых гештальтов героев, которые вновь и вновь побуждают их мысленно возвращаться в прошлое. Для Адрианы — это травма от насилия, для Рефки — чувство вины и бессилия, для Йонаса — неприятие обстоятельств его рождения, для Царго же — вся его прошлая жизнь. Четырех героев объединяет одна общая мысль, повторяемая от реплики к реплике — «Я должен был»:

Рефка: «Надо было заставить ее следовать моим советам! Надо было взять ее под крыло, надо было ...».

Царго: «Я должен был умереть во время войны... нет, я должен был умереть намного раньше... когда был застенчивым ребенком <...>. Теперь я слишком хорошо знаю свою жизнь, слишком хорошо знаю, какой жизнью я жил. Я должен был...».

Йонас: «Я должен был убить его <...>. [Р]ука не должна была дрогнуть. Я должен был ...».

Адриана: «Я должна была удерживать сына. Вместо того, чтобы подвергнуть его испытанию, я должна была ...».

Вторая часть сцены в определенной степени закрывает эти гештальты. Это относится, по крайней мере, к Адриане и Йонасу. Между ними происходит диалог,

¹⁸⁴ Мелетинский Е. М. Мифологическое мышление. Категории мифов. С. 31.

в ходе которого становится очевидным их примирение и успокоение: Адриана обретает уверенность в сыне, а Йонас принимает свое прошлое. Однако позиция Йонаса относительно прошлого становится ясна не столько из текста либретто, в котором отражено лишь его возмущение собственной нерешительностью в момент встречи с отцом, сколько из деталей постановки оперы. Последние мгновения финала на сцене решены Селларсом следующим образом: Йонас подходит к матери и берет ее за руку, его вторая рука, как и его взгляд, в это время обращена к Царго. Этот жест в данном контексте, на наш взгляд, означает внутреннее примирение Йонаса с отцом и матерью.

Особый интерес представляет подход авторов к образам персонажей в целом. Они, по сути, не имеют индивидуальных черт, определены лишь их функции по отношению друг к другу: Адриана — молодая женщина, Йонас — ее сын-подросток, Рефка — ее сестра, и Царго — молодой мужчина, отец Йонаса. В ходе развития драмы герои раскрывают свои глубокие переживания, однако это не освобождает от ощущения недосказанности и неопределенности.

Если взглянуть на ряд персонажей под немного другим углом, то вырисовывается, в общем, образ семьи, где Адриана — мать, Йонас — сын, Рефка — сестра, Царго — отец. Единственное, что противоречит этому образу — преступление Царго по отношению к Адриане. Царго насильно овладевает Адрианой, что в понимании современного общества выглядит ужасающе. Однако в древних обществах институт брака носил весьма условный характер, и в некоторых случаях определяющим в этом отношении было именно наличие интимной связи. С этой точки зрения, формально Адриана является женой Царго. Если принять во внимание такую модель семьи, то финал оперы, в котором происходит примирение героев, означает не только торжество прощения и милосердия, но и условное воссоединение семьи.

Идея семьи просматривается и в составе солирующих голосов, включающем 4 разных тембра и образующем 2 пары — мужскую и женскую: Царго и Йонас — бас и тенор, Адриана и Рефка — меццо-сопрано и сопрано. В тесситурном

распределении голосов отражена также и определенная возрастная и семейная иерархия (см. Рисунок 59).

Система тембров и «родовая» иерархия персонажей оперы

Персонаж	Тембр	Место в иерархии семьи	Роль по линии пола
<u>Царго</u>	Бас	I ступень (глава)	Старший из мужчин
Адриана	Меццо-сопрано	II ступень	Старшая из женщин (старшая сестра)
<u>Рефка</u>	сопрано	III ступень	Младшая из женщин (младшая сестра)
Йонас	тенор	IV ступень	Младший из мужчин

Рисунок 59. Таблица «Система тембров и «родовая» иерархия персонажей оперы «Мать Адриана»»

Либретто «Матери Адрианы» поднимает важные для человечества вопросы. Особое значение для Маалуфа здесь имели вопросы войны и насилия в целом. В своих книгах и высказываниях, как и в опере, он настаивает на том, что эти ужасные явления не имеют расовых, религиозных или каких-либо иных принадлежностей и не могут быть оправданы идеологией любого порядка. С этой же целью авторы отказываются от конкретики и индивидуализации в пользу иного — архетипического. Как пишет Саариахо, сравнивая «Мать Адриану» с «Любовью издалека», обе оперы сконцентрированы на «взаимодействии архетипических ситуаций и эмоций, с которыми приходилось сталкиваться человечеству»¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 37.

В этой опере одним из инструментов, способствующих архетипизации, мифологизации драмы, выступает безымянность — времени, пространства, героев. Имена героев либо универсальны, либо выдуманы. Так, имя главной героини — Адриана — производное от латинского мужского имени Адриан (Adrian); имя Йонас имеет библейские корни и встречается у немецкого и литовского народов; имена Рефка и Царго¹⁸⁶ вымышлены авторами.

Отсутствие определенности, многозначность текста придают повествованию оперы таинственность и символичность. Значимую роль в этом играет наличие эпизодов видений. Как это не удивительно, но стирание границ между реальным и ирреальным оказывается также связано и с биографией Маалуфа. Он пишет: «У меня переход из реального и воображаемого миров возникает довольно спонтанно. Вероятно, это связано с ливанской войной и тем, как я ее пережил. [Как журналист] я привык перемещаться по миру, освещая самые трагические и кровавые войны, от Вьетнама до Эфиопии; но после того, как вспыхнула война в моей стране, я понял, что не могу реагировать на это как репортер, и нашел убежище в написании художественной литературы. Чтобы передать свой опыт, мне необходимо войти в воображаемый мир посредством медитации; перемещаться в другие страны, в другие эпохи, полностью впитывать эти миры, никогда не пытаюсь вернуться к ливанскому вопросу, но точно зная, что вся суть моего внутреннего переживания будет передана через то, что я скажу»¹⁸⁷.

Говоря о мифологических признаках оперы, нельзя не упомянуть о бинарных оппозициях, наличествующих в тексте. Оппозиция двух начал — Света и Тьмы, — заложенная в названии первых двух сцен, по сути, выполняет функцию семантической оси произведения. В соответствии с ее координатами в драматургии

¹⁸⁶ Судя по переписке Саариахо и Маалуфа, появлению этого имени в либретто предшествовала цепь из других, схожих по звучанию, имен: Sarko — Arko — Harko — Thargo — Tsargo. Первый вариант (Sarko) импонировал Саариахо из-за присутствия в нем звука «s» — к фонетике шипящих и свистящих у нее всегда было особое пристрастие. Но в какой-то момент Маалуфу стало известно, что оно созвучно фамилии известного политика и в то время будущего президента Франции Николя Саркози, и либреттист отказался от этой идеи дабы избежать возможных параллелей. В итоге, после перебора еще нескольких версий, проблема была решена добавлением к первому варианту согласной «Т». Это решение пришлось по нраву Саариахо, поскольку в звучании имени «Tsargo» также содержится яркая фонетическая краска [ts].

¹⁸⁷ Цит. по: *Everett Y. U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. P. 83.

оперы действуют два образно-тематических поля — «война» и «материнство», — на взаимоотношении которых она развивается.

Либретто оперы содержит ряд библейских аллюзий, которые дополняют круг мифологических признаков произведения. Латинские слова названия оперы — «Adriana Mater», — по мысли либреттиста отсылают к Mater Dolorosa. Намек на образ скорбящей Богоматери находит отголосок в мотиве искупления, ассоциирующегося с материнством Адрианы. Одновременно с этим героиня сопоставляется с Евой — прародительницей человеческого рода, что вновь указывает на двойственную природу ее персонажа. В либретто появляется и мотив Каина и Авеля — в связи с сыном героини Йонасом. Мотив изнасилования, уходящий корнями в архаические времена, также может отсылать к некоторым из ветхозаветных сюжетов. В словаре библейских образов отмечается, что «в Ветхом Завете описываются ужасные эпизоды полового насилия», и перечисляется несколько таких случаев: «история изнасилования Дины с последовавшей за ним мстью ее братьев (Быт. 34), насилия со смертельным исходом над наложницей левита (Суд. 19) и изнасилования Амноном своей сестры Фамари (2Цар. 13:1–21). <...> картины бесчестия, совершавшегося над женами и девицами после завоевания народа, в пророческих книгах (Ис. 13:16; Плч. 5:11; Зах. 14:2)»¹⁸⁸.

В пользу мифологического контекста оперы говорит и ее финал. В заключительной сцене демонстрируется примирение и воссоединение героев, которое можно интерпретировать как восстановление некогда нарушенного (актом изнасилования) порядка. В этом видится воплощение важнейшего из признаков мифологического сознания — превращения хаоса в космос. По утверждению

¹⁸⁸ Изнасилование, половое насилие // Словарь библейских образов / ред. Л. Райкен, Д. Уилхойт, Т. Лонгман. Пер. с англ.: Б. А. Скороходов, О. А. Рыбаков. СПб.: Библия для всех, 2005. С. 406–407. С. 406. Образ Адрианы, с нашей точки зрения, в этом контексте может быть интерпретирован не только как аллюзия на Mater Dolorosa и Еву, но и, отчасти, как реплика образа Марии Магдалины. Кроме того, продолжая ассоциативный ряд библейских персонажей, можно также предположить некоторые пересечения образов Рефки и Адрианы с новозаветными персонажами — Марфой и Марией, сестрами Лазаря. Две сестры, принявшие в своем доме Иисуса, часто интерпретируются как символ двух различных установок христианской жизни: Марфа — как символ попечения о насущном, Мария — как символ истинно последовавшей за Христом. Рефка, имеющая более практичный подход и опасавшаяся за сестру, оставившую дитя от насильника, в определенной степени напоминает Марфу, Адриана же, избравшая путь страданий и милосердия, — Марию.

Мелетинского, «космизация хаоса, упорядочение земной жизни составляют главный пафос мифологии вообще»¹⁸⁹.

§3. Музыкальная драматургия

Драматургия «Матери Адрианы» строится на взаимодействии лаконичных, с легкостью трансформируемых элементов подобно тому, как это происходит в «Любви издалека». В одних случаях в качестве таковых может использоваться интонация, в других — ритмическая фигура, в-третьих — тембр инструмента. Помимо сжатости и способности к трансформации они обладают свойством универсальности: один и тот же элемент может выступать в разных качествах, применяться в характеристиках разных героев или тем (топосов).

Как и в либретто, события в драматургии разыгрываются между двумя условными образно-смысловыми полюсами — войны и материнства. Каждый из этих полюсов выступает своеобразным центром притяжения для ряда мотивов, и, таким образом, в музыкальной драматургии можно выделить две мотивно-образные сферы — войны и материнства.

Сфера войны заявляет о себе уже в первых тактах вступления оперы — она представлена грозной фанфарой трубы на интонации восходящей большой септимы в синкопированном ритме. Ей сразу же «отвечает» мотив *lamento* у виолончелей, дополненный приемом глиссандо. Диалектическое сопоставление этих «реплик» подчеркнуто ремарками — *Disperato* и *Dolce*. Сопряжение двух контрастных элементов, ассоциирующихся с образами войны и страданий соответственно, образует бинарную оппозицию на драматургической оси оперы.

¹⁸⁹ Мелетинский Е. М. Мифологическое мышление. Категории мифов. С. 27.

Рисунок 60. «Мать Адриана», I акт, Вступление, тт. 1–4 (клавир)

Фанфара трубы звучит также во оркестровом вступлении, предворяющем вторую сцену, действие которой происходит во время войны, к ней присоединяется барабанная дробь, усиливающая милитаристский колорит звучания (см.: 2 сцена, Т. 1–12). Фанфара появляется и в финале — уже в ином контексте — и воспринимается как символ изжитой, оставшейся позади войны.

Помимо фанфары к сфере войны прилегают резкие аккорды-возгласы хора, артикулируемые на слоги «tsa» и «ка». При своем первом возникновении — в кульминационной зоне вступления оперы — они выступают прообразами акта насилия, который произойдет во второй сцене. Экспрессия этих возгласов выражает оттенки боли и агрессии одновременно. Фонема «tsa» созвучна первой части имени Царго (Tsargo) и косвенно указывает на его образ, в то время как фонема «ка» созвучна первой части имени ветхозаветного персонажа Каина и может быть скрытой аллюзией на его образ, сопоставляемый с Царго. Впоследствии аккорды-возгласы проявляются и как одна из характеристик этого персонажа.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. It consists of five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano. The score is in 3/8 time and consists of three measures. The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics: 'tsa', 'ka', and 'tsa' respectively. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sfz*, *ff*, and *f*. A *gliss.* marking is present in the vocal parts in the second measure.

Рисунок 61. «Мать Адриана», I акт, Вступление, тт. 45–47 (клавир)

Сфера войны представлена также в эпизоде сна Рефки (3-я сцена). Когда героиня упоминает о военных событиях, в партитуре появляются соответствующие им звукоизобразительные элементы — такие, как имитация звуков выстрелов, воспроизводимая группами ударных (включая там-там, тарелки, гуиро) и струнных инструментов с разнообразными приемами игры (пиццикато виолончелей и контрабасов, глиссандо скрипок и альтов с применением скольжения смычка от *sul tasto* к нормальному звукоизвлечению и наоборот), шумовые эффекты с использованием нескольких разновидностей глиссандо во всех слоях партитуры, в том числе у хора (цифры F3 — MM3). Эти средства, помимо создания военного колорита, усиливают ощущение атмосферы хаоса и затуманенности, присущей сну Рефки.

Другую образно-смысловую сферу представляют мотивы, сконцентрированные вокруг *темы материнства*. Мотивы этой сферы тесно связаны с образом Адрианы, в следствие чего параллельно служат элементами ее характеристики. Если в первых двух сценах оперы тема материнства фигурирует в виде прообраза, то начиная с третьей сцены, она заявляет о себе более явно. Один из основных элементов сферы материнства — *мотив двух сердец*. Он состоит из

двух сегментов: первый представляет собой многократное повторение восходящей интонации малой секунды мелкими длительностями в оstinатном пульсирующем ритме обратного пунктира, второй — повторение той же интонации более крупными длительностями. Следующие друг за другом два сегмента этого мотива ассоциируются с двумя разными типами сердечного ритма — быстрого и медленного, — которые, вероятно, связаны с образами Адрианы и ее ребенка. Мотив впервые появляется в третьей сцене («Два сердца»), когда Адриана беременна, — он звучит у флейты пикколо и вибрафона.

Рисунок 62. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 1–8 (партии духовых и ударных инструментов)

Мотив двух сердец — своего рода олицетворение связи между матерью и сыном¹⁹⁰, — играющий очень значимую роль в музыкальной драматургии оперы. Подобно «идее фикс», он пронизывает своим звучанием всю партитуру. За счет

¹⁹⁰ Напомним, что идея оперы возникла у Саариано в том числе под впечатлением от звука сердцебиения ее ребенка, который она услышала в кабинете врача, будучи беременной.

выступает не мелодия канона, а сам прием, и в таком качестве, символизируя некое единение разных линий, он неоднократно появляется в партитуре в дальнейшем — уже с другими мелодиями и тембрами.

Рисунок 64. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 499–505 (партии деревянных духовых инструментов и арфы)

Другой элемент, составляющий сферу материнства, — *мотив крови*. Здесь также в основе лежит прием: мотив представляет собой трель на длинной ноте. Наиболее заметно его присутствие в партитуре четвертой и пятой сцен, где происходит объяснение между Йонасом, Адрианой и Рефкой. Как и в либретто, в музыке оперы мотив связан с темами идентичности и крови, однако проявляет себя немного иначе, более опосредованно, и его звучание в партитуре не совпадает со словами о крови. К примеру, в пятой сцене он возникает в момент реплики Йонаса, обращаящегося к Рефке, — «И чья же это тайна? Ответь!» (сцена 5, Т. 149–156), — и воспринимается как отсылка к Царго, отцовство которого оказывается раскрытым.

Есть и другие примеры использования определенных приемов и языковых параметров в качестве единицы музыкальной драматургии. Один из таковых — элемент, названный нами *мотивом танца*. Впервые мотив появляется в видении из 1-й сцены как фон к репликам Рефки, напоминающий о танце Царго и Адрины. Его

трехдольный такт и плавность интонаций рождают отдаленные ассоциации с вальсом.

478 *mf agitato*

Ref. Dans le ré-ve Tsar-go a-vait ren-dez-vous a-vec Ad-ri-a

S. Dans le rêve

Chor. A. a o a o

T. a s a s a s a s

(Pic.) (Cel.)

(Crot.) (Vic.) (Hp.) (+Hp.)

rit. sim.

Рисунок 65. «Мать Адриана», I акт, 1 сцена, тт. 478–481 (клавир)

Еще один элемент, вызывающий жанровые ассоциации, возникает во II действии оперы. В третьей сцене, начиная со вступления, в оркестровом звучании улавливаются черты, схожие с колыбельной: чередование баса и аккордов в партии рояля в медленном темпе рождает ощущение покачивания. Другие элементы дополняют этот образ: мотивы *lamento* струнных, нисходящие интонации деревянных духовых инструментов и арфы с «прихрамывающей» синкопой на 1-й доле, будто издающие горестные «всхлипы».

The image shows a musical score for piano, measures 7-15. The score is in 3/4 time and features a recurring triplet motif. The first system (measures 7-10) is marked 'Intenso' and includes dynamics 'mf' and 'p'. The second system (measures 11-15) is marked 'A3 Dolce, molto calmo' and includes dynamics 'p' and 'mf espr.'. Instrumentation includes Piccolo/Flute, Clarinet, and Violin solo.

Рисунок 66. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 7–15 (клавир)

Мотив «колыбельной» возникает также в пятой и шестой сценах — в эпизодах объяснения Йонаса с Адрианой и Рефкой, и в финале — во время монолога Адрианы. В момент, когда героиня вспоминает о детстве Йонаса, в оркестре у деревянных духовых инструментов возникают секундовые, «убаюкивающие» интонации в мерном «покачивающемся» ритме (сцена 7, цифра НН7).

Вышеупомянутые, а также другие, подобные им элементы выступают и средствами характеристики персонажей оперы. Кроме того, каждый из героев обладает определенным набором параметров, свойственных его музыкальному облику. Основные из них Саариахо отразила в эскизе, на который в своей работе опирается Я. Эверетт — автор монографии «Реконфигурация мифа и нарратива в современной опере: Освальдо Голихов, Кайя Саариахо, Джон Адамс». Рассмотрим его (см. Рисунок 67).

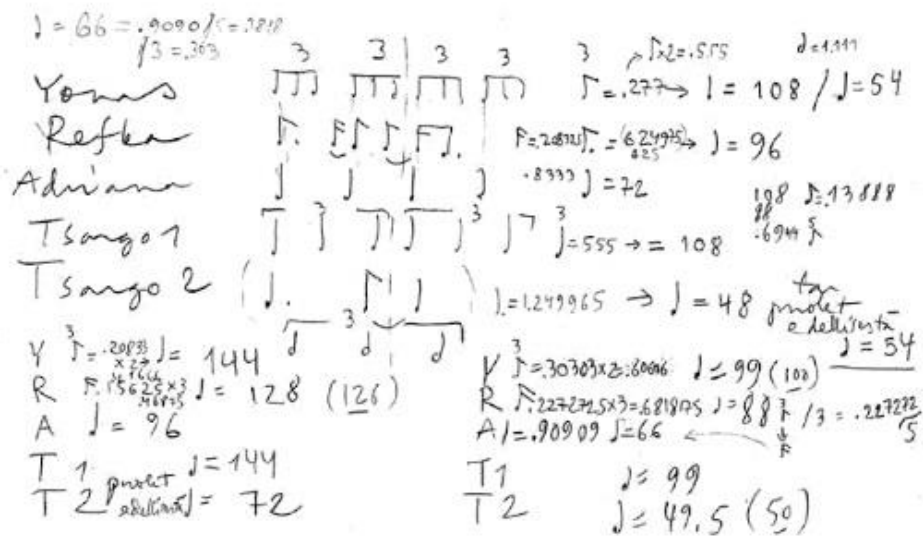


Figure 3.1b. Saariaho's Rhythmic and Tempo Designations

Рисунок 67. Эскиз К. Саариахо: ритмические и темповые характеристики персонажей оперы «Мать Адриана»¹⁹¹

Это набросок ритмических и темповых ориентиров, соответствующих персонажам. Так, наиболее быстрый темп ($\text{♩} = 108$) и триольный ритм предназначаются Йонасу, что отвечает его юношеской энергии и пылкому темпераменту. У Рефки же немного более медленный темп ($\text{♩} = 96$) и ритм с синкопами. Примечательно, что на схеме присутствуют две строки под именем Царго — 1 и 2. На этих двух линиях отмечены два разных темпа и разные ритмы. Таким образом Саариахо изображает трансформацию Царго, произошедшую за 17-летний период — от дерзкого молодого человека с решительным нравом до дряхлого слепого. Заметим, что темп Царго 2 по сравнению с Царго 1 замедляется до $\text{♩} = 48$, изменяется и ритмика — вместо четвертных триолей (при размере 2/4) возникает четверть с точкой и восьмая. Важно то, что характеристики молодого Царго схожи с параметрами Йонаса: тот же темп и те же ритмические пропорции.

¹⁹¹ Рисунок заимствован из монографии Я. Эверетт: Everett Y. U. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. P. 88.

Адриана, в отличие от других персонажей, сохраняет устойчивый темп $\downarrow = 72$ и ритмические соотношения¹⁹².

У каждого героя свой тембр голоса: Адриана — меццо-сопрано, Рефка — сопрано, Царго — бас, Йонас — тенор. Но, помимо этого, Эверетт указывает на инструментальные тембры, характеризующие персонажей: Адриана — кларнет, Рефка — флейта, Йонас — труба, маримба и ксилофон, Царго — малый барабан, контрабас, фагот¹⁹³.

Рассмотрим особенности характеристик персонажей и их развития на примере наиболее важных с этой точки зрения эпизодов.

Экспозиция образа Адрианы происходит в первой сцене и начинается с ностальгического рондо наподобие ариозо (о нем уже шла речь в связи с либретто). В умеренном темпе на фоне триольного ритма рояля и кругового глиссандо арфы льется нежная мелодия меццо-сопрано. Это единственный момент, где либретто имеет поэтическую форму, — автор, вероятно, хотел создать особую атмосферу момента появления главной героини, где ее характер выражался бы сквозь призму некоей песни. В тексте повествуется о тоске молодой женщины, скрытой под грузом платья. В нем «читается» желание героини открыть свои чувства, и каждая строфа словно становится новым этапом этого «открывания» — слой за слоем. Сначала она открывает свой голос, затем — сердце, кожу.

Музыка следует за поэтическим текстом: структура мелодии имеет строфическую форму с чертами рондо. Эверетт отмечает некоторое сходство структуры со средневековым рондо: хотя здесь нет четкого следования схеме рифм и музыкальных построений¹⁹⁴, но превалирует другой характерный для него принцип — повторение текстовых и музыкальных фраз в определенном порядке и их корреляция. Проведя свой анализ, мы пришли к выводу, что с этой точкой

¹⁹² В нижней части эскиза, как поясняет Эверетт, указаны «альтернативные темповые обозначения», она также обращает внимание на то, что между ними присутствуют те же пропорциональные отношения, что и в верхней части. *Ibid.* P. 88.

¹⁹³ См.: *Ibid.*

¹⁹⁴ См.: *Ibid.* P. 94–100.

зрения вполне можно согласиться. Сопоставим структуру текста с музыкальной структурой первой строфы (см. Рисунок 68):

Номер строки	Текст	Содержание текста	Музыкальный текст	Номер тактов
1-2	Когда город закрывает глаза, Я показываю свой голос.	A (a+b)	A	1-6
3-4	Свой голос, который собрала в осеннем саду И вложила между страницами книги;	B ₁	B (b+a ₁)	7-12
5-6	Свой голос, который с простынями сероватого цвета Я привезла из своей страны;	B ₂	A ₂	13-18
7-8	Свой голос, который спрятала под корсетом, В складках своего сердца.	B ₃	B (b+a ₁)	19-24

Рисунок 68. Структурная таблица рондо Адрианы из 1 сцены

Восьми строкам текста строфы соответствуют четыре равные музыкальные фразы (по шесть тактов каждая). Вокальные фразы интонационно сопряжены друг с другом по вопросу-ответному принципу. Нисходящая интонация первых тактов *b-a-d* находит отклик в восходящем завершении фразы *cis-d-a-b-e*, в свою очередь следующий за ним нисходящий полутон *f-e* звучит как ответ на восходящую увеличенную кварту *b-e*. Своеобразная игра интонациями олицетворяет некий дуализм характера героини: восходящие напряженные интонации, такие как тритон и другие, ассоциируются с волевыми чертами Адрианы, даже своенравностью, в то

время как нисходящий полутон, приходящийся на начала фраз мелодии, воплощает ее сентиментальность, нежность.

sempre con molto sentimento

Adr. *mf* Quand les yeux de la ci-té se fer-ment je dé-voile ma voix! Ma voix que j'ai cueillie Dans un jar-din d'au-
 tomne. Puis couchée sous les pa-ges d'un li-vre; Ma voix que j'ai rap-por-tée da-pa-ys. En-tre mes draps, cou-leur de
sempre molto intenso
f passionato sou-ffre; Ma voix que j'ai gis-sée dans mon cor-sa-ge Sous les plis de mon coeur. Quand les yeux de la ci-té se

Рисунок 69. «Мать Адриана», I акт, 1 сцена, тт. 58–84 (партия Адрианы)¹⁹⁵

Мелодика вокальной партии этого рондо содержит в себе тот комплекс характерных интонаций Адрианы, который сопровождает ее образ на протяжении всей оперы. Ее вокальная партия зачастую складывается на основе этих интонаций. Но мелодия рондо проникает и в другие партии. К примеру, в ансамбле героев, звучащем в эпизоде видения о свидании Царго и Адрианы (1 сцена), эта мелодия использована в качестве запева партий солистов и хора (см.: 1 сцена, ц. Y1).

Одна из самых ярких сцен, демонстрирующих драматическую сторону образа Адрианы, — сцена изнасилования. Вокальная партия героини ярко отражает экспрессивный тон эпизода — эмоциональная речь воплощена в выразительных декламационных интонациях, охватывающих широкий звуковой диапазон (см. Рисунок 70), нередко снабженных переходами на говор (см. Рисунок 71) и крик (см. Рисунок 72).

¹⁹⁵ Пример заимствован из монографии Эверетт: *Everett Y. U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. P. 97.

134 *Con forza* *Dolce* *Misterioso ma intenso* *mp poco inquieto (ossia:)*

Ad. 

Ad. 

Рисунок 70. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 134–140 (партия Адрианы)

accelerando poco a poco *ff subito furioso*

Ad. 

Ad. 

Рисунок 71. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 170–174 (партия Адрианы)

354 *(ossia: no screams)* *screaming fff > disperato*

Ad. 

screaming (ad lib.) fff > disperato **Y2** *Sempre furioso*

Ad. 

Рисунок 72. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 354–357; 362-364 (партия Адрианы)

На протяжении сцены Адриана неоднократно обращается к Царго по имени. Эти обращения облечены в яркие нисходящие интонации, в ряде случаев

состоящие из звуков уменьшенной квинты *c* и *fis* (см. Рисунки 73 и 74) (или увеличенной кварты — *cis* и *g*). Примечательно, что при энгармонической замене второго звука складывается анаграмма имени Царго: *c-ges* — «Ц (ар) – г (о).

Ad. 129 *Meno agitato, ma intenso* *mf sempre fermo*
 (ossia:) 3
 N'es - saie pas de me faire peur, Tsar - go!

Рисунок 73. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 129–133 (партия Адрианы)

Ad. 165 *Sempre intenso* *f fermo*
 3
 Tsar-go! Ma por - - - te ne s'ou - vri - ra

Рисунок 74. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 165–167 (партия Адрианы)

Следующий этап в раскрытии образа Адрианы — ее монолог из третьей сцены (финал I акта). В нем героиня выражает свои сомнения и тревогу относительно ребенка: будет ли он Каином или Авелем? Интонации вокальной партии обнажают ее мучительные душевные колебания. Одну и ту же реплику — «Я уверена» — Адриана пропевает многократно, каждый раз меняя интонацию. Причем ее ключевые обороты те же, что и в начальном рондо.

Ad. *mf*
Oui, je suis

Ad. *mf*
sûre, je suis sûre, Ref - ka, je suis sûre

Ad. *mf firmo*
Je suis sûre je

Ad. *rit.* *mp meno firmo*
suis sûre je suis

Ad.
sûre

Рисунок 75. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 442–457 (партия Адрианы)

Во II действии эволюция образа Адрианы становится еще более заметной. Особенно это касается седьмой сцены, в которой значительное место отводится монологу героини. И хотя его текст отчасти перекликается с начальным рондо — вновь звучат слова «мое сердце», «моя кожа», они употреблены в ином контексте и выражают иное, надломленное состояние: «Боль закрыла маской мое лицо и щитом — мое сердце. <...> Моя кожа огрубела, взгляд стал строгим <...>». При том, что опорные интонационные бороты остались прежними, идущими от первой сцены, в вокальной партии ощутимы большая свобода их применения, большая декламационность, появление новых интонаций. Изменился и темп относительно первой сцены, он стал медленнее — $\text{♩} = 66$ вместо $\text{♩} = 96$.

37 *mp con tristezza*
La dou - leur a po - sé un

41 *mf* *f molto doloroso*
mas - que sur mon vi - sa - - - ge la...

44
dou - leur a po - sé un mas - - - que sur mon vi -

46
- sa - - - ge et sur mon cœur une ca - ra - pace

49 *mp nervoso, agitato*
Par - fois, je pro - non - ce des mots

52
im - pi - toy - ab - les, et, l'in - stant d'ap - rès, je me de - man - desi c'est de

56 *mf*
ma bouche qu'ils sont sor - tis

59 *f doloroso*
Ma peau s'est dur - cie, mon re - gard s'est dur - ci

Рисунок 76. «Мать Адриана», II акт, 7 сцена, тт. 37–61 (партия Адрианы)

Весьма значимым элементом характеристики Адрианы выступает тембр кларнета. Его звучание не только сопровождает вокальную партию героини во многих эпизодах, но возникает и как самостоятельная выразительная единица. Так, например, во вступлении к третьей сцене появляется кларнетовый мотив, мелодический рисунок которого напоминает рондо Адрианы. В контексте данной сцены его можно трактовать как тоска по прежней, довоенной жизни, присутствующая в мыслях героини.

Molto espressivo

48

(Cl.) *mf*

(Str.) *p*

(Pno / Str.) *p*

(col ped.)

51

Рисунок 77. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 48–53 (клавир)

В шестой сцене среди реплик напряженного диалога Йонаса и Царго возникает имя Адрианы. В этот момент прежде подавленный Царго словно оживает: интонации его голоса наполняются нежностью, мечтательностью. Параллельно его партии на фоне оркестрового сопровождения выделяется мотив кларнета — как светлое напоминание об Адриане.

Meno mosso (♩ = c.60)
Doloroso, grave

47

Yon. - na.

Ts. *mf doloroso, espressivo* Ad - ri - a - - na, *mp* Ad - ri - a - - - na,

mp *p* (Cl.) *mf* (Bn.) *mf*

50 *mf più teneramente*

Ts. Ad - ri - a - - - na, la plus bell' fille du pa - ys, les

(Bn.) *mf* *mp*

Рисунок 78. «Мать Адриана», II акт, 6 сцена, тт. 47–52 (клавир)

Роль Рефки заключается, прежде всего, в поддержке и сострадании Адриане, это фигура собеседника главной героини. Она испытывает и чувство ответственности, и чувство вины за судьбу своей сестры. Образ Рефки, по сути, наделен лишь одним характеризующим ее мотивом — с очень печальной экспрессией. Он впервые появляется во вступлении к опере в виде переключки солирующих скрипки и флейты — лейттембров Рефки. В его основе лежат два элемента: волнообразная интонация со спуском на широкий интервал и последующим восходящим заполнением менее широким интервалом — в ритме триоли восьмыми (скрипка и флейта) — и «остановка» на более длинной ноте с

нисходящим полутоновым соскальзыванием на глиссандо (флейта) (см. Рисунок 79).

Рисунок 79. «Мать Адриана», I акт, Вступление, тт. 13–20 (партии флейт и скрипок) — мотив Рефки

Мотив также звучит во вступлении к третьей сцене, которая почти всецело построена на диалоге сестер, и в финале оперы. В седьмой сцене интонация мотива Рефки возникает в партии Йонаса — в тот момент, когда он просит прощения у Адрианы за то, что не смог отомстить. Появление мотива в партии Йонаса можно интерпретировать как знак его солидарности с матерью и тетей и как свидетельство его ответственности за судьбу матери, ранее возложенной на Рефку.

Рисунок 80. «Мать Адриана», II акт, 7 сцена, тт. 422–424 (партия Йонаса)

Значительную роль в раскрытии образа Рефки играет ее сопоставление с Адрианой, ощутимое на протяжении всей оперы. Уже первый их диалог выявляет разницу характеров сестер. В первой сцене Рефка, услышавшая часть разговора Адрианы и Царго, ругает сестру за мягкотелость в общении с ним. Она выдвигает претензии и представлена как более импульсивный персонаж, Адриана же, несмотря на уязвимость положения, выглядит более уравновешенной. Это выражается в нескольких параметрах: темповых характеристиках — вступление каждой из героинь обозначено сменой темпа: Рефка — *Tempo II = 88, Più leggero, espressivo*, Адриана — *Tempo I = 66, Intenso*; в вокальных тесситурах — сопрано (Рефка) и меццо-сопрано (Адриана); в нюансах мелодики вокальных партий — интонации обеих декламационны, но в данной сцене в партии Адрианы можно заметить избегание резких интервалов, в то время как вокальная линия Рефки насыщена острыми интонациями (ув. 4, ум. 5, ум. 4, ув. 5 и др.). С точки зрения интонационности особенно выделяется фраза Рефки — «Презрение — вот и все!»: восходящий скачок на большую септиму, а затем нисходящий на увеличенную сексту, высокая тесситура (с ремаркой *con forza*), пунктирный ритм — на фоне тихого (*pp*) длящегося оркестрового аккорда — подчеркивают экспрессию сказанных ею слов.

345 *mf sempre agitato*
Ref. J'au - rais vou - lu qu'il se sen - te, au voi - si - nag' - de cett' mai -

348 *mf con furia*
Ref. - son, comm' - un vêt - ment vide et sale, ou comme

351 *ff Poco libero*
Ref. l'om - bre de l'om - bre d'une â - me mor - te.

355 *con forza*
Ref. C'est ce - la, le mé - pris!

Рисунок 81. «Мать Адриана», I акт, 1 сцена, тт. 345–359 (партия Рефки)

Важный аспект — взаимодействие персонажей Царго и Йонаса в опере. Идея связи образов отца и сына на уровне музыкальных характеристик родилась у Саариахо еще на прекомпозиционном этапе работы. Ей представлялось интересным наличие у этих персонажей общих черт. В какой-то момент даже возникла мысль о наделении их одним голосом, которая впоследствии была отброшена. Но вопрос музыкального родства между Царго и Йонасом был для композитора принципиальным и, в конечном итоге, повлиял на характеристики героев. 26 декабря 2001 года в ответ на письмо Маалуфа о «физическом» либо «костюмном» сходстве Йонаса и Царго Саариахо пишет: «Там будет и музыкальная идентичность, даже если в трансформированном по сравнению с двумя первыми сценами виде»¹⁹⁶. Рассмотрим проявление этой связи в партитуре.

Образ Царго на протяжении действия переживает довольно сильную трансформацию: из дерзкого и агрессивного мужчины через 17 лет он превращается в одряхлевшего и слепого человека. Грань этой трансформации проходит между двумя действиями оперы. В I акте музыка «рисует» образ активного молодого Царго, но в то же время лишено каких-либо ярких индивидуализирующих деталей: интонационные характеристики близки «общим формам движения», ритмические сосредоточены в остинатной пульсации мелкими длительностями — шестнадцатыми либо триолями. Царго также наделен лейттемами — фортепиано, маримба.

¹⁹⁶ The Making of Adriana Mater: Kaija Saariaho and Amin Maalouf. P. 129.

3 Tom-toms

Mba

Timp

Hp

Pno

Ad

Ts

Elle ne m'ad-res-se plus la pa-ro-le

Ad-ri-a-na ne me re-con-nait plus!

Рисунок 82. «Мать Адриана», I акт, 1 сцена, тт. 121–127 (партии ударных, арфы, фортепиано; партии Адрианы и Царго)

Во второй сцене оперы эти характеристики дополняются дробью малого барабана, одновременно выступающей средством создания военной обстановки. Присвоение образу Царго такого характерного милитаристского элемента подчеркивает его деструктивную сущность.

Партия Царго также выражает его агрессивный склад: его вокалу присущи быстрый темп, декламационность интонаций, практически полное отсутствие распевов. Вокальная и оркестровая партии эпизодов, принадлежащих к образу Царго, с точки зрения выразительных средств во многом совпадают: одни и те же ритмические формулы — пульсация триолями, восьмыми, шестнадцатыми, — угловатость интонаций с обилием ходов на чистую, увеличенную и уменьшенную кварты.

Ts. *f impazientemente* 3 *mf*
Ne re - gar - de pas ma bles - sure ce n'est

80 *Con forza* *f tumultuoso*
pas pour ça que je suis ve - nu. Les

83 *Poco a poco più tempestoso*
Poco accelerando 3 3
Au - tres com - mencent à s'in - fil - trer dans no - tre voi - si - nage!

Рисунок 83. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 76–85 (партия Царго)

Во II действии образ Царго предстает уже в ином виде. Показателен в этом отношении монолог Царго в финале оперы — момент исповеди героя, полный скорби и отчаяния: «Прежде ночь была моей территорией; теперь ночь — моя тюрьма. Куда бы я ни шел, я натыкаюсь на ее стены, на ее решетки. Я хочу смерти, но смерть не принимает меня. Я гоняюсь за ней, она убегает, зову ее, она убегает. Я должен был умереть во время войны... нет, я должен был умереть намного раньше... когда был застенчивым ребенком, которому было интересно знать, как сложится его жизнь. Теперь я слишком хорошо знаю свою жизнь, слишком хорошо знаю, какой жизнью я жил». Вокальная партия «нового» Царго строится на более длинных, распевных, широкого дыхания фразах в медленном темпе. В ней ощутимы боль и раскаяние ослабевшего, одинокого человека. Мрачные басы хора и нисходящие пассажи фагота, идущие параллельно репликам Царго, усиливают это ощущение.

Рисунок 84. «Мать Адриана», II акт, 7 сцена, тт. 188–191 (партии фагота, контрафагота; партии хора и Царго)

При встрече с сыном Царго будто видит отражение себя в прошлом: Йонас молод, дерзок, напорист и агрессивен, каким когда-то был и он. Образ Йонаса возникает в партитуре уже во вступлении ко II акту, когда появляется стремительный «поток» шестнадцатых у скрипок (*divisi*), перебиваемый триолями других инструментов, характеризующий безудержную энергию юного героя.

Giocoso, energico ♩ = c132–144

Рисунок 85. «Мать Адриана», II акт, 4 сцена, тт. 1–13 (клавир)

Параллель образов Йонаса и Царго прослеживается во многих эпизодах оперы. Так, например, в четвертой сцене после слов Йонаса «Ты врала», обращенных к Адриане, в оркестре появляются резкие акцентированные аккорды, напоминающие о сцене насилия. Для характеристики Йонаса задействован в целом схожий арсенал средств, что и для характеристики молодого Царго. Это: частая смена метра и пульсации, быстрый темп, тембры фортепиано и ударных инструментов. Близость к Царго ощутима и в вокальной партии Йонаса. Прежде всего, это опора на острую, напористую декламацию, также с акцентированием кварт (чистых, увеличенных, уменьшенных), квинт, обилием скачков на широкие интервалы.

Рисунок 86. «Мать Адриана», II акт, 4 сцена, тт. 36–55 (партия Йонаса)

Другой пример — также из четвертой сцены: когда, узнав правду о своем отце, Йонас заявляет о жажде мести и обещает убить его и трижды произносит слова угрозы — каждый раз все более экспрессивно. Это подчеркнуто и средствами

оркестровой партии, такими как агрессивное пульсирующее звучание ударных и фортепиано, резкие мотивы у фаготов и контрафаготов. Особенно выделяется мотив четырех труб *шестнадцатыми* с диссонансными дублировками.

The image shows a musical score for brass instruments. It consists of seven staves: four for trumpets (labeled 1, 2, 3, 4) and two for trombones (labeled Tenor and Tuba). The music is written in 3/4 time. The first part of the score (measures 1-4) is marked with a forte 'f' dynamic and features a rhythmic motif of sixteenth notes. The second part of the score (measures 5-8) is marked with a pianissimo 'ppp' dynamic and 'rubato' tempo. The trumpets play a melodic line, while the trombones provide a harmonic accompaniment.

Рисунок 87. «Мать Адриана», II акт, 4 сцена, тт. 451–454 (партии медных духовых инструментов)

Таким образом, очерчивается круг тщательно отобранных средств, использованных в драматургии оперы. Здесь, в сопоставлении с первой оперой Саариахо, как мы видим, функционирует более разветвленная сеть драматургических элементов. Описанные нами средства дополнены детально разработанной терминологией партитуры — нотный текст сопровождается богатым рядом итальянских обозначений, указывающих на тот или иной характер, эмоцию, состояние, которое должны передавать музыканты: *Disperato*, *Dolce*, *Furioso*, *Intenso*, *Misterioso*, *Molto espressivo*, *Sempre con molto sentimento* и другие. Такого рода ремарок, в определенной степени отсылающих к риторике барочных аффектов, довольно много, что, на наш взгляд, коррелирует с интенсивностью психологического плана действия. Режиссер Селларс очень тонко прочувствовал это в процессе работы над постановкой: «Когда Кайя берется за то, что происходит здесь и сейчас, в повседневном мире, с которым мы ежемоментно сталкиваемся, ее

музыкальное представление этого так глубоко драматизировано — вся эта боль, невидимые раны и невидимые состояния. На самом деле, жизнь — это серия глубоких эмоций и душевных состояний, каждую минуту движущих нашей жизнью. Область чувств, сквозь которую мы проходим, — место, неосознаваемое и необъяснимое для большинства из нас. Музыка Кайи ухватывает эту область»¹⁹⁷.

При безусловной первостепенной позиции солистов в партитуре нельзя не отметить огромную драматургическую нагрузку, возложенную на оркестровую и хоровую партии. Оркестр не только сопровождает вокальные партии, параллельно выполняя функцию характеристики героев, но и в некоторых эпизодах берет на себя ключевую роль. Так, например, происходит в финале второй сцены в момент непосредственно акта насилия, когда Царго заталкивает Адриану в дом, и действие, по сути, перемещается в музыку оркестровой и хоровой партий, выражающих весь ужас и боль этой ситуации. Другой эпизод — диалог Царго и Йонаса, длящийся на протяжении целой сцены (6 сцена), где в перерывах между репликами героев оркестровое звучание становится своеобразным комментарием и осмыслением сказанного.

Особая роль в партитуре «Матери Адрианы» принадлежит невидимому, не присутствующему на сцене и (формально) не участвующему в действии хору. Его функционирование, как и в случае с «Любовью издалека», условно разделяется на два направления — создание дополнительной краски и реализация определенных драматургических задач. Но если в первой опере вторая функция реализовывалась персонифицированным хором — спутников главных героев, — то здесь решено иначе. Наиболее показательны в этом отношении первая и последняя сцены оперы: в первой сцене в момент видения о встрече Адрианы и Царго никто из героев формально не участвует в сцене — они спят, но в партитуре звучат их голоса, как и голос хора, который наряду с другими выступает неким рассказчиком, комментатором, доносящим до зрителя разбросанный по разным партиям текст. Схожая картина наблюдается и в финале оперы, когда герои, бесцельно бродя по

¹⁹⁷ Цит. по: *Moisala P. P.* 95.

сцене, будто выражая свои мысли, поют слова сожаления и извинения, также фрагментарно рассыпанные по разным партиям, включая хор. Можно предположить, что подобное участие хора в сценах, отсылающих к подсознательным образам, указывает на его обобщающую роль как носителя некоего коллективного бессознательного. Интересно, что эпизоды видений практически никак не изображаются в постановке Селларса, несмотря на то что в либретто присутствуют ремарки относительно этого. Вероятно, такой подход возник из опасений избыточности и излишней иллюстративности, которые быть может возникли бы, исходя из выразительности, заложенной в самой музыке.

«Мать Адриана» — опера более напряженного и «темного» колорита, в сравнении с «Любовью издалека», что, в первую очередь, продиктовано спецификой сюжета. Здесь проявилось мастерство Саариахо во владении письмом иного типа: силлабический вокальный стиль, опирающийся на экспрессивную декламацию, практически полное отсутствие распевов, угловатый, жесткий тематизм в оркестре с ритмическим акцентированием, обилием остинато, большое количество эпизодов на фортиссимо. Что касается инструментального состава, то в создании мрачных и напряженных красок партитуры, значимую роль сыграли довольно широкие группы медных (4 валторны, 4 трубы, 3 тромбона, туба) и ударных инструментов¹⁹⁸, а также включение в оркестр двух роялей¹⁹⁹.

Подводя итог анализу оперы «Мать Адриана», можно отметить, что в ее художественном мире сочетаются две тенденции — мифологизация²⁰⁰ и психологизация. Мотивы и символы, раскрывающие проблемы коллективного, родового плана, здесь соседствуют с мотивами индивидуальными и личностными. Наиболее заметны среди таковых мотивы психологических травм и переживаний

¹⁹⁸ В партитуре указаны четыре перкуSSIONИСТА, каждому из которых отводится немалый набор инструментов со значительным количеством разнообразных барабанов.

¹⁹⁹ В исполнении оперы также задействуются электронные средства (без выписанной партии) — для звукового усиления и для создания особого звукового ландшафта в эпизодах, изображающих видения.

²⁰⁰ Неомифологизм был довольно значимой тенденцией в музыкальном театре прошлого столетия и остается таковой, как мы видим, до сих пор. Список примеров среди опер здесь может быть весьма обширный, начиная от Н. А. Римского-Корсакова и до Х. Бертуистла.

героев²⁰¹. Каждый из персонажей на протяжении действия по-своему проходит процесс изживания травм, причиненных войной и насилием. Вероятно, подобные мотивы были навеяны не только нью-йоркской трагедией 2011 года, как писала Саариахо, но и трагическими событиями второй половины XX века в целом, волновавшими авторов «Матери Адриана».

Ряд признаков, обнаруженных в опере, вызывает ассоциации с литературой «потока сознания» и «магического реализма». Это раздвоенность повествования, завуалированность мысли, апелляция к бессознательному, обращение к потаенным локусам человеческой психики, смещение временных планов и многое другое, скрытое в нюансах словесного и музыкального текста. Пересечения с литературными направлениями, по-видимому, также возникли не случайно. Напомним, что в широком кругу литературных интересов Саариахо весьма значительное место занимают модернистские авторы. В числе наиболее любимых — Вирджиния Вульф (1882-1941), чьи произведения относят к классическим образцам литературы «потока сознания».

Тенденция к исследованию пограничных пространств, ощутимая в «Матери Адриане», — одна из ключевых для творчества Саариахо. По этому поводу она писала следующее: «В западном мире истории часто рассказываются линейным способом — как борьба между добром и злом, без особой серой зоны. Всякий раз, когда я изображаю людей и их чувства в своих операх, я просто пытаюсь показать нюансы живых людей и их чувств как их повседневный опыт»²⁰². Эта «серая зона», к обрисовке которой стремится композитор, находит воплощение в необычной композиции произведения, балансирующей между мирами нашего сознания и параллельного ему подсознания.

Все эти нюансы закладывались в «текст» произведения еще на уровне прекомпозиционной работы, проходившей в тесном союзе композитора,

²⁰¹ Этой проблеме в монографии Эверетт посвящен отдельный параграф. Исследователь предпринимает попытку анализа мотива травмы, рассматривая его с позиции видных ученых из области литературоведения и психоанализа, в частности, Ю. Кристевой и Ж. Лакана. *Everett Y. U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*. P. 116–122.

²⁰² *Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 45.

либреттиста и режиссера. Некоторые ее детали, отраженные в переписке Саариахо и Маалуфа, показывают, как, например, в результате совместного обдумывания выстраивались линии персонажей и их взаимоотношений. Это сыграло важнейшую роль в согласованности словесного и музыкального компонентов оперы. Довольно высокая плотность текста либретто нивелируется удачно найденным балансом между ариозными и декламационными эпизодами, а также распределением текста в ансамблевых и хоровых сценах. Что касается образно-смысловых сфер и мотивов, то их музыкальное воплощение, в свою очередь, четко скоординировано с литературным текстом. Все, озвученное в тексте, отзывается в музыкальной партитуре.

Хотя «Мать Адриана» во многом контрастна первой опере Саариахо — «Любви издалека», — между ними есть немало общего. Здесь также поднимаются извечные темы человеческого бытия, подчеркивается идея значимости подсознательного, ирреального, условность границ и предрассудков, сохраняется вектор на воплощение сложных, многогранных женских персонажей, занимающих особую роль в сюжете. Кроме того, продолжают развиваться тенденции в области композиционной техники: многослойность партитуры, квази-статичность гармонического письма, значимость тембрового параметра, своеобразный подход к хоровой партии, применение электроники в качестве звукоусиливающего и дополняющего акустический фон средства.

Глава 3. «Эмили»²⁰³

§1. История создания и сюжетная основа

Моноопера «Эмили», третья по хронологии опера Саариахо была закончена в 2008 году. История ее создания началась несколькими годами ранее. Первоначальными импульсами к написанию оперы были заказ, поступивший от директора Экс-ан-Прованского фестиваля Стефана Лисснера²⁰⁴, с одной стороны, и желание написать оперу для финской певицы Кариты Маттила²⁰⁵, чье исполнительское искусство очень привлекало Саариахо, с другой. По словам композитора, премьера, которая должна была состояться в 2001 году, «тогда не случилась, [но] семена были посеяны»²⁰⁶.

Премьера осуществилась лишь в 2010 году в Лионской опере с Каритой Маттила в главной роли, в постановке Франсуа Жирара²⁰⁷. «“Эмили” была написана специально для Кариты, как в музыкальном, так и в сценическом отношении. На протяжении многих лет я не спускала глаз с Кариты и видела ее во многих и разных ролях. Играла ли она Енуфу Яначека или Арабеллу Штрауса — ее исполнения всегда казались мне убедительными»²⁰⁸. Заметим, что написание

²⁰³ Материалы главы частично опубликованы в следующих работах: *Саамишвили Н. Н.* О сценической интерпретации монооперы «Эмили» Кайи Саариахо // *Опера в музыкальном театре. История и современность: Сборник научных статей по материалам международной конференции.* М., 2016. С. 363–373; *Саамишвили Н. Н.* «Эмили» Кайи Саариахо — моноопера-портрет [Электронный ресурс] // *Philharmonica. International Music Journal.* 2016. № 3. С. 1–13. URL: https://e-notabene.ru/phil/article_20952.html (дата обращения: 16.06.2021); *Саамишвили Н. Н.* Музыкальная драматургия и образный строй оперы «Эмили» Кайи Саариахо. *Культура и искусство.* 2016. № 6 (36). С. 854–859.

²⁰⁴ Стефан Лисснер (Stéphane Lissner, р. 1953) — французский театральный деятель, одна из значительнейших фигур оперного дела. С 1998 по 2006 гг. был директором Экс-ан-Прованского оперного фестиваля. С 2012 по 2015 гг. — художественный руководитель Миланского оперного театра Ла Скала. В 2014 г. был назначен директором Парижской национальной оперы.

²⁰⁵ Карита Маттила (р. 1960) — оперная певица, обладательница премии Грэмми за лучшую запись оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры» (1998), многих почетных наград. Журнал *BBC Music Magazine* включил Маттила в число 20 лучших сопрано за всю историю грамзаписи (2007). Маттила, Карита [Электронный ресурс] // Википедия. URL:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%82%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B0_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B0 (дата обращения: 23.06.2015).

²⁰⁶ *Saariaho K.* *Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 42.

²⁰⁷ Франсуа Жирар (François Girard, р. 1963) — французский режиссер, сценарист, актер. Известен как режиссер и сценарист таких популярных фильмов, как «32 истории о Гленне Гульде» (1993), «Красная скрипка» (1998), «Шелк» (2007) и других.

²⁰⁸ *Saariaho K.* *Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 42.

партий с перспективой на их исполнение конкретными музыкантами в творчестве Саариахо закономерно — так создавалось большинство ее сочинений. «Эмили», как и «Любовь издалека»²⁰⁹, — яркий пример такого подхода.

Выбор сюжета также осуществлялся с позиции возможностей для воплощения всего потенциала Кариты Маттила. Саариахо искала «женский персонаж, который обладал бы достаточной силой и который дал бы достаточно материала для ее актерской работы. И я подумала об Эмили дю Шатле, о которой узнала из книги Элизабет Бадинтер^{210»}²¹¹. Так в качестве прототипа героини монооперы была избрана Эмили дю Шатле.

Габриэль Эмили Ле Тоннелье де Бретеиль, маркиза дю Шатле (1706–1749)²¹² — выдающийся французский математик и физик, переводчик и писатель. Автор перевода на французский язык «Математических начал натуральной философии» И. Ньютона с комментариями (1759)²¹³, единственного на сегодняшний день, она была одним из важнейших специалистов по ньютоновской физике среди ученых своего времени. Значительный след в науке также оставило ее «Эссе о природе огня» (1744), в каком-то смысле предвосхитившее учение об инфракрасном излучении. Ее труды в других отраслях науки, написанные в духе философов эпохи Просвещения, с которыми она поддерживала связи, хотя и выглядят менее значительными в сравнении с работами по физике и математике, но демонстрируют широкий диапазон ее интересов: «Рассуждение о грамматике», «О существовании Бога», «Рассуждение о счастье», «Обзор книг Нового завета».

Биография Эмили дю Шатле еще полнее раскрывает ее личность. Благодаря своему отцу Луи Николя Ле Тоннелье, барону де Бретеиль она получила прекрасное образование: изучала английский и итальянский языки, занималась фехтованием, пением, танцами, театральным искусством, играла на спинете. В 27

²⁰⁹ Напомним, что партия Клеманс предназначалась американскому сопрано Дон Апшоу.

²¹⁰ Элизабет Бадинтер (Élisabeth Badinter, р. 1944) — французский философ, писатель, историк. Наиболее известна как автор философских трактатов о феминизме и роли женщин в обществе. Книга, о которой идет речь — «Эмилия, Эмилия: амбиции женщин XVIII столетия» (Émilie, Émilie: l'ambition féminine au XVIIIe siècle. Paris: Flammarion, 1983) — сравнительная биография Эмили дю Шатле и Эмили д'Эпине.

²¹¹ Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 42–43.

²¹² Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marquise du Châtelet (франц.).

²¹³ Книга была издана посмертно, с предисловием Вольтера.

лет, будучи замужем за маркизом Флореном Клодом дю Шастелле²¹⁴, Эмили стала музой и возлюбленной²¹⁵ философа, историка, писателя и публициста Ф. Вольтера. Их роман начался в 1733 году, когда писатель поселился в одном из поместий маркизы, замке Сире²¹⁶, избегая ареста, грозившего ему после публикации «Философских писем». Чета дю Шатле высоко ценила творчество философа. Известно, что по желанию Вольтера (на его средства²¹⁷) к зданию замка было пристроено крыло, в котором разместились научная лаборатория и библиотека, где Эмили и Вольтер исследовали оптические явления. В небольшом театре, оборудованном под крышей замка, ставились его пьесы. Поместье дю Шатле стало местом постоянных встреч писателей и ученых. Роман с Вольтером продолжался в течение 16 лет. В возрасте немногим более 40 лет Эмили постигло новое чувство — она влюбилась в поэта Ж.-Ф. де Сен-Ламбера и забеременела от него, хотя продолжала жить и работать вместе с Вольтером²¹⁸, сохраняя с ним теплые дружественные отношения.

Из писем Эмили известно, что она переживала глубокий страх умереть в родах. Маркиза начала лихорадочно работать над своим главным научным трудом — переводом Математических принципов И. Ньютона. Роковые предчувствия оказались верны: дочь дю Шатле родилась 4 сентября 1749 года²¹⁹, спустя 6 дней Эмили скончалась от родовой горячки. После смерти маркизы Вольтер писал, что «потерял свою возлюбленную, свою вторую половину, родственную душу»²²⁰.

Личность Эмили дю Шатле привлекла Саариахо своей силой и неординарностью: «На протяжении жизни у Эмили было множество страстей, и

²¹⁴ Позже Вольтер переименовал дю Шастелле на дю Шатле.

В браке с маркизом дю Шастелле у них родилось трое детей.

²¹⁵ В то время в аристократической среде между супругами зачастую складывались договорные отношения, что считалось нормой. Поэтому узы брака не помешали маркизе дю Шатле вести личную жизнь на стороне.

²¹⁶ Здесь в 1736—1737 гг. Вольтер, по его словам, с помощью Эмили дю Шатле, написал «Элементы философии Ньютона». Эмили дю Шатле [Электронный ресурс] // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%B8_%D0%B4%D1%8E_%D0%A8%D0%B0%D1%82%D0%BB%D0%B5 (дата обращения: 5.07.2015).

²¹⁷ Поскольку сами хозяева не были богаты.

²¹⁸ Мнения биографов разделяются по поводу того, был ли новый роман дю Шатле предательством по отношению к Вольтеру. Существует версия, что в это же самое время у философа начался скандальный роман с его племянницей, мадмуазель Дени.

²¹⁹ Новорожденная прожила всего несколько дней.

²²⁰ Цит. по: *Kenly B. Kaija Saariaho, Emilie* [Electronic source] // Musicweb-international.com: [website]. URL: <http://www.musicweb-international.com/SandH/2010/Jan-Jun10/emilie2103.htm> (accessed: 25.03.2020).

они развивались по двум направлениям: ее неумеренная страсть (мужчины, драгоценности и азартные игры) и ее внутренняя глубокая тяга к знаниям и научным исследованиям. Эти две сильные и порой чрезмерные стороны ее личности способствуют созданию удивительного характера, очень человеческого в своих противоречиях и даже привлекательного. Несмотря на свою бурную жизнь, она сумела овладеть наукой так, как это удавалось лишь немногим в то время, и во время беременности, в последние месяцы своей жизни проделала замечательную работу, переводя и комментируя «Математические начала» Ньютона»²²¹.

Саариахо не впервые обращается к неординарному женскому образу. Помимо ярких женских персонажей «Любви издалека» и «Матери Адрианы» к этому ряду относится философ и мыслитель Симона Вейль (1909–1943), которой посвящена оратория композитора «Страсти по Симоне» (*La Passion de Simone*, 2006)²²². Тема материнства, затронутая в «Эмили», также не впервые поднимается композитором. Мы уже упоминали о том, что одним из импульсов к созданию оперы «Мать Адриана» послужил собственный материнский опыт Саариахо, эта тема — одна из центральных в опере и получает непосредственное воплощение в музыкальном материале. В период работы над «Матерью Адрианой» была написана пьеса под названием «Я чувствую второе сердце» для фортепиано, альты и виолончели (2003), вдохновленная теми же переживаниями.

В образе Эмили Саариахо интересовали не только те черты, что присущи ей как женщине, но черты ученого и, в большей степени, плоды ее интеллектуального труда: «Наиболее вдохновляющими я нахожу аспекты сочинений Эмили, связанные с ее научными заметками, описаниями экспериментов и замечаниями

²²¹ Saariaho K. *Emilie*: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website]. URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

²²² «Страсти по Симоне» — оратория, созданная на основе записных книжек французско-еврейского математика Симоны Вейль, известной, помимо прочего, своей незаурядной гражданской позицией: во время войны в знак солидарности с узниками концлагерей объявила бойкот в пище, что привело к преждевременной гибели. Либретто А. Маалуфа раскрывает наиболее важные с точки зрения авторов, фрагменты жизни и мысли героини. Сочинение состоит из 15 частей, ассоциирующимися с остановками крестного пути Иисуса Христа. В исполнительский состав сочинения помимо солирующего сопрано, хора, оркестра и электроники, включена танцовщица. В постановке, принадлежащей П. Селларсу, также применяется особая световая режиссура. Премьера оратории состоялась в Вене в 2006 году в рамках фестиваля «Венценосная Надежда» (*New Crowned Hope*) при участии Klangforum Wien оркестра под руководством С. Мялки и Хора имени Арнольда Шенберга. Главную партию, предназначавшуюся Дон Апшоу, по причине ее болезни исполнила финская певица, сопрано Пия Фройнд (*Pia Freund*).

относительно Вселенной, цветов и света. Пытаясь сопроводить ее письменные заметки своей музыкой, я чувствовала близость к ней. Когда Эмили пишет: “Цвет — это не что иное, как цветной солнечный луч, я имею в виду луч, который обладает способностью давать нам осознание такого цвета”, — [я понимаю, что] мы с ней находимся в одной Вселенной, несмотря на разделяющий нас промежуток времени»²²³.

Саариахо так же, как и Эмили дю Шатле, всегда вдохновлялись явления окружающего мира. Интерес к тем аспектам, которые она находит «наиболее вдохновляющими» в записках ученого, воплотился во многих ее сочинениях. Насколько близки «вселенные» Эмили дю Шатле и Саариахо, можно понять уже по заголовкам некоторых опусов композитора: «Земля» (Maа, 1991), «Изменчивый свет» (Changing light, 2002), «Ослепления» (Verblendungen, 1982–1984), «От кристалла», (Du cristal, 1989–1990), «... к дыму» (... a la fumée, 1990), «Орион» (Orion, 2002), «Астероид 4179» (Asteroid 4179, 2005), «Светящаяся дуга» (Lichtbogen, 1985–1986), «Заметки о свете» (Notes on light, 2006), «Круговая карта» (Circle Map, 2012), «Истинный огонь» (True Fire, 2014), «Для луны» (Oi kuu, 1990), «Солнечная энергия» (Solar, 1993), «Звездное небо» (Ciel étoilé, 1999), «Вспышки» (Étincelles, 2007), «Три облака» (Cloud Trio, 2009), «Свет и материя» (Light and Matter, 2014), «Северное сияние» (Nox Borealis, 2008)²²⁴. Произведения создавались в разные годы, что подтверждает постоянство увлечений Саариахо. Названия сочинений демонстрируют многообразие подходов композитора к исследованию того или иного явления, и это в некоторой степени роднит их с научными экспериментами²²⁵.

Кроме того, Саариахо и Эмили дю Шатле объединяет тяга к теоретическому осмыслению проблем. Если у физика, математика и мыслителя это воплощается в научных трудах на соответствующие темы, то у Саариахо — в литературных

²²³ Saariaho K. Emilie: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website]. URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

²²⁴ Список сочинений Саариахо с переводом названий на русский язык приводится в диссертации и монографии Г. А. Схаплок (Сидоровой) — см. Список литературы.

²²⁵ Известные примеры обращения к личностям ученых в качестве прототипа главного героя среди опер XXI века — «Галилео Галилей» (Galileo Galilei, 2002) и «Кеплер» (Kepler, 2009) Ф. Гласса, «Атомный доктор» (Doctor Atomic, 2005) Дж. Адамса.

текстах, эссе, описывающих работу над музыкальными сочинениями, и в серьезных музыковедческих статьях, скрупулезно рассматривающих нюансы ее композиционных процессов. Заметим, что ни у Ж. Гризе, ни у Т. Мюрая, ученицей которых считает себя Саариахо, с их интересом к разнообразным физическим параметрам звука и их применению в композиции, это качество не обнаруживается в таком масштабе.

Важный вопрос — как соотносится «Эмили» с концепцией жанра монооперы, имеющего вековую историю. Самые известные образцы — «Ожидание» А. Шенберга (1909) и «Человеческий голос» Ф. Пуленка (1959)²²⁶. В центре этих опер, как и в «Эмили» — женщина, поставленная в экстремальную психологическую ситуацию. Монодраму Шенберга называли «гениально переданной в музыке экспрессионистской “драмой крика”» (И. И. Соллертинский)²²⁷, «квинтэссенцией музыкального экспрессионизма» (Н. О. Власова)²²⁸. По сюжету измученная страхом неведения женщина, скитающаяся в ночном лесу в поисках любимого, в конце концов, натывается на его труп. Уровень эмоционального напряжения героини очень высок, человеческая психика предельно обнажена. «Безотчетный ужас»²²⁹ — пожалуй, наиболее точное определение состояния, переживаемого героиней монодрамы Шенберга. Композитор писал: «Цель “Ожидания” — показать под *временной луной* (Zeitlupe) продолжительностью в полчаса то, что происходит за одну секунду величайшего душевного возбуждения»²³⁰.

«Человеческий голос» — иная трактовка личной драмы. Композитор назвал свою оперу «лирической трагедией». В основе пьесы Ж. Кокто, по которой написано либретто, лежит извечная тема любовных страданий брошенной женщины. Банальность сюжетной ситуации рождает некий обобщенный образ,

²²⁶ Опера «Человеческий голос» также, как и «Эмили», была написана для конкретной исполнительницы, французского сопрано Дениз Дюваль (р. 1921), «оперной музы» Ф. Пуленка.

²²⁷ Соллертинский И. И. Арнольд Шенберг. Л.: Ленинградская филармония, 1934. С. 35.

²²⁸ Власова Н. О. Творчество Арнольда Шенберга. Изд. 2-е. М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 199.

²²⁹ Цит. по: Соллертинский И. И. Арнольд Шенберг. С. 35.

²³⁰ Цит. по: Власова Н. О. Музыкальный театр экспрессионизма: к истории одноактной оперы [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 12. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/873/2015_12_vlasova.pdf (дата обращения: 19.03.2020). С. 18.

лишенной даже имени. Вся пьеса — телефонный разговор женщины с возлюбленным, который завтра женится на другой. Это монолог длительностью в три четверти часа с чертами скрытого диалога — собеседник находится на другом конце провода, и все реплики героини по сути являются реакцией на его слова. В этом заключается основное отличие «Человеческого голоса» от монодрамы Шенберга²³¹.

Сопоставление «Эмили» с данными произведениями возникает самопроизвольно. Саариахо пишет об этом следующее: «Самые известные музыкальные монодрамы, такие как “Ожидание” или “Человеческий голос”, изображают женщину, теряющую цель своей жизни из-за отсутствия мужчины. Как бы ни были велики эти произведения, как женщина я всегда чувствовала себя немного неловко из-за этого. Поэтому в “Эмили” я стремилась создать портрет более сложной женщины, хотя она сама и признавала важность любви и счастья в своей книге “Рассуждение о счастье”. Она пишет о страстях: “<...> я утверждаю, что эти страсти все еще желательны, даже если мы предположим для аргументации, что они создают больше несчастных людей, чем счастливых, так как это является необходимым условием существования больших удовольствий; однако нет смысла жить только для того, чтобы испытывать приятные ощущения и чувства. <...> Поэтому желательно испытывать страсти, но, я повторяю, это не всем подходит”»²³².

Отличие концепций «Эмили» от «Ожидания» и «Человеческого голоса» видится нам, главным образом, в двух аспектах. Первый — принципиально иной взгляд на смысл женского существования — многозначный и неограниченный стереотипными рамками. Второй — концентрация не на отдельных переживаниях, а на целостном портрете сложной, многогранной личности. Саариахо поясняет:

²³¹ Другое отличительное свойство — простота выражения, подмеченная многими критиками. В рецензии Б. Гавоти на парижскую премьеру оперы Пуленка есть такие строки: «Речитатив в течение 45 минут на фоне красочной гармонии — и это все. Богатая, правдивая обнаженностью своих чувств, бьющаяся на непрерывном ритме человеческого сердца», и далее, переходя на характеристику артистического мастерства Д. Дюваль, критик констатирует: «патетичная и превосходно простая». Цит. по: *Медведева И. А.* Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1969. С. 178.

²³² *Saariaho K.* Emilie: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website]. URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

«Характер Эмили особенно интересует меня из-за ее необыкновенного ума, женской интуиции и дикой страсти к мужчинам, азартным играм и нарядам <...>. Я намеревалась создать портрет, отражающий эти очевидные противоречия, как набор фотографий, сделанных с разных точек зрения, которые, несмотря на их диссонанс, в сознании зрителей сливались бы в один портрет»²³³.

§2. Драматические мотивы и аллюзии

Заинтересовавшись историей Эмили дю Шатле, Саариахо поделилась своими соображениями с либреттистом Амином Маалуфом. Идея, которую он, в свою очередь, выдвинул, была весьма занимательной: «Прочитав письма Эмили, Амин предложил создать либретто в эпистолярном стиле; в последние месяцы жизни Эмили писала много писем своему возлюбленному Сен-Ламберу, чье дитя она носила»²³⁴. Таким образом, источником либретто, помимо биографии маркизы, стали ее письма. Фрагменты писем в тексте монодрамы перемежаются с воспоминаниями, переживаниями и мыслями героини в одну из ее последних ночей, когда она, боясь умереть, в состоянии исступления заканчивает главный научный труд ее жизни, перевод с комментариями «Математических начал» Ньютона.

Опера состоит из девяти последовательных сцен, исполняемых без перерыва. Сцены имеют названия: I «Предчувствия», II «Могила», III «Вольтер», IV «Лучи», V «Встреча» VI «Огонь», VII «Ребенок», VIII «Начала», IX «Против забвения». Такой подход Саариахо к структуре оперы заставляет задуматься о пересечениях концепции произведения с другими музыкальными жанрами. Подобное деление композиции в определенной степени напоминает вокальный цикл, к примеру, «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана (1840), состоящий из восьми песен²³⁵.

²³³ Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 45.

²³⁴ Ibid. P. 43.

²³⁵ Кроме того, вопреки бытующему мнению об общем настроении этого цикла как светло-лирического, связанного, в первую очередь, с содержанием стихов А. Шамиссо, трактовка образа у Шумана отнюдь не бесконфликтна. В ней так же есть место сложным чувствам и переживаниям, противоречиям.

В диссертации Л. Ю. Зыковой, рассматривающей структурные особенности жанра камерно-вокального цикла, содержание циклов Шуберта и Шумана представлено как «исследование духовного мира героя в своеобразном ракурсе — “диалектики души”, под которой <...> подразумевается гибкая, но сохраняющая единство состояния эмоциональная реакция героя на происходящее <...> или происшедшее <...>»²³⁶. Там же перечислены принципы построения циклов, изложенные Т. А. Курышевой, среди которых: группировка частей на основе какой-либо общности как средство формирования образных сфер; контраст как тип соотношения между сферами; и другие²³⁷. Перечисленные признаки вполне применимы и к характеристике композиции «Эмили»: «диалектика души» как ведущий принцип содержания; наличие образных сфер, объединяющих части между собой; принцип контраста.

Каждая из сцен связана с определенной *темой*, на которую указывает ее название. I и II сцены — смерть; III сцена — Вольтер; IV — природа солнечных лучей; V — Сен-Ламбер; VI — природа огня; VII — ребенок; VIII — книга Ньютона; IX — забвение / след в истории.

Темы либретто условно группируются вокруг *трех смысловых сфер*: это лирическая сфера, касающаяся чувств Эмили к ее возлюбленным, научно-философская, связанная с исследованиями и размышлениями героини, и экзистенциальная, включающая рассуждения о смерти, ее предчувствия²³⁸. Доминирующую роль в концепции либретто играет экзистенциальная сфера, содержащая несколько мотивов: смерть, предчувствия, барон Бретеиль (покойный отец героини), будущий ребенок. Образ смерти, словно тень, преследует героиню. Смертельные предчувствия мучают Эмили на протяжении всей оперы. Впервые о

²³⁶ Зыкова Л. Ю. Структурные особенности жанра камерно-вокального цикла в его исторической эволюции (XIX–XX вв.: от Ф. Шуберта до Д. Шостаковича): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Алматы, 1994. С. 7.

²³⁷ Там же. С. 8.

²³⁸ Теме смерти в «Эмили» посвящена статья М. С. Голованевой: Голованева М. С. Семантика образа смерти в опере «Эмили» Кайи Саариахо // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование. РАМ. им. Гнесиных. М., 2014. С. 119–128; Голованева М. С. Смерть и катарсис: об опере «Эмили» Кайи Саариахо [Электронный ресурс] // Израиль XXI. 2015. № 53. URL: <http://www.21israel-music.com/Emili.htm> (дата обращения: 19.05.2016).

них упоминается в одной из первых фраз либретто, о них же идет речь и в последних строках, что образует смысловую арку в композиции произведения²³⁹:

Сцена I:

«У меня есть предчувствия...
У меня предчувствия,
Но они могут лгать».

Сцена IX:

«И я боюсь утонуть
Вместе с ребенком и книгой
В головокружении бессознательного,
В яме забвения».

Лирическая сфера воплощена посредством мотивов Вольтера, Сен-Ламбера, ребенка и барона Бретейля. Это чтение писем к Сен-Ламберу, воспоминания о взаимоотношениях с Вольтером, напутствиях отца и обращение Эмили к ребенку, которого она носит. Наиболее ярко лирическая сфера реализована в третьей и пятой сценах, посвященных Вольтеру и Сен-Ламберу соответственно. В третьей сцене Эмили, будто глядя в прошлое, испытывает ностальгию по тем годам ее жизни, когда длился их роман с Вольтером. Всецело погружаясь в былые события, она одновременно примеряет на себя и роль своего возлюбленного, говоря как бы от его имени:

«Я признаюсь это было тяжело.
Чтобы добиться ее,
Нужно было говорить о метафизике,
Когда хотелось говорить о любви»²⁴⁰.

В пятой сцене Эмили возвращается к письму Сен-Ламберу, начатому в первой сцене. Описывая свою бурную страсть к новому возлюбленному, героиня так же, как и в третьей сцене, прибегает к «приему» разыгрывания по ролям:

«Причина, по которой я ограничена,
Появилась с тех пор,
Как Вы, Сен-Ламбер,

²³⁹ Полный перевод либретто оперы на русский язык, выполненный автором диссертации, дан в Приложении Г.

²⁴⁰ III сцена «Вольтер».

Ворвались в мою жизнь.

(Подражая мужскому голосу, полузадумчиво, полунасмешливо)

Вас добиваться, вас ласкать, вам петь —

Станет смыслом всей моей жизни»²⁴¹.

Научно-философская сфера также включает в себя несколько мотивов: огонь, солнце, лучи, цвета, луна, книга. Один из примеров ее воплощения — четвертая сцена, посвященная рассуждениям о природе солнечных лучей. В ней Эмили высказывает свои научные предположения столь же страстно, как и чувства к мужчинам:

«Люди имеют лишь смутное представление о солнце. Видя, что его лучи светят и греют, они приходят к выводу, что это огромный огненный шар. Но я осмелюсь сказать, что это глупая идея. Потому что солнце притягивает к себе небесные тела из-за своей большой массы. Если оно — огонь, то оно не должно иметь веса, и не должно иметь такую силу притяжения. Я делаю вывод, что солнце находится в твердом состоянии.

Я всегда любила обучение

Так сильно,

Как никогда не любила мир»²⁴².

Особое место в научно-философской сфере принадлежит мотиву книги Эмили, а именно ее перевода труда Ньютона «Математические начала натуральной философии». Книга — та цель, ради достижения которой героиня готова жертвовать всем, даже своей жизнью. В опере этому отведена отдельная, восьмая сцена — «Начала», — название которой указывает на книгу Ньютона. Эмили боится умереть, не успев закончив то, что считала «делом жизни». И следующая за ней девятая, заключительная сцена продолжает те же мысли. Объединение двух последних сцен одной темой создает смысловое крещендо, постепенное и неуклонное усиление звучания мотива смерти к финалу оперы:

«Триумф смерти всегда наступает в последнем акте,

²⁴¹ V сцена «Встреча».

²⁴² IV сцена «Лучи».

Но пусть она позволит мне закончить книгу,
Чтобы обо мне помнили»²⁴³.

Образно-смысловые сферы часто переплетаются, что связано с психологическим состоянием героини, борющейся со своими смертельными предчувствиями, — пограничным, почти безумным. Разум Эмили словно не может найти покоя, постоянно перебрасываясь с одних мыслей на другие. Так в шестой сцене («Огонь»), читая свои научные заметки, героиня все время отвлекается на мысли о своих страстях:

«Огонь вездесущ во Вселенной, он действует на все создания: именно он соединяет и разделяет.

Все мои чувства горячие и стойкие,
Все оставляет во мне следы огня.

Горящее в огне тело, прикасаясь к холодному телу, отдает свое пламя до тех пор, пока оно не разделится между ними поровну.

Моя страсть к Вам оставила
Такой след, какого я не ожидала».

Спонтанное переключение с одной темы на другую рождает ощущение хаоса, безумия, речь Эмили порой напоминает бессвязный бред. Более всего это выражено в последних строках либретто, которые можно назвать квинтэссенцией состояния героини:

<p>Les couleurs me manquent déjà, I already miss the colours, I miss the dreams, Les rêves me manquent, La vie manque, Et je redoute de sombrer Avec livre et enfant</p>	<p>«Я скучаю по цветам, Я уже скучаю по цветам, Я скучаю по мечтам, Я скучаю по мечтам, В моей жизни их не хватает, И я боюсь утонуть Вместе с ребенком и книгой</p>
--	--

²⁴³ IX сцена «Против забвения».

Dans le vertige de l'inconscience, Dans le puits de l'oubli.	В головокружении бессознательного, В яме забвения».
---	--

В либретто сочетаются три языка — французский, английский и латынь. Из биографии Эмили дю Шатле известно, что она владела ими, лингвистика была одной из многих ее страстей. Распределение языков в либретто — весьма интересный вопрос. Основной язык — французский, на нем звучит основная часть текста оперы. Применение двух других языков значительно менее масштабно.

Английский язык, впервые задействованный в третьей сцене, героиня называет «интимным» — она использовала его для общения с Вольтером:

We even had our private language, Our intimate tongue.	«У нас даже был наш личный язык, Наш интимный язык.
Partly in English, and partly in riddles.	Отчасти английский, отчасти — загадки.
Ten marvelous years we spent, In a kingdom of minds and hearts, Of passionate learning and passionate love.	Десять чудесных лет мы провели вместе, В царстве умов и сердец, Страстного изучения и страстной любви».

Но далее этот язык звучит не только со словами любовной тематики. Так, в шестой сцене Эмили говорит на английском о ненависти к своему телу, из-за которого она терпит осуждение в свете. В девятой сцене строки на английском языке вплетаются в финальный, в целом, бессвязный текст героини, выражающий ее помутненное беспокойством сознание.

На латыни, считавшейся вплоть до XVIII века международным языком науки, в опере звучит лишь одна фраза. Она появляется в сцене «Лучи» и, как ни странно, не имеет прямого отношения к науке. Это цитата из «Энеиды» Вергилия (книга IV, стих 9): «Anna, soror... Quae me suspensum insomnia terrent!». С. А. Ошеров переводит ее так: «О Анна, меня сновиденья пугают».

Применяя цитирование «Энеиды», Маалуф, вероятнее всего, стремился провести параллель между двумя героинями — Эмили и Дидоной. Строка из текста

Вергилия указывает также на мотив предчувствия. Царица Карфагена, опасаясь гнева богов за преступление клятвы, поведала о своем страхе некоей Анне²⁴⁴. Сродни Эмили, ее беспокойство не было тщетным — всем известна судьба героини античного сюжета. Таким образом, цитата из «Энеиды» становится символическим воплощением мотива предчувствия.

Упоминаются здесь и имена мыслителей и поэтов прошлого — древнегреческого философа, политика и блестящего оратора Марка Туллия Цицерона, ренессансного поэта и драматурга, знатока классической литературы, автора знаменитой поэмы «Неистовый Роланд» Лудовико Ариосто, английского поэта XVIII века, реформатора стихосложения Александра Поупа — переводчика «Илиады» и «Одиссеи», автора философских сочинений. Все они — авторы великих трудов, в которые Эмили погружается с присущим ей неистовством. Их упоминание в либретто, по-видимому, служит символом науки и искусства, высших достижений мысли, облеченных в эстетически прекрасную форму.

Синописис, помещенный в программе к постановке Лионской оперы, содержит следующие строки: «Взгляд на ее библиотеку вновь возбуждает в воображении Эмили ее “неистовую” страсть к науке; природа солнца, цвета и света; физика, оптика, астрономия, алгебра, метафизика; литература и языки. *Энеида* и страдания Дидоны, *Эссе о человеке* Александра Поупа»²⁴⁵. Страсть к литературе в широком ее понимании, любовь к книгам, столь емко и убедительно сконцентрированная в перечислении нескольких имен в либретто, перекликается с личностью Саариахо, пожалуй, сильнее всех других качеств героини оперы. В подтверждении этой мысли приведем цитату из эссе композитора, в которой ощутимо ее отношение к литературе²⁴⁶: «В самом сердце моей библиотеки есть

²⁴⁴ По поводу упоминания некоей Анны в Энеиде в примечаниях к изданию поясняется: «*Анна* у Вергилия появляется только в этой книге. Историк Тимей из Тавромения выдвигал другую, нежели Вергилий, версию сказания, согласно которой Энея любила не Дидона, а Анна. По Овидию, после смерти Дидоны она переселилась в Италию, где уже был Эней, и, преследуемая ревностью жены Энея Лавинии, бросилась в реку. У римлян был культ Анны Перенны, с которой в эпоху Вергилия соединили Анну, сестру Дидоны». *Вергилий М. II*. Буколики. Георгики. Энеида / пер. с латинского под общ. ред. С. К. Апта, М. Л. Гаспарова, С. А. Ошерова, А. А. Тахо-Годи и С. В. Шервинского. Коммент. Н. А. Старостиной и Е. Г. Рабинович. М.: Художественная литература, 1979. С. 497.

²⁴⁵ Автор текста Жан Шпенлехауэр (Jean Spenlehauser). Цит. по: *Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer* (2010). P. 44.

²⁴⁶ Список имен, упоминаемых в этом тексте, впечатляет не менее списка Эмили, особенно если учесть, что эссе было написано в 1987 году: Генри Вонн, Марсель Пруст, Пауль Клее, Василий Кандинский, Сен-Жон Перс,

полка, заполненная, без особого порядка, моими любимыми книгами. Вокруг этой полки в идеальном порядке лежат мои книги по музыке и все остальные книги. Я возвращаюсь к полке с моими любимыми книгами каждый раз, когда хочу взглянуть на свою жизнь ретроспективно. Я выбираю книги, которые мне дороги, перелистываю их и перечитываю, обращая внимание на чувства, которые они во мне пробуждают: что изменилось?»²⁴⁷.

§ 3. Музыкальная драматургия

Музыкальная драматургия монооперы, как и либретто, содержит в себе ряд «мотивов». О некоторых из них Саариахо упоминает в своей статье, написанной в качестве программного сопровождения к премьере: «Каждая сцена имеет название, связанное с ее темой, наиболее важные из них (предчувствие, смерть, Вольтер, огонь и наука) имеют свой специфический музыкальный материал, темп и развитие²⁴⁸». К этому перечню необходимо добавить еще несколько мотивов, играющих значительную роль в драматургии произведения. Мы будем вводить их по ходу повествования.

Одну из ключевых позиций занимает мотивная конструкция, являющаяся музыкальным воплощением *мотива предчувствий*, рассмотренного в параграфе о либретто. Она состоит из 4-х контрастных элементов: аккорда, выстроенного по формуле симметричного лада 3+1 (h-d-es-fis-g), трели на длинной ноте, повторяющейся интонации восходящей малой секунды и многократно повторяемого то в одном, то в другом ритме тона, напоминающего неровную пульсацию при сердечной аритмии.

Вирджиния Вулф, Анаис Нин, Эдит Сёдергран, Симона Вейль, Ролан Барт, Сильвия Плат, Луи Вокс, Хьюберт Ривз. Здесь следует обратить внимание не только на диапазон интересов Саариахо, но и на его области, во многом совпадающие с дью Шатле: помимо многочисленных представителей модернизма, это и творчество английского поэта–метафизика (Г. Воэн, 1621–1695), книги современного французского писателя-философа (Л. Вокс), труды канадского популяризатора науки (Х. Ривз).

²⁴⁷ Saariaho K. My Library, from Words to Music (1987). P. 12.

²⁴⁸ Saariaho K. Emilie: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website] URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

Calmò, misterioso $\text{♩} = c. 48$

(Hpsd.) *p* *mp* (Cl.)

(Str.) *mp* (Bsn.) *mp*

Electronics
Amplified harpsichord
(throughout the piece)

Più mosso $\text{♩} = c. 96$
(Doppio movimento)
Agitato

Meno mosso (Tempo primo)
Calmò, misterioso

(Hpsd., Str.) (Cl.) (Vibr.)

mp *mf* *mp*

Рисунок 88. «Эмили», I сцена, тт. 1–9 (клавир)

Эта конструкция так же, как и мотив предчувствия в либретто, не только обрамляет партитуру своим звучанием в первых и последних тактах оперы, но и пронизывает собой музыкальную ткань на всем ее протяжении. Она служит квинтэссенцией психологического состояния героини.

Другой ключевой мотив, можно сказать, вытекающий из комплекса предчувствия, это *мотив смерти*. Он представляет собой остинатный повтор ноты на одной высоте более крупными длительностями, нежели те, что присущи вышеописанному элементу мотива предчувствия. Его первое появление приходится на конец первой сцены.

10 **Calmò, solennemente**
131 $\text{♩} = c. 72$

mf calmò, espressivo

La crain - te de la mort

(Ww.) (Ww., Vibr., Mar.)

mp *mf* *p*

Рисунок 89. «Эмили», I сцена, тт. 131–136 (клавир)

Мотив смерти в опере ассоциируется с некоей внешней силой, довлеющей над героиней. Мотивы предчувствия и смерти постоянно переплетаются и сопутствуют друг другу как разные стороны одного и того же явления: в первом случае — как внутреннее ощущение Эмили, во втором — как некое внешнее, объективное начало. Они и схожи, и противоречивы друг другу. Мотив предчувствия, хотя и связан со страхом смерти, но выражает проявление Жизни — быстрая пульсация, напоминающая биение взволнованного сердца. Мотив же смерти, напротив, своей медленной «поступью» словно отсчитывает последние мгновения жизни, символизирует уход, остановку бытия.

Мотив Вольтера представлен в эпизодах, где так или иначе затрагиваются взаимоотношения Эмили с ним. Это даже не мотив, а целый мотивный комплекс, состоящий из трех элементов. Первый появляется во второй сцене (ц. 17): на фоне тремоло виолончелей и контрабасов слышны нисходящие короткие мотивчики у вибратона, маримбы, скрипок пиццикато, средний слой партитуры заполняют подголоски. Другие два элемента мотива впервые звучат в третьей сцене. Второй элемент — нисходящие пассажи деревянных духовых инструментов (тт. 1–7); третий элемент — созвучия у струнных инструментов в остром ритме, напоминающем мотив предчувствия (тт. 8–15).

vibr. Susp. Cymbal

Perc. 1 *mp* *P* *mf*

Mar. 2 *mp* *f*

Hpod.

Sop. *energico* transformed into man's voice
 - laire ai - mail à dire La di - vine, la sub - li - me E - mi - lie.

17 *Delicato* *Poco a poco più animato*

Vln. I *pp* *pizz.* *P*

Vln. II *arco* *mp* *pizz.* *P*

Vla. *arco* *mp* *S.T.* *pp*

Vcl. *mp* *S.T.* *pp*

D.B. *mp* *S.T.* *pp*

El. Harmonizer
 Soprano voice is transposed into man's voice
 La di - vine, la sub - li - me E - mi - lie

Рисунок 90. «Эмили», II сцена, тт. 27–33 (клавир) — 1-й элемент

Molto intenso $\text{♩} = \text{c. } 72$ Sempre energico

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.

Рисунок 91. «Эмили», III сцена, тт. 1–7 (клавир) — 2-й элемент

18

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
D.B.

Рисунок 92. «Эмили», III сцена, тт. 8–15 (клавир) — 3-й элемент

Отдельную группу составляют мотивы связанные с образами науки, — *мотивы лучей, огня, луны*. Их звучание в сравнении с мотивами предчувствий и смерти, в целом, отличается просветленностью и абстрагированностью. Один из таких мотивов возникает в четвертой сцене («Лучи»), его уместно определить как *мотив лучей*. Мотив представляет собой сочетание нескольких фактурных слоев: протяженные красочные созвучия у струнных, исполняемые «мигрирующим» от

нормального к гармонике звуком, протяженные созвучия духовых (деревянных и медных) с чередованием вибрирующего и обычного звука, ритмизованные мотивы (четвертями и половинными нотами) «звонящих» ударных инструментов (трубчатые колокола, кротали, вибрафон) с использованием малосекундовых «пятен». Благодаря такому тембровому колориту создается эффект неземного, космического пространства.



Рисунок 93. «Эмили», IV сцена, тт. 1–4 (клавир)²⁴⁹

Подобное впечатление производит и *мотив луны*, появляющийся в восьмой сцене («Начала»). Он имеет вид протяженных монологичных аккордов, возможно, имеющих ладовую природу. Каждое из созвучий можно представить как определенный звукоряд: одно (VIII сцена, тт. 1–9 — см. Рисунок 94) — как 4-й симметричный лад, другое — как целотоновый с II альтерированной ступенью (тт. 69–76), структура третьего сродни уменьшенному ладу (тт. 90–100).

Calmo, misterioso ♩ = c. 48
 amplified pen
 write quickly, but in free tempo: La Lune gravite vers la Terre, et par la force de la gravité elle est continuellement

The image shows a musical score for piano and strings. The piano part is in the upper staff, and the strings are in the lower staff. The tempo is marked 'Calmo, misterioso' with a quarter note equal to approximately 48 beats per minute. The piano part is marked 'amplified pen'. The strings are marked 'pp'. The score includes the lyrics 'La Lune gravite vers la Terre, et par la force de la gravité elle est continuellement' and the instruction 'write quickly, but in free tempo:'. The piano part features long, sustained chords.

²⁴⁹ Тоны созвучия составляют звукоряд 4-го лада ограниченной транспозиции с формулой 1131 (e-f-fis-a-ais-h-c-dis-e).

Рисунок 94. «Эмили», VIII сцена, тт. 1–9 (клавир)²⁵⁰

Мотив огня, как и мотив лучей, впервые появляется в четвертой сцене. В опере подчеркивается близость этих явлений: в либретто солнце, о котором речь идет в научных размышлениях Эмили, именуется «огненным шаром»; мотив огня поручен клавесину в сочетании с деревянными духовыми инструментами, что придает ему искрящийся, поблескивающий оттенок. Мотив представляет собой быстрые фигурации, напоминающие игру языков пламени.



Рисунок 95. «Эмили», IV сцена, тт. 57–58 (клавир)

Из повторяющихся назойливых интонаций огненного мотива рождается другой мотив, воплощающий уже не природное явление, а психологическое состояние героини. Будто бы преобразованные ритмически и интонационно фигурации мотива огня начинают звучать немного иначе, как имитация движения по замкнутому кругу. Механистичность, присущая этим интонациям, отражает внутреннюю скованность и напряженность Эмили, ставшие для нее подобием тюрьмы. Метафорически их можно назвать *мотивом замкнутого круга*.

²⁵⁰ Тоны созвучия составляют звукоряд 4-го лада ограниченной транспозиции с формулой 1131 (e-f-fis-a-ais-h-c-dis-e).



Рисунок 96. «Эмили», VI сцена, тт. 27–29 (клавир)

Таким образом, мы видим, как в драматургии оперы, подобно либретто, конфликты и перипетии внутреннего мира героини реализуются посредством взаимоотношения образных сфер и их мотивов.

§4. Звуковой образ партитуры

В партитуре «Эмили» при несколько расширенном малом составе оркестра в некоторых эпизодах насчитывается 26 партий. Однако при этом композитор стремится удерживать довольно камерное звучание: «Моей отправной точкой, — пишет Саариахо, — стало создание музыки невероятно интимной. Сначала я представила певицу с электронным фоном, затем — окруженную небольшой группой музыкантов. Так, понемногу я расширила мой ансамбль до малого оркестра с деревянными духовыми и суженной группой ударных. На первой постановке в Опера де Лион (март 2010), принимая во внимание сильный голос Кариты, я расширила струнную группу более, чем изначально было предусмотрено»²⁵¹.

Что касается иерархии оркестровых средств, то она во многом выстроена по традиционным принципам. Рассмотрим ее элементы на примере некоторых разделов первой сцены оперы.

«Фундаментом» выступает струнная группа, на долю которой выпадает озвучивание гармонии. Ей же зачастую задается и ритмическая пульсация

²⁵¹ Saariaho K. Emilie: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website] URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

партитуры. Учитывая, что сцены в целом komponуются как чередование 2-х типов эпизодов — условно «динамичных» и «статичных», — то в целом их можно дифференцировать по типу движения группы струнных инструментов. Так, затаенное начало монодрамы определяется преимущественно «шуршащим» фоном протяженных трелей струнных инструментов, образующих гармоническую основу ткани (h-d-es-fis-g).

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is divided into two sections. The first section is marked 'Calmo, misterioso' with a tempo of quarter note = c. 48. The second section is marked 'Più mosso (Doppio movimento) Agitato' with a tempo of quarter note = c. 96. Above the staves, there are arrows indicating dynamics: 'N.' (Normal) and 'S.P.' (Sotto Piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The instruments are arranged in a standard orchestral order from top to bottom.

Рисунок 97. «Эмили», I сцена, тт. 1–6 (партии струнных инструментов)

Смена характера и настроения отражается сменой и ритмики, и фактуры, как это происходит, например, в девятой цифре первой сцены, где по сравнению с предыдущими эпизодами более динамичный и четко артикулированный тип движения:

The image displays a musical score for string instruments, specifically Violins I and II, Violas, Violas, Violas, and Double Basses. The score is written in a 3/4 time signature and features a variety of dynamics including *p*, *mp*, and *pless*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings throughout the piece.

Рисунок 98. «Эмили», I сцена, тт. 115–123 (партии струнных инструментов)

Деревянными духовыми инструментами часто поручены подголоски и более самостоятельные подвижные мотивы, вступающие в «диалог» как между собой, так и с партиями других инструментов, как, например, в шестой цифре первой сцены.

The image displays a musical score for woodwind instruments, including Piccolo, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The score is written in a 3/4 time signature and features dynamics such as *mp* and *mf*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings throughout the piece.

Рисунок 99. «Эмили», I сцена, тт. 78–85 (партии деревянных духовых инструментов)

Что касается партии медных духовых, то ее функция переменчива. В одни моменты она заполняет «свободное» пространство партитуры подголосками (ц. 5), в другие — берет на себя роль гармонического «фундамента» — во время пауз у

струнных (ц. 2), в трети — исполняет драматургически важные «жесты» (ц. 15), в четвертые — усиливает звуковую мощь оркестра.

1
Hn.
2
Tpt.
Tbn.

senza sord.
f
senza sord.
f
senza sord.
f
senza sord.
f
mp

Рисунок 100. «Эмили», I сцена, тт. 61–7 (партии медных духовых инструментов)

1
Hn.
2
Tpt.
Tbn.

con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
pp
pp
pp
pp

Рисунок 101. «Эмили», I сцена, тт. 27–34 (партии медных духовых инструментов)

1
Hn.
2
Tpt.
Tbn.

p
p
con sord. (cup)
mp
p
p
p
mp
mp
mp
p
p
mp
mf

Рисунок 102. «Эмили», I сцена, тт. 200–206 (партии медных духовых инструментов)

Значительное место в партитуре занимают также ударные инструменты. Они выступают полноправными участниками музыкально-драматургического процесса, выполняя многие из перечисленных выше функций — ритмизиующую, подголосочную, усиливающую. Наделение ударных инструментов драматургически значимым материалом в определенные моменты выводит эту группу на первый план. Данный подход — излюбленный метод симфонического письма Саариахо. Звучание ярких мотивов то у одних, то у других тембров перкуссии, создающее эффект мерцания, перелива или «поблескивания» красок — одна из «визитных карточек» ее стиля. Приведем несколько примеров применения инструментов ударной группы.

The score shows two staves. The top staff is for Vibraphone (Vibr.) and the bottom for Percussion (Perc.). The Percussion part includes a Marimba. The Vibraphone part has dynamics *mf* and *pp*. The Percussion part has dynamics *mf* and *p*. There are also some markings like *mf* and *pp* in the Percussion staff.

Рисунок 103. «Эмилия», I сцена, тт. 71–77 (партии маримбы и вибрафона). Мотив предчувствия — в партии маримбы

The score shows two staves. The top staff is for Vibraphone (Vibr.) and the bottom for Percussion (Perc.). The Percussion part includes a Marimba (Mar.) and two Cymbals (Large Susp. Cymbal and Medium Susp. Cymbal). The Vibraphone part has dynamics *mp* and *pp*. The Percussion part has dynamics *mp* and *pp*.

Рисунок 104. «Эмилия», I сцена, тт. 86–93 (партии маримбы и вибрафона). Мотивы lament — в партии вибрафона

The image shows a musical score for Act I, Scene 1 of the opera 'Emilie' by Kaija Saariaho. It consists of four staves: 1. Vibraphone (vibr.) with a 'vibr.' marking; 2. Percussion (Perc.) with 'Large Susp. Cymbal' and 'Bass Drum' markings; 3. Harpsichord (Hpsd.) with 'upper' and 'lower' register markings; 4. Soprano (Sop.) with lyrics: '- chan - - - - te si l'on m'en- chan - - - - te, je me laisse en - chan - - - - ter.' The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (trills, gliss.).

Рисунок 105. «Эмили», I сцена, тт. 101–106 (партии сопрано, клавесина и ударных инструментов). Дублировка вокальной партии — в партии вибратона

Но все же центральную роль в оркестре «Эмили» играет клавесин. Вот как комментирует Саариахо выбор этого инструмента: «Эмили дю Шатле действительно играла на этом инструменте, и его использование позволяет мне по-разному подчеркивать краски оркестра»²⁵². Сочетание струнного оркестра и клавесина В. Сирен назвала гениальной находкой композитора. «Он издает быстрые тикающие звуки, подобные сердцебиению плода»²⁵³, — пишет она.

Партия клавесина — «нерв» музыкальной ткани монооперы. Ей принадлежит безоговорочное первенство в большей части произведения. Если голос солистки находится над оркестром, как бы паря, то клавесин «ведет» за собой оркестр. Его почти неумолкающее на протяжении монооперы звучание будто постоянно провоцирует оркестр на ответ. Это даже в какой-то степени напоминает жанр концерта, когда солист «соревнуется» с оркестром. Один из таких примеров — эпизод из начала первой сцены, когда после небольшой инструментальной прелюдии вступает солистка: героиня пишет письмо и говором надиктовывает себе письмо — в этот момент ей аккомпанирует только клавесин, чья партия невероятно активна, в то время как весь оркестр (за исключением педали у маримбы) «молчит».

²⁵² Saariaho K. Emilie: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website] URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

²⁵³ Siren V. Emilie is arguably Kaija Saariaho's most beautiful opera [Electronic source] // Helsingin Sanomat. URL: www.hs.fi/english/print/1135253549936 (accessed: 25.01.2019).

Рисунок 106. «Эмили», I сцена, тт. 35–46 (партия клавесина)

Когда же эпизод клавесина заканчивается, в «игру» вступает оркестр, отвечая ему бурной «репликой».

Рисунок 107. «Эмили», I сцена, тт. 47–52 (партии сопрано, клавесина, струнных и ударных инструментов)

«Тембр клавесина указывает на современный Эмили музыкальный стиль, и я имею в виду не только Рамо, но и Доменико Скарлатти, чье клавесинное творчество мне особенно нравится»²⁵⁴, — пишет Саариахо. Упоминание Д. Скарлатти в таком контексте заставляет задуматься о том, какую роль играло его творчество для Саариахо в момент работы над монооперой. Интересно, что все, на что так или иначе указывает композитор, поясняя замыслы своих сочинений, на поверку оказывается воспринимаемым или во всяком случае воспроизводимым ей отнюдь не так, как это было ожидаемо. Поэтому результаты поиска точек соприкосновения композитора с тем или иным ее «собеседником» часто бывает непредсказуем.

Поскольку Саариахо не указывает конкретных произведений, то приходится обращаться к неким общим принципам, составляющим клавирный стиль Скарлатти. Из них наше внимание остановили два момента, вызывающие ассоциации с «Эмили». Первый касается типа изложения: исследователи отмечают, что двухголосие Скарлатти — это «не мелодия с сопровождением второго голоса, а два почти самостоятельных по содержанию голоса, находящихся в постоянном взаимодействии и образующих диалогическое единство»²⁵⁵. Это можно соотнести с образом героини монооперы, одно из воплощений которого поручено партии клавесина, — с раздвоенностью ее сознания, внутренними противоречиями, особенностями физиологического и психологического состояния ожидания ребенка — ощущения «двух сердец» в одном теле. Второй момент — игровое начало клавирных сонат Скарлатти, сообщающее им элемент яркой театральности. Б. В. Асафьев писал: «Это “игровое раздолье” наблюдательнейшего ума и чуткого слуха: каждая мысль — игра, каждое высказывание — четкий образ. Всюду движение, жест, бодрость»²⁵⁶. «Игра» мыслей, их блуждание и противоборство, присущие образу Эмили, живо отразились в партии клавесина.

²⁵⁴ Saariaho K. Emilie: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website] URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

²⁵⁵ Долгачева С. А., Кузнецова А. В., Сбитнева Л. В. Жанровые, стилевые и формообразующие особенности сонат Доменико Скарлатти // Манускрипт. Том 12, выпуск № 11. Тамбов: Грамота. С. 254–259. С. 255.

²⁵⁶ Цит. по: Там же. С. 255.

Выведение клавесина на первый план требует такого звукового баланса, при котором оркестр не заглушал бы «тикающее», быстро гаснущее звучание, и при этом оттенял бы тембр инструмента. Этого композитор достигает при помощи электронных средств. Усиление клавесина специальной техникой придает пространственность его звучанию. Этот прием Саариахо задействует и в отношении других «инструментов» монооперы. Электронному усилению подвергнут также звук гусиного пера, которым героиня пишет письмо своему возлюбленному, Сен-Ламберу. Благодаря приему, обозначенному в партитуре ремаркой *amplified pen*, звук пера слышен отчетливо и не теряется в тени оркестра. Скрип пера на бумаге не только создает дополнительную краску звуковой палитры «Эмили», но и наделен особым смыслом. Это отзвук внутреннего мира героини, ее стремления справиться с полубезумным, навязчивым состоянием маниакального страха смерти, попытки перевести мятущиеся мысли в вербальную, зафиксированную форму. Скрипящее звучание необычного тембра создает ощущение дискомфорта, напряжения, что еще более усиливает чувство внутренней борьбы Эмили.

Характер инструментального письма монодрамы своей изысканностью вызывает ассоциации, скорее, с ансамблевой музыкой. Партии инструментов находятся в режиме постоянного комплементарного взаимодействия, подчиненного общей драматургии. Каждая инструментальная линия четко продумана, будто реплика в ансамбле, выполненном на едином, «цепном» дыхании. Начало фразы одного инструмента непременно «подхватывается» другим инструментом, затем третьим и т. д. Параллельно в других партиях создается фон этой «беседы» (часто — выдержанными звуками) и возникают подголоски, контрапункт, дополняющие звучащее интонационное поле.

Главным регулятором музыкального процесса является партия голоса, с «дыханием» которого связаны все нюансы партитуры. Саариахо пишет: «[О]ркестровая партия тесно связана с ритмом ее [Эмили — С. Н.] дыхания»²⁵⁷.

²⁵⁷ Saariaho K. Emilie: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website]. URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

Вокальная и инструментальная партии в моноопере сосуществуют как хорошо отлаженный механизм и, в то же время, как живая, дышащая материя. Вступление голоса рождается как продолжение инструментального потока, подхватывая его линию, и оркестровая партия, в свою очередь, «допевает» фразы солистки.

Рисунок 108. «Эмили», I сцена, тт. 60–72 (клавир)

Такое тесное взаимодействие голоса и оркестра способствует их взаимопроникновению, и, в первую очередь, с точки зрения интонационной. Вокальная линия порой приобретает черты инструментальности, а оркестровая партия в определенной степени вокализируется, вбирает в себя интонации, свойственные голосу.

Вокальное письмо монооперы условно можно разделить на два пласта. Первый пласт — полноценное оперное пение, включающее широкий спектр приемов и выразительных средств, характерных для музыки XX–XXI веков. Наибольшая его часть представлена экспрессивной декламацией с присущими ей обилием скачков, резкими перепадами тесситуры, пением на грани «срыва», разнообразными филировками. Значительную роль в создании облика вокальной партии монооперы играет стиль *Sprechstimme*. При этом мелодический контур голоса во многом определяется звучанием текста: фонетикой слова, интонациями реплик. Это проявляется и в расстановке акцентов, которая зачастую совпадает с речевыми ударениями как на уровне слова, так и на уровне фразы. К примеру, в одной из первых фраз солистки дважды произносится слово *pressentiments* («предчувствия»), и его ударный, последний слог оба раза приходится на сильную долю. Более того, повышение тесситуры при повторении придает этому слову значимость. В течение 3-х тактов голос солистки поднимается от *ais* малой октавы до *f*2-й октавы («У меня предчувствия»), затем опускается до *b* в завершение фразы («но они могут лгать»). Таким образом, зарождение фразы приходится на самую низкую ноту, акцент, падающий на повтор слова «предчувствия», — на самую высокую ноту, завершение характеризуется интонационным и динамическим спадом.

45 *molto intenso* *mp* *mf* *agitato* *mf* *f*

j'ai des pres-sen-ti - ments pres-sen-ti - ments

48 *rit., calando* *mp poco più calmo* *Poco meno mosso Più calmo* *più energico* *mf*

mais ils peu-vent men - tir. J'ai en-

(Ob.)

(Hpsd.)

Рисунок 109. «Эмилия», I сцена, тт. 45–50 (клавир)

Второй пласт — речевой. Он продемонстрирован преимущественно в тех эпизодах, где героиня во время написания письма надиктовывает себе текст либо зачитывает отрывки из тех или иных научных трудов. В них Саариахо задействует разнообразные голосовые приемы — такие, как говор, шепот, «полусшепот», вздохи и т. п. Причем композитор часто указывает на нужный в определенном случае «образ» посредством ремарок, обозначая для солистки отправную точку. Так, в сцене «Лучи» (ц. 39) слова из размышлений дю Шатле о природе человеческого разума указано произносить «мягко, почти шепотом», а в сцене «Огонь» (ц. 51) фрагменты научных изысканий — «четко, в свободном ритме, как будто читая по книге». Особое место среди приемов этого пласта вокальной партии занимают т. н. «вздохи» (в партитуре — *loud exhale (sigh)*). Они используются трижды, в восьмой сцене (тт. 14, 16, 19). Исполнение «вздохов» записывается певицей заранее и в

реальном времени воспроизводится компьютером²⁵⁸. Согласно ремарке Саариахо, этот элемент следует исполнять как громкий выдох или вздох.

Электроника играет важнейшую роль в вокале монооперы. Она задействована здесь не только в качестве звукового усилителя или средства получения пространственных эффектов, но и, фактически вступая с голосом в дуэт, — в качестве своеобразного «партнера» певицы. В некоторых сценах (II, III, V, VII) голос солистки в режиме реального времени подвергается электронной трансформации, посредством чего создается параллельно звучащий голосу сопрано искусственный тембр, напоминающий искаженный то мужской, то детский голос. Такие инфернальные «диалоги» Эмили с Сен-Ламбером, Вольтером, ребенком, покойным отцом рождают ощущение присутствия неких призраков этих персонажей на сцене.

Способ, которым Саариахо обращается с вокалом в этой опере, сближает ее с теми композиторами XX и XXI веков, которые в своих сочинениях стремились к расширению вокального письма в русле современных тенденций. Эксперименты с преобразованием звучания человеческого голоса посредством новых вокальных техник предпринимались начиная с «Лунного Пьеро» Шенберга и продолжают по сей день. С определенного момента в эти процессы стала вовлекаться электроника. Моноопера «Эмили» демонстрирует целый комплекс подобных средств — от *Sprechstimme* до электронной обработки голоса. Сочетание традиционного оперного вокала с речью и шепотом, переключения с исповедального монолога на подражание другим голосам внутри одной партии напоминает, например, пьесу Х. Бёртуистла «Нения: смерть Орфея» (*Nenia: The Death of Orpheus*, 1970) для сопрано, трех бас-кларнетов, античных тарелочек и подготовленного фортепиано. В нем солистка исполняет три роли — чтеца, Орфея и Эвридики, используя при этом пение и речь, что создает эффект своеобразного дуэта или даже трио.

²⁵⁸ Детали электронной части отдельно описаны композитором в предваряющем партитуру разделе.

В монодраме «Эмили» идея женщины как сильной личности, присутствовавшая во многих сочинениях Саариахо, включая две ее предыдущие оперы, зазвучала с новой силой. Женский образ предстает здесь как воплощение высочайшего ума, научного дарования, выдающегося представителя своей эпохи. Сквозь призму перечисленных качеств композитор также раскрывает интересующие ее темы относительно основ мироздания. Во всем этом, безусловно, ощущается влияние современного отношения к статусу женщины.

Яркий и незаурядный образ Эмили, созданный Саариахо, не остался незамеченным критиками и вызвал самые разные отзывы. Так, один из обозревателей Лионской постановки монооперы И. Тороний-Лалич увидел в этой интерпретации некоторое смещение акцентов. «Вместо того, чтобы сконцентрировать внимание на иррациональной женщине в рациональном социуме, можно было бы показать разумность Шатле на фоне безумия тех, кто ее окружает. Но нет, Шатле “шатается” по сцене босиком, изучая свой планетарий, как будто на нее нашла истерия XIX века: темпераментная, мистическая и абсолютно безумная»²⁵⁹, — пишет он. Но были и другие мнения, в которых подчеркивается удачно найденный баланс внутри довольно противоречивой личности дю Шатле. «Опера изображает женщину, которая руководствуется сильными чувствами и острым, как бритва, умом. Две чаши весов балансируют между собой, и этот баланс можно услышать в музыке Саариахо и в работе артистки Маттила на сцене»²⁶⁰, — пишет В. Сирен.

Многие из приемов, посредством которых реализуется это многообразие качеств героини и подспудно присутствующих в партитуре иных персонажей, уже известны по двум предшествующим операм композитора. Каждая из сцен имеет свой индивидуальный облик и при этом связана с остальными благодаря единой музыкально-драматургической сети. Она опирается на круг узнаваемых и повторяющихся элементов разного объема и структуры и выполняющих

²⁵⁹ Toronyi-Lalic I. A new compositional turn from the Finn undermined by misogynistic madness [Electronic source] // The Arts Desk: [website]. URL: <http://www.theartsdesk.com/opera/kaija-saariahos-emilie-opera-de-lyon> (accessed: 25.03.2020).

²⁶⁰ Siren V. Emilie is arguably Kaija Saariaho's most beautiful opera [Electronic source] // Helsingin Sanomat. URL: <http://www.hs.fi/english/print/1135253549936> (accessed: 25.05.2014).

определенный ряд функций. Это функции характеристики различных эмоций, мыслей, переживаний, состояний героини и образов, возникающих в процессе действия. К ним также относятся средства тембровой характеристики и другие оркестровые (например, расширенные техники игры) и электронные ресурсы, играющие значительную роль в музыкальной драматургии оперы.

При всем многообразии нюансов и деталей образа Эмили, отраженных в партитуре, ее атмосфера создает ощущение застывшего времени, «застоя» и «безвременья»²⁶¹. В этой опере исследователи так же, как и в «Любви издалека», усматривают связь с «Святым Франциском Ассизским» Мессиана. Действительно, нельзя не согласиться с тем, что тип драматургии «Святого Франциска», в которой, по словам исследователя Т. Качиньски, «нет действия <...> — ни театрального, ни музыкального, <...> но есть возвращение тем и мотивов»²⁶², в какой-то степени был наследован Саариахо. В «Эмили» почти отсутствует внешнее действие, все события жизни героини сконцентрированы в тексте, пропеваемом солисткой, лишь иногда перемещающейся из-за стола на авансцену и обратно. Музыка же, сотканная из мельчайших деталей, позволяет ощутить невероятную атмосферу происходящего, проникнуть в нее, но требует максимального сосредоточения и отрешенности от внешней суеты. В этом сопряжении внешней скромности и статики произведения с внутренней насыщенностью и сложностью, на наш взгляд, есть пересечение с эстетикой модернизма. И здесь, как и в случае с «Любовью издалека» возникает ассоциация с «Святым Франциском Ассизским» Мессиана и «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси, где «драматический стазис определяется психологическими состояниями героев, а не внешним действием»²⁶³, что также близко драматическому тону «Эмили» с ее особой темпоральностью, создающей тот самый эффект застывшего времени, о котором уже неоднократно упоминалось.

²⁶¹ Об этом также пишет критик Б. Кенни: «Музыка отражает состояние застоя, и в сочетании с либретто создает впечатление безвременья, в котором живет Эмили в последние моменты ее жизни». *Kenny B. Kaija Saariaho, Emilie* [Electronic source] // Seen And Heard International: [website]. URL: <http://www.musicweb-international.com/SandH/2010/Jan-Jun10/emilie2103.htm> (accessed: 20.05.2016).

²⁶² Цит. по: *Кулыгина Н. А.* Опера «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана: особенности воплощения замысла: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2012. С. 4.

²⁶³ *Calico J. H.* L'Amour de loin: Modernist Opera in the Twenty-First Century. P. 349.

Вместе с тем в «Эмили» присутствуют и неоклассические черты. К ним относятся, во-первых, сам сюжет с его историческим фоном, во-вторых, применение клавесина как одного из ведущих в инструментальном составе, и, в-третьих, ориентация на клавирный стиль Д. Скарлатти в отдельных эпизодах партитуры. Саариахо прибегает к электронному усилению клавесинного звучания, что также относится к голосу солистки и звуку гусяного пера, в чем также ощутимо пересечение традиции и новации, характерное и для двух предыдущих опер.

Формат монооперы позволил Саариахо экспериментировать с новой для себя структурой, отличающейся от тех произведений, где драматическое развитие и его музыкальный эквивалент строятся на конфликте человеческих взаимоотношений. «С единственным героем, — пишет Саариахо, — нужно искать другие драматические и музыкальные решения. Поэтому в этой монодраме я выстроила портрет, пытаясь сделать его таким богатым и живым, насколько это возможно, и прочертила контрасты, возникающие внутри у одной единственной личности»²⁶⁴. Результат, безусловно, оправдывает сказанное. Стремление к воплощению сложных и многогранных явлений и личностей, привлекающих своей необычной красотой, передача их внутреннего богатства во всем многообразии присутствующих в нем деталей и их пересечений — часть творческого кредо Саариахо²⁶⁵. Опера «Эмили» с ее масштабной героиней — ярчайший пример его реализации.

²⁶⁴ Saariaho K. Emilie: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website]. URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

²⁶⁵ Порой поводом к выбору такого подхода становилось разнообразие точек зрения в кругу соавторов сочинения, как например, в случае с ораторией «Страсти по Симоне»: «У каждого из нас была своя точка зрения на жизнь и творчество Симоны Вейль. Питер особенно подчеркивал ее социальную активность и сострадание к обездоленным, в то время как Амин был заинтригован различными биографическими деталями, а я была очарована тем рвением и тщательностью, с которыми Симона Вейль искала истину, как философ, математик и писатель. Каждое из этих видений нашло свое место в либретто». Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). P. 39.

Заключение

В результате исследования оперного творчества Саариахо 2000-х годов удалось сделать ряд выводов.

1. Оперы Саариахо стали благодатной почвой для проявления широты и разнообразия ее интересов. Легендарная история средневекового трубадура («Любовь издалека») претворяется в крупномасштабное колоритное полотно с богатым символическим планом, затрагивающим проблемы не только куртуазной культуры и эстетики, но и человеческого духа. Драма о тяжелых событиях жизни простой женщины и ее семьи, разыгрывающаяся на исходе XX века («Мать Адриана»), облекается в сложную композицию с переплетением прошлого, настоящего и будущего, погружающую в глубокие размышления о природе человека, его сознании и подсознании, проблеме идентичности, душевных травмах, о войне и насилии и о многом другом. Биография одной из самых выдающихся личностей эпохи Просвещения Эмили дю Шатле побуждает композитора окунуться в мир мыслей и переживаний великого ученого и пылкой женщины, но помимо этого обратиться к ее интеллектуальным трудам в области физики, математики, астрономии, философии.

Такое объемное и многослойное воплощение сюжета опер рождает большое количество разнообразных и разнородных аллюзий. Из тех, что рассмотрены в диссертации, напомним лишь некоторые. В «Любви издалека», к примеру, неоднократно возникают отсылки к христианским образам и символам, наталкивающие на их интерпретации в иных парадигмах (психоанализ, суфийская концепция). В опере «Мать Адриана» также возникают аллюзии на библейские образы (Мать Скорбящая, Ева), но вместе с тем присутствуют эпизоды, уходящие корнями в более архаичные, дохристианские времена (ритуал жертвоприношения). В моноопере «Эмили» иные аллюзии: помимо выдержек из научных работ И. Ньютона и рассуждений дю Шатле, либретто содержит упоминание ряда имен великих деятелей науки и искусства разных эпох, тем самым отсылая к их трудам, благодаря чему создается дополнительный смысловой слой (цитируется даже одна

из строк «Энеиды» Вергилия, указывающая на общность героини с называемой там некоей Анной).

Сюжетный фон опер становится импульсом и для возникновения характерных жанровых и историко-стилевых ассоциаций. Например, творчество Жофре Рюделя вдохновило композитора на включение в партитуру элементов, ассоциирующихся со средневековой кансоной (музыкальная форма, ладово-интонационные обороты, тембровый колорит), в то время как в либретто присутствуют фрагменты подлинных текстов трубадура. В моноопере «Эмили» таким определяющим атмосферу элементом стало звучание клавесина, на котором, на самом деле, играла маркиза дю Шатле. В опере «Мать Адриана», осознанно избегая конкретики, композитор использует лишь некоторые штрихи, указывающие на присутствие военной обстановки, такие, как фанфара трубы и дробь малого барабана.

2. Индивидуальность музыкальных решений в операх во многом определяется спецификой сюжета. В «Любви издалека» с ее загадочной, романтизированной, овеянной флером рыцарских подвигов и возвышенных чувств историей преобладают лирика, напевная мелодика, светлый гармонический колорит, красочное полупрозрачное оркестровое звучание, чередующееся с более полнокровными (с точки зрения звуковой мощи) оркестровыми пейзажами. «Мать Адриана» и «Эмили» отличаются от первой оперы декламационным вокальным стилем, «Мать Адриана» также характеризуется напряженным гармоническим колоритом и более темным, густым оркестровым звучанием, а «Эмили» — камерным стилем инструментального письма с большой ролью электронной обработки.

Однако в центре всех опер — женские образы, объединяющие их в своеобразный цикл. При этом в каждой из них личность героини раскрывается по-разному, с разных позиций высвечиваются ее грани и роли: женщина — объект любовных вздыханий, женщина — мать, женщина-ученый. Героини опер Саариахо сложны и неоднозначны, они борются с внутренними противоречиями, что делает образ объемным, многогранным. Триполийская графиня Клеманс в

«Любви издалека» показана не просто как воплощение эфемерного образа далекой возлюбленной трубадура XII века, но и как личность, в душе которой есть место страданиям и сомнениям. Героиня оперы «Мать Адриана» являет собой пример сильной женщины во вполне современном понимании, простой жительницы небольшого селения, матери-одиночки, испытавшей на собственном опыте ужас насилия и тяготы жизни военного и послевоенного времени Эмили дю Шатле, которой посвящена монодрама «Эмили», — одна из самых значимых личностей эпохи Просвещения, дочь барона, маркиза, добившаяся высоких достижений в научном труде, совмещая его с материнскими обязанностями, общением с выдающимися людьми своего времени, яркими любовными романами, азартными играми и многими другими радостями светской жизни первой половины XVIII столетия. Отметим, что все эти особенности заложены в либретто, представляющем не только литературную, но и художественную основу для музыкальной интерпретации.

3. Наиболее важные идеи, реализовавшиеся в операх Саариахо 2000-х годов, формировались как результат творческого взаимодействия композитора с либреттистом Маалуфом и режиссером Селларсом (за исключением монооперы «Эмили», режиссером которой выступил Жирар). Это радикально сказывалось на всем творческом процессе. Один из ярчайших примеров — работа над оперой «Мать Адриана», когда облик, характер, рисунок роли и даже выбор голоса певца для одного из четырех героев — Йонаса — рождались в ходе долгих дискуссий трех соавторов.

Заявленное во Введении положение о присутствии в операх Саариахо сложного, многокомпонентного и «многослойного» действия подтвердилось. Наличие символического плана, сочетание различных временных планов (прошлого, настоящего, будущего), чередование и наложение реального и ирреального, сознательного и подсознательного присуще всем трем операм. Эти качества способствовали рождению параллелей с разнообразными явлениями из области искусства, литературы, философии. Некоторые из характерных нюансов повествования опер — например, витание сюжета в некоем пограничном между

явью и сном, реальностью и ирреальностью пространстве, таинственность, переплетение вымысла и правды, наличие квазиритуальных эпизодов и т. д., — позволяют говорить о параллелях с неомифологическим направлением. Многие из этого родственно также концепции магического реализма. В свою очередь, такие детали, как замедленный темп действия, квази-статичное музыкальное развитие, создающее эффект «застывшего времени», концентрация на «внутреннем» плане сюжета, насыщенного идеями и символами, присущие операм, сближают их с произведениями символизма.

Оперы Саариахо относят к так называемому «позднему модернизму», — направлению, определение которого вошло в сегодняшний исследовательский лексикон. Новый взгляд на проблему музыкального модернизма, возникший как следствие, с одной стороны, несоответствия многих явлений современного искусства постмодернистской парадигме, с другой стороны — в виду некорректности суждений о музыкальном модернизме, сводивших его преимущественно к сверхсложной элитарной музыке, недоступной пониманию широкой публики. Однако целый ряд современных композиторов, в том числе и Саариахо, своим творчеством доказывают обратное, найдя гармоничное соотношение между довольно сложной, интеллектуальной музыкальной композицией и выразительной, способной к живой коммуникации, экспрессии.

4. Сюжетная драматургия опер представляет собой взаимодействие нескольких образно-смысловых сфер, складывающихся на основе важнейших идей и мотивов. Так, в «Матери Адриане» развитие строится на сопоставлении тем войны и материнства, вокруг которых образуются соответствующие сферы, включающие, в свою очередь, ряд мотивов, ассоциированных с ними (война, кровь, материнство, идентичность и другие). В моноопере «Эмили» также присутствует несколько образных сфер, связанных с такими ключевыми темами, как чувства, ребенок, наука. Что касается оперы «Любовь издалека», то здесь драматургия выстроена немного иначе: в центре находится идея далекой любви, объединяющая собой все происходящее в опере, поэтому говорить здесь о разных смысловых сферах нельзя. Однако, развертывание происходит все же на взаимодействии

нескольких образных миров, сконцентрированных вокруг персонажей оперы — трубадура Жофре с окружающей его атмосферой провансальского замка, графини Клеманс с томным, ориентальным колоритом триполийской крепости, сопровождающим ее, и странствующего Пилигрима, медиатора, собирающего красоты со всего света и передающего героям вести друг о друге.

Основа музыкальной драматургии опер заключается в опоре на узнаваемые повторяющиеся звуковые элементы, комплексы, приемы, мотивы и их трансформацию. В определенной степени эти элементы близки музыкальным жестам. Драматургическому мышлению Саариахо свойственны такие качества, как утонченность, детализированность и дискретность экспрессии. Несмотря на относительную внешнюю статику сюжета и неторопливость музыкального развертывания, эмоциональные оттенки и состояния, «внутренняя» жизнь действия все время находятся в динамике. Партитуры Саариахо содержат большое количество итальянских ремарок, указывающих на характер исполнения. Это, редкое для современных музыкальных текстов качество, характерно для ее творчества в целом. Оно связано не только с заинтересованностью в точности передачи нюансов при исполнении, но и с тенденцией самого композитора к определенности выражения. Такой подход можно назвать современной концепцией аффекта, отчасти напоминающей барочную теорию. Последняя, как известно, была связана с выражением конкретных эмоций и чувств с помощью определенных музыкальных фигур. Ремарки Саариахо также связаны с эмоциями, но более тонко дифференцированными и без какого-либо predetermined музыкального «шифра». Этот параметр нацелен, скорее, на передачу звукового образа, распространенного на тот или иной фрагмент музыкального текста.

5. Оперы Саариахо стали итогом ее поисков в области композиционной техники, которые происходили на почве инструментальных и камерно-вокальных сочинений. Гармонический язык опер строится на многозвучных, протяженных аккордах и их постепенной трансформации — своего рода акустического аналога спектральных преобразований вертикали. Процесс протекает настолько медленно, что, как справедливо заметил Лэмбрайт, создается эффект «расширенного

времени»²⁶⁶. В определенной степени этот подход напоминает технику в произведениях Гризе и Мюрая. То же можно отнести и к структуре самих аккордов, частично основанных на обертоновой шкале.

Замедленность этого процесса компенсируется за счет других средств музыкального языка, таких как тембр и фактура. В операх находит своеобразное применение разработанная Саариахо (и описанная в ее статье «Тембр и гармония: интерполяция тембровых структур») ось «звук/шум»: роль «шума» выполняет оркестровый фон, на нем выделяется звучание инструментов, тембры которых композитор относит к категории «чистого звука». Примером может служить вступление к «Любви издалека», где лейтмотив вибратона звучит на фоне полустатичных длительных аккордов, звучащих преимущественно у струнной группы. Тембровая диспозиция характерна и для вступления к опере «Мать Адриана»: пронзительный тембр трубы, которому поручен мотив войны, словно «прорезает» медленно «ползующие» глиссандо протяженных созвучий оркестровой ткани.

Другим параметром динамизации композиционного процесса выступает фактура. В то время, как одни оркестровые партии выполняют функцию удерживания гармонии, обеспечивают ее перманентное звучание, другие создают контраст к этому медленному действию. Один из ярких примеров — симфоническая картина «Море цвета индиго», звучащая вступлением к IV акту «Любви издалека». В условиях крайне медленного темпа гармонических смен оркестровая фактура берет на себя первостепенную роль: партии инструментов поочередно появляющимися звуками в пошаговом ритме выстраивают резонирующую квинтовыми пустотами вертикаль — это движение напоминает нарастание морской волны.

Вокальный стиль опер Саариахо объединил в себе опыт других вокальных сочинений. Он демонстрирует изысканный и довольно многогранный вокал, оснащенный разнообразными приемами расширения как сольной, так и хоровой

²⁶⁶ Lambright S.-N. «L'amour de loin» and the vocal works by Kaija Saariaho. P. 65.

исполнительской техник. Для создания необходимого образа композитор также использует и средства компьютерной обработки голоса, в отдельных случаях производящих неповторимый эффект («Эмили»). Инструментальное письмо опер отличается необычайной гибкостью и детализированностью. Линия оркестровой партии всегда тесно сопряжена с вокалом и его «дыханием». Особенно это проявляется в отношении женских голосов, наиболее близких ощущению композитора: «Это мой собственный голос, голос женщины»²⁶⁷.

Вместе с тем именно в операх в наибольшей степени ощутима связь с традициями европейского музыкального театра. В «Любви издалека» эта связь улавливается с целым рядом опер разных эпох — операми Моцарта, Вагнера, Дебюсси, Мессиана. «Эмили» неизбежно вступает в диалог с другими произведениями, написанными в жанре монооперы, в первую очередь, операми Шенберга и Пуленка, но также и с операми, героями которых были великие ученые — к примеру, «Галилео Галилей» Ф. Гласса или «Атомный доктор» Дж. Адамса. В случае с оперой «Мать Адриана» возможны свои параллели, однако ее сложность, многосоставность, сотканная из переплетений планов, образов, смыслов, удерживает нас от указаний на конкретные произведения. Можно лишь сказать о том, что ряд неомифологических признаков объединяет ее со многими европейскими операми.

Премьеры опер Саариахо имели безусловный успех. Они продолжают ставиться и исполняться на различных мировых сценах. Вероятно, такая востребованность способствовала написанию после каждой оперы сочинений по их мотивам. Так, по следам «Любви издалека» в 2001 году появились сюита для сопрано, баритона и оркестра «Пять отражений» (*Cinq reflets*) и оркестровая пьеса «Песни для Бетти»²⁶⁸ (*Song for Betty*). Подобная связь прослеживается между оперой «Мать Адриана» и

²⁶⁷ Цит. по: *Iitti S. Kaija Saariaho: Stylistic Development and Artistic Principles* [Electronic source] // Scribd: [website]. URL: <https://ru.scribd.com/document/473828701/S-Iitti-Kaija-Saariaho-Stylistic-Development-and-Artistic-Principles> (accessed: 25.04.2021).

²⁶⁸ Пьеса представляет собой аранжировку последней сцены «Любви издалека». По словам композитора, она создавалась как подарок на 80-й день рождения американской меценатки Бэтти Фриман (1921-2009), «великодушно поддержавшей заказ на оперу». *Saariaho K. Song for Betty: Programme Note* [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/12979/Song-for-Betty--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.03.2020).

песенным циклом «Adriana Songs» для меццо-сопрано и оркестра (2006), а также монооперой «Эмили» и сюитой для сопрано и камерного оркестра «Emilie Suite» (2011).

На сегодняшний день в списке сочинений Саариахо уже 5 опер. После «Эмили» она написала «Только звук остается» (Only the sound remains, 2015) и «Невиновность» (Innocence, 2018). «Только звук остается» представляет собой камерно-оперный диптих по пьесам театра Но. Премьера «Невиновности» еще не состоялась²⁶⁹. Сюжет посвящен трагедии, произошедшей в финской школе в 2000 году, когда один из учеников стрелял по одноклассникам и учителям из оружия, украденного у своего отца²⁷⁰. Мы видим, что Саариахо постоянно ищет новые пути, расширяя не только границы музыкальных традиций, но и свои собственные. Но в движении к новому она всегда верна себе в ее стремлении добраться до сути, до тех, на самом деле, важных явлений, которые зачастую находятся за границами нашего привычного понимания. «[Я] не хочу заниматься поверхностными вещами. И я думаю, что единственная интересная вещь в опере — это, когда композитор пишет что-то настоящее, затрагивающее всех нас»²⁷¹.

В заключение отметим, что данное исследование в силу малой изученности его объекта имеет значительные перспективы. Одна из них — расширение материала за счет привлечения двух других опер Саариахо — «Только звук остается» и «Невиновность». Интерес для музыковедов, с нашей точки зрения, может представлять изучение соотношения композиционных принципов в инструментальной и оперной музыке Саариахо. Кроме того, оперные произведения как синтетический жанр, состоящий из множества компонентов, порождают довольно широкий диапазон исследовательских направлений с теми или иными акцентами.

²⁶⁹ Она была запланирована на лето 2020 в программе Экс-ан-Прованского фестиваля, который не состоялся по причине пандемии.

²⁷⁰ Saariaho K. Innocence: Programme Note [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/58414/Innocence--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.03.2020).

²⁷¹ Service T. Meet the Composer: Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service. P. 14.

Список литературы

1. Аверинцев, С. С. Архетипы / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — М. : Советская энциклопедия, 1980. — Т. 2. — 671 с. — С. 110–111.
2. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян / ред. Е. М. Двоскина. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
3. Александров, В. А. Виват, Кайя! [Электронный ресурс] / В. А. Александров // Российский государственный музыкальный телерадиоцентр : [сайт]. — URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2012/10/9241-vivat-kajya> (дата обращения: 21.07.2020).
4. Алисова Т. Б., Плужникова К. Н. Старопровансальский язык и поэзия трубадуров: учебное пособие / Т. Б. Алисова, К. Н. Плужникова. — М. : МАКС Пресс, 2011. — 176 с.
5. Банникова, Е. К. Внемузыкальные источники Кайи Сааряхо / Е. К. Банникова // Исследования молодых музыковедов : сб. науч. ст. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2013. — С. 142–150.
6. Бедова, Н. Н. Кайя Сааряхо и ее опера «Далекая любовь» / Н. Н. Бедова // Музыка и время. — 2012. № 10. — С. 20–23.
7. Боу, А. Поэзия трубадуров. Языки и стили [Электронный ресурс] / А. Боу // Проза.ру : [сайт]. — URL: <https://proza.ru/2012/06/25/555> (дата обращения: 21.07.2020).
8. Букатова, Д. М., Колесниченко, Л. И. Культ Прекрасной Дамы как отражение средневековой концепции несовершенства женского несовершенства / Д. М. Букатова, Л. И. Колесниченко // Знание. Понимание. Умение. — 2017. — № 2. — С. 98–104.
9. Вагнер, Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер / [сост. Г. Крауклис, В. Гамрат-Курек]. — М. : Музыка, 1974. — 200 с.
10. Вагнер, Р. «Тристан и Изольда». Драма. Клавир. / Р. Вагнер / пер. В. Коломийцева. — М. : Музыка, 1968. — 276 с.

11. Вергилий, М. П. Буколики. Георгики. Энеида / пер. с латинского под общ. ред. С. К. Апта, М. Л. Гаспарова, С. А. Ошерова, А. А. Тахо-Годи и С. В. Шервинского ; [вступ. статья М. Л. Гаспарова] ; [коммент. Н. А. Старостиной и Е. Г. Рабинович]. — М. : Художественная литература, 1979. — 550 с.
12. Виноградова, В. С. Визуализация художественного пространства в произведениях О. Мессиана (на примере циклов «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», «Квартет на конец времени», «Каталог птиц») : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Виноградова Вера Сергеевна. — Саратов, 2013. — 25 с.
13. Власова, Н. О. Музыкальный театр экспрессионизма : к истории одноактной оперы [Электронный ресурс] / Н. О. Власова // Искусство музыки : теория и история. — 2015. — № 12. — URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/510/2015_12_vlasova.pdf (дата обращения: 19.05.2016).
14. Власова, Н. О. Творчество Арнольда Шенберга / Н. О. Власова. — М. : Издательство ЛКИ, 2010. — Изд. 2-е. — 528 с.
15. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века. От авангарда к постмодерну : учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 439 с.
16. Голованева, М. С. Семантика образа смерти в опере «Эмили» Кайи Саариахо / М. С. Голованева // Музыка в современном мире : культура, искусство, образование. — М. : РАМ. им. Гнесиных, 2014. — С. 119–128.
17. Голованева, М. С. Смерть и катарсис : об опере «Эмили» Кайи Саариахо [Электронный ресурс] / М. С. Голованева // Израиль XXI. — 2015. — № 53. — URL: <http://www.21israel-music.com/Emili.htm> (дата обращения: 19.05.2016).
18. Гризе, Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / Ж. Гризе / пер. с фр. Д. В. Шутко // Композиторы о современной музыке / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 311–344.
19. Грицанов, А. А., Можейко, М. А. Постмодернистская чувствительность / А. А. Грицанов, М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. — Мн.:

Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. — 1040 с.— (Мир энциклопедий). — С. 613–615.

20. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2009. — 256 с.

21. Дальхаус, К. Временные структуры в опере / К. Дальхаус // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер., посл., ком. : С. Б. Наумович, вступ. ст. : М. Хайнеман, науч. конс. : А. И. Климовицкий, науч. ред. : М. Раку. — СПб. : Издательство им. Н. И. Новикова, 2019. — С. 192–203.

22. Дальхаус, К. Опера и Новая музыка : Попытка очертить проблему // Дальхаус, К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер., посл., ком. С. Б. Наумович, вступ. ст. М. Хайнеман, науч. конс. А. И. Климовицкий, науч. ред. М. Раку. — СПб. : Издательство им. Н. И. Новикова, 2019. — С. 204–214.

23. Денисов, А. В. Сюжет и жанр в опере XX века — парадигмы изучения / А. В. Денисов // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2006. — № 21–1. — С. 128–137.

24. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. — М. : Советский композитор, 1986. — 207 с.

25. Денисова, Е. О. Пауль Клее и его влияние на современное композиторское творчество : автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Денисова Екатерина Олеговна. — М., 1997. — 19 с.

26. Джауфре Рюдель [Электронный ресурс] // Русская планета : [сайт]. — URL: <http://www.russianplanet.ru/filolog/trubadur/03.htm> (дата обращения: 22.07.2020).

27. Долгачева, С. А, Кузнецова, А. В, Сбитнева, Л. В. Жанровые, стилевые и формообразующие особенности сонат Доменико Скарлатти / С. А. Долгачева, А. В. Кузнецова, Л. В. Сбитнева // Манускрипт. — Том 12, выпуск № 11. — Тамбов : Грамота. — С. 254–259.

28. Дружинина, Е. С. Модификации архетипа героя в средневековой культуре / Е. С. Дружинина // Ученые записки Крымского федерального

университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. Том 1 (67). — 2015. — № 3. — С. 93–100.

29. Дубинец, Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец. — Киев : Гамаюн, 1999. — 307 с.

30. Журавлев, В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) : дис. ... канд. иск. : 17.00.01 / Журавлев Вадим Владимирович. — М., 2002. — 181 с.

31. Зыкова, Л. Ю. Структурные особенности жанра камерно-вокально цикла в его исторической эволюции (XIX–XX вв. : от Ф. Шуберта до Д. Шостаковича) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Зыкова Людмила Юрьевна. — Алматы, 1994. — 26 с.

32. Иванов, К. А. Трубадуры, труверы, миннезингеры [Электронный ресурс] / К. А. Иванов // Библиотека Гумер: [сайт]. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ivanov/ (дата обращения: 19.05.2016).

33. Иванова, Ю. А. Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса “Улисс”) : дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.04 / Иванова Юлия Александровна. — СПб., 2002. — 189 с.

34. Изнасилование, половое насилие // Словарь библейских образов / ред. Л. Райкен, Д. Уилхойт, Т. Лонгман [перевод с английского : Б. А. Скороходов, О. А. Рыбаков]. — СПб. : Библия для всех, 2005. — 1423 с. — С. 406–407.

35. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1996. — 253 с.

36. Исхакова, С. З. Соотношение восточного и западного в традиции *cantus publicus* XII–XIII веков [Электронный ресурс] / С. З. Исхакова // Обсерватория культуры. — 2014. — № 5. — С. 66–72. — URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/90> (дата обращения: 2.01.2020).

37. Киндюхина, Е. А. Музыкальный театр Франсиса Пуленка : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Киндюхина Елена Александровна. — М., 2011. — 26 с.

38. Кириллина, Л. В. Луиджи Ноно / Л. В. Кириллина // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. — М. : Музыка, 1995. — Вып 2. — С. 11–56.
39. Кислицын, К. Н. Магический реализм / К. Н. Кислицын // Знание, понимание, умение. — 2011. — № 1. — С. 274–277.
40. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек ; [вступ. статья К. Н. Иванова и др.] ; [коммент. Ю. Н. Рагса и Ю. Н. Холопова]. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
41. Кокорева, Л. М. Клод Дебюсси / Л. М. Кокорева. — М. : Музыка, 2010. — 496 с.
42. Красникова, Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения / Татьяна Николаевна Красникова. — М., 2009. — 54 с.
43. Кулыгина, Н. А. Опера «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиаана: особенности воплощения замысла : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кулыгина Надежда Александровна. — СПб., 2012. — 275 с.
44. Куницкая, Р. И. О ритме и гармонии в творчестве Оливье Мессиаана / Р. И. Куницкая // Проблемы высотной и ритмической организации музыки : Сборник трудов Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. — Вып. 50 / отв. ред. И. А. Истомина. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1980. — С. 100–119.
45. Леви-Стокс, К. Компендиум лакановских терминов [Электронный ресурс] / К. Леви-Стокс // Dream Work : [сайт]. — URL: <https://dreamwork.org.ua/jouissance/> (дата обращения: 10.01.2021).
46. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс / [пер. с фр. под ред. и с примеч. Вяч. Вс. Иванова]. — М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. — 535 с.
47. Лосев, А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Р. Вагнера / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. — М. : Политиздат, 1991. — С. 275–314.
48. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1 : Под знаком Аркадии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М., 1998. — 440 с.

49. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2 : Эпоха Метастазио / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Классика-XXI, 2004. — 768 с.
50. Маттила, Карита [Электронный ресурс] // Википедия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%82%D1%82%D0%B8%D0%B%D0%B0,%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B0> (дата обращения: 23.07.2020).
51. Медведева, И. А. Франсис Пуленк / И. А. Медведева. — М. : Советский композитор, 1969. — 254 с.
52. Мейлах, М. Б. «Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя : мифологизация мотива / М. Б. Мейлах // Поэзия и миф. Избранные статьи. — 2-е изд. — М. : Издательский дом ЯСК : Языки славянской культуры, 2018. — С. 191–208.
53. Мейлах, М. Б. Средневековые провансальские жизнеописания и куртуазная культура трубадуров / М. Б. Мейлах // Жизнеописания трубадуров. — М. : Наука, 1993. — 736 с.
54. Мелетинский, Е. М. Мифологическое мышление. Категории мифов / Е. М. Мелетинский // От мифа к литературе. — М. : РГГУ, 2000. — С. 24–31.
55. Мелисенда де Сен-Жиль [Электронный ресурс] // Википедия. — URL: <http://ru.m.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 22.07.2020).
56. Мережковский, Д. С. Испанские мистики / Д. С. Мережковский. — Томск : Водолей, 1998. — 288 с.
57. Михайлов, А. Д. Драматургия Эдмона Ростана / А. Д. Михайлов // Эдмон Ростан. Пьесы / [пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник]. — Самара : ABC, 1997 — 592 с. — С. 5–18.
58. Михайлов, А. Д. Легенда о Тристане и Изольде / А. Д. Михайлов. — М. : Наука, 1976. — 746 с.
59. Михайлов, А. Д. Эдмон Ростан. Пьесы : : Комментарии / А. Д. Михайлов // Эдмон Ростан. Пьесы / [пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник]. — Самара : ABC, 1997. — 592 с. — С. 566–590.

60. Михайлова, А. Д. Спектральная музыка. К истории осмысления [Электронный ресурс] / А. Д. Михайлова // Все едино : [сайт]. — URL: <http://vseedino.ru/spektralnaya-muzyka/> (дата обращения: 19.05.2016).
61. Морозова, Е. Ю. О том, как жили, ели и одевались трубадуры [Электронный ресурс] / Е. Ю. Морозова // Новая юность. — 2001. № 3 (48). Журнальный зал : [сайт]. — URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2001/3/o-tom-kak-zhili-eli-i-odevalis-trubadury.html (дата обращения: 19.05.2021).
62. Мюрайт, Т. О микрокосме звука / Т. Мюрайт / пер. А. Ровнера // Композиторы о современной музыке / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 345–346.
63. Найман, А. Г. Песни трубадуров / А. Г. Найман. М. : Наука, 1979. — 264 с.
64. Насыров, И. Р. Основания исламского мистицизма. Генезис и эволюция / И. Насыров. — М. : Языки славянских культур, 2009. — 552 с.
65. Новичкова, И. В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова (на примере оркестровых произведений композитора : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / Новичкова Ирина Викторовна. — М., 2005. — 26 с.
66. Оветт, А. Итальянская литература. Пер. С. И. Соболевский / А. Оветт. — М. : Юрайт, 2019. — 356 с.
67. Овчинников, И. С. Наблюдаем издалека [Электронный ресурс] / И. С. Овчинников // ClassicalMusicNews.ru : [сайт]. — URL: http://www.classicalmusicnews.ru/recording_industry/nabljudаем-izdaleka/ (дата обращения: 19.05.2016).
68. Остромогильский, И. В. О визуальных аспектах музыки Дьердя Лигети / И. В. Остромогильский // Музыкальная академия. — 2008. — № 2. — С. 162–166.
69. Пуссе, Д. Произведения Кайи Саариахо, Филиппа Юреля и Марка-Андре Дальбави — *stile concertato, stile concitato, stile rappresentativo* / Д. Пуссе / пер. Т. В. Цареградской // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции / ред.-сост. В. Г. Тарнопольский, М. С. Высоцкая, Т. В.

Цареградская. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. — С. 183–218.

70. Раку, М. Г. Кризис современной оперы. Между социологией и эстетикой / М. Раку // Раку М. Оперные штудии. — СПб. : Издательство им. Н. И. Новикова, 2019. — С. 387–395.

71. Рогожникова, В. Н. Религиозная сущность искусства (Симона Вейль) / В. Н. Рогожникова // Ценности и смыслы. — 2010. — № 4. — С. 151–156.

72. Росс, А. Дальше — шум. Слушая XX век / А. Росс / пер. М. В. Калужский, А. А. Гиндина. — М. : Астрель : Corpus, 2012. — 560 с.

73. Руднев, В. П. Миф / В. П. Руднев // Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. — М. : Аграф, 1997. — 384 с. — С. 169–172.

74. Саамишвили, Н. Н. Между сном и явью : к вопросу о драматургической концепции в опере Кайи Саариахо «Мать Адриана» / Н. Н. Саамишвили // Художественное образование и наука. — 2018. — № 4 (17). — С. 52–57.

75. Саамишвили, Н. Н. Музыкальная драматургия и образный строй оперы «Эмили» Кайи Саариахо / Н. Н. Саамишвили // Культура и искусство. — 2016. — №6 (36). — С. 854–859.

76. Саамишвили, Н. Н. О сценической интерпретации монооперы «Эмили» Кайи Саариахо / Н. Н. Саамишвили // Опера в музыкальном театре. История и современность : сборник научных статей по материалам международной конференции. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2016. — С. 363–373.

77. Саамишвили, Н. Н. Опера Кайи Саариахо «Любовь издалека» : вопросы либретто и композиционной техники / Н. Н. Саамишвили // Philharmonica. International Music Journal. — 2015. — № 2. — С. 342–364.

78. Саамишвили, Н. Н. Опера «Мать Адриана» Кайи Саариахо : композиция и система персонажей [Электронный ресурс] / Н. Н. Саамишвили // Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции, 24–27 ноября 2020 г. / ред.-сост. Т. И. Науменко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 561–570. — URL: <https://gnesin-academy.ru/wp->

content/documents/nauka/Nauchnie_shkoli_v_musikovedenii_Sbornik_statey_2020.pdf

(дата обращения: 12.08.2020).

79. Саамишвили, Н. Н. Проблема синестезии в творчестве Кайи Саариахо / Н. Н. Саамишвили // Проблемы синестезии и поэтика авангарда. Сборник статей / отв. ред. Н. В. Злыднева. — М. : ГИИ, 2020. — С. 125–141.

80. Саамишвили, Н. Н. Феномен постмодернистской чувствительности в творчестве Кайи Саариахо и ее опере «Любовь издалека» / Н. Н. Саамишвили // Исследования молодых музыковедов. Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов (3–4 апреля 2014). — М. : РАМ имени Гнесиных, 2014. — С. 114–122.

81. Саамишвили, Н. Н. «Эмили» Кайи Саариахо — моноопера-портрет [Электронный ресурс] / Н. Н. Саамишвили // Philharmonica. International Music Journal. — 2016. — № 3. — С. 1–13. — URL: https://enotabene.ru/phil/article_20952.html (дата обращения: 16.06.2021)

82. Саариахо, К. Тембр и гармония : интерполяция тембровых структур / К. Саариахо / пер. Т. В. Цареградской // Композитора современной Франции о музыке и музыкальной композиции / ред.-сост. В. Г. Тарнопольский, М. С. Высоцкая, Т. В. Цареградская. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. — С. 219–244.

83. Савенко, С. И. Неомифология Карлхайнца Штокхаузена / С. И. Савенко // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н. А. Хренов. — М. : ГИИ, Канон+. — 686 с. — С. 645–659.

84. Садых-заде, Г. «Главное в художнике — его индивидуальность, а не половая принадлежность» (интервью с Кайей Саариахо) [Электронный ресурс] / Г. Садых-заде // Люди : биографии, истории, факты, фотографии : [сайт]. — URL: http://www.peoples.ru/art/music/composer/kaiya_saariaho/index.html (дата обращения: 19.05.2016).

85. Садых-заде, Г. Женское лицо любви [Электронный ресурс] / Г. Садых-заде // Петербургский театральный журнал. — 2006. — №2 [44]. — URL:

<http://ptj.spb.ru/archive/44/the-petersburg-prospect-44/v-parizh-v-parizh.../> (дата обращения: 19.05.2016).

86. Садых-заде, Г. Хельсинки : притча об идеальной любви [Электронный ресурс] / Г. Садых-заде // Петербургский театральный журнал. — 2004. — № 4 [38]. — URL: <http://ptj.spb.ru/archive/38/voyage-from-spb-38/xelsinki-pritcha-ob-idealnoj-lyubvi/> (дата обращения: 19.05.2016).

87. Сидорова, Г. А. Кайя Саариахо : штрихи к портрету / Г. А. Сидорова // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. — 2013. — № 2. — С. 81–89.

88. Сидорова, Г. А. К юбилею Кайи Саарьяхо / Г. А. Сидорова // Музыка и время. — 2012. — № 10. — С. 16–19.

89. Сидорова, Г. А. Творчество Кайи Саариахо 1980-х – 1990-х годов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Сидорова Галина Андреевна. — М., 2014. — 186 с.

90. Сидорова, Г. А. Электронные средства в музыке Кайи Саариахо : «Près» / Г. А. Сидорова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2013. — № 4. — С. 45–51.

91. Сидорова, Г. А. «Amers» Кайи Саарьяхо : воплощение спектральных принципов / Г. А. Сидорова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 1. — С. 159–163.

92. Сидорова, Г. А. «Lonh» Кайи Саариахо : поэтика вокальной композиции / Г. А. Сидорова // Исследования молодых музыковедов : сб. статей. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2013. — С. 105–113.

93. Снежкова, Е. А. Творчество Такэмицу Тору : о диалектике национального и интернационального / Е. А. Снежкова // Вестник КГУ им. А. Некрасова. — 2006. — № 3. — С. 153–157.

94. Соллертинский, И. И. Арнольд Шенберг / И. И. Соллертинский. — Л. : Ленинградская филармония, 1934. — 56 с.

95. Софронов, Ф. А. Шенберг Erwartung (Ожидание) [Электронный ресурс] / Ф. Софронов // Композиторы от а до я : [сайт]. — URL:

<http://www.ccm.ru/index.php?page=composers&composer=schonberg&work=erwartung> (дата обращения: 19.05.2016).

96. Спектральная музыка [Электронный ресурс] // Википедия. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Спектральная_музыка (дата обращения: 19.05.2016).

97. Старикова, Е. Н. Особенности музыкально-художественного мышления О. Мессиана / Е. Н. Старикова // Вестник КемГУКИ. — 2015. — № 33. — С. 156–164.

98. Схаплок, Г. А. Вокальное письмо в зарубежной музыке XX – начала XXI веков : некоторые наблюдения / Г. А. Схаплок // Музыковедение. — 2020. — № 1. — С. 12–18.

99. Схаплок, Г. А. Музыка Кайи Саариахо / Г. А. Схаплок. — М. : Композитор, 2017. — 144 с.

100. Тамарченко, Н. Д. Теоретическая поэтика : понятия и определения : хрестоматия / Н. Д. Тамарченко. — М. : РГГУ, 2001. — 446 с.

101. Тарнопольский, В. В. Феномен нового музыкального театра / В. В. Тарнопольский // Журнал Общества теории музыки. — 2015. — 4 (12). — С. 25–34.

102. Тереза Авильская [Электронный ресурс] // Википедия. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Тереза_Авильская (дата обращения: 19.05.2016).

103. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2005. — 618 с.

104. Трудюлюбов, М. А. Амин Маалуф «Во имя идентичности : насилие и инстинкт принадлежности» [Электронный ресурс] / М. А. Трудюлюбов // Общая тетрадь: вестник московской школы гражданского просвещения. — URL: <http://otetrad.ru/diary-1253.html> (дата обращения: 20.03.2018).

105. Филипченко, О. В. Тема Liebestod в европейской музыкальной культуре : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Филипченко Оксана Валериевна. — М., 2008. — 26 с.

106. Хендерсон, Дж. Л. Древние мифы и современный человек / Дж. Л. Хендерсон // Карл Густав Юнг и М.-Л. Фон Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А.

Яффе, Человек и его символы / пер. с англ. под общ. ред. С. Н. Сиренко. — М. : Серебряные нити, 1997. — С. 103–154.

107. Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] / Ю. Н. Холопов // kholopov.ru : [сайт]. — URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 22.07.2020).

108. Холопова, В. Н. Теория музыки / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2002. — 366 с.

109. Цареградская, Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т. В. Цареградская. — М. : Классика-XXI, 2002. — 376 с.

110. Цареградская, Т. В. Звуки живописи : музыка Кайи Саариахо [Электронный ресурс] / Т. В. Цареградская // Израиль XXI. — 2015. — № 51. — URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho.htm> (дата обращения: 8.05.2016).

111. Цареградская, Т. В. Звуки живописи : музыка Кайи Саариахо [Электронный ресурс] / Т. В. Цареградская // Израиль XXI. — 2015. — № 52. — URL: <http://www.21israel-music.com/Saariaho-2.htm> (дата обращения: 8.05.2016).

112. Цареградская, Т. В. Кайя Саариахо и ее «Волшебный фонарь» / Т. В. Цареградская. Рукопись.

113. Цареградская, Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Т. В. Цареградская. — М. : Композитор, 2018. — 362 с.

114. Цареградская, Т. В. Опера и «поздний модернизм» конца XX — начала XXI века [Электронный ресурс] / Т. В. Цареградская // Опера в музыкальном театре : история и современность. Сборник статей по материалам Международной научной конференции (11–15 ноября 2019 года) / ред.-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ им. Гнесиных. — С. 101–110. — URL: <https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Opera%202020%20vol%201%20fin02a.pdf> (дата обращения: 22.07.2020).

115. Цареградская, Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века : некоторые наблюдения [Электронный ресурс] / Т. В. Цареградская // Научный вестник Московской консерватории. — 2019. — № 3 (38). — С. 8–27. — URL: <https://nv.mosconsv.ru/wp->

[content/media/%D0%9D%D0%92%D0%9C%D0%9A_2019_3.pdf](#) (дата обращения: 22.07.2020).

116. Цодоков, Е. С. «Пеллеас и Мелизанда» — вековой юбилей [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNewsRu : [сайт]. — URL: <https://www.operanews.ru/opera5.html> (дата обращения: 10.01.2021).

117. Черемных, Е. В. Любовь по-зальцбургски [Электронный ресурс] / Е. В. Черемных // Коммерсантъ. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/156112> (дата обращения: 22.07.2020).

118. Шах, И. Верочение любви [Электронный ресурс] / И. Шах // Суфии / Rulit.me : [сайт]. — URL: <https://www.rulit.me/books/sufii-read-457785-146.html> (дата обращения: 10.01.2020).

119. Шестаков, В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В. П. Шестаков. — М. : Музыка, 1975. — 351 с.

120. Шутко, Д. В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х гг. : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шутко Даниил Владимирович. — СПб., 2004. — 181 с.

121. Эмили дю Шатле [Электронный ресурс] // Википедия. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%B8_%D0%B4%D1%8E_%D0%A8%D0%B0%D1%82%D0%BB%D0%B5 (дата обращения: 22.07.2020).

122. XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы / ред. М. Г. Арановский, А. А. Баева. — М. : Музыка, 1995. — Вып. 1. — 158 с.

123. A Discussion and a Monologue : Esa-Pekka Salonen and Peter Sellars / Edited by Pekka Nako and Jaakko Mäntyjärvi. Transcribed by Jaakko Mäntyjärvi // Music & Literature. — no 5. — 2014. — P. 75–91.

124. Akg images [Electronic source] : [website]. — URL: <https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHURRWKP4.html> (accessed: 12.02.2021).

125. Allen, J. C. An analysis *Du cristal ... à la Fumée* by Kaija Saariaho and Axiom Unearthed, original composition : Thesis Prepared for the Degree of Master of Arts / John Clay Allen. — University of North Texas, 2015. — 93 p.

126. Anderson, J. Seductive solitary : Julian Anderson Introduces the Work of Kaija Saariaho [Electronic source] / J. Anderson // *The Musical Times*. — 1992. — vol. 133. — no. 1798. — P. 616–619.

127. Anderson, J. Spectral music [Electronic source] / J. Anderson // *Grove Music Online*. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=spectral+music&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (accessed: 05.05.2020).

128. Anderson, P. Music For Writers : The Colorist Kaija Saariaho's "Instants" Of Love [Electronic source] / P. Anderson // *Thought Catalog* : [website]. — URL: <http://thoughtcatalog.com/porter-anderson/2015/01/music-for-writers-the-colorist-kaija-saariahos-instants-of-love/> (accessed: 18.05.2016).

129. Arnáez, N. A. M. Kaija Saariaho — From the Grammar of Dreams. The Composer and the Work : Essay for the degree of Doctor in Music Composition / Nicolás Alejandro Mariano Arnáez. — Edmonton, Alberta, 2017. — 14 p.

130. Barrière, A. Théâtre musical, théâtre de la musique. La rencontre de Kaija Saariaho et Peter Sellars / A. Barrière // *Tempus Perfectum*. — 2013. — no. 11. — P. 25–31.

131. Barrière, J.-B. Music & Image in Kaija Saariaho's Work [Electronic source] / J.-B. Barrière // *Petals* : [website]. — URL: http://www.petals.org/Barriere/Music_%26_image_in_Saariaho.html (accessed: 23.07.2020).

132. Battier, M., Nouno, G. Electronics in Kaija Saariaho's Opera *L'Amour de loin* / M. Battier, G. Nouno // *The OM Composers Book* / ed. C. Agon, G. Assayag, J. Bresson, preface by M. Puckette. — Vol. 1. — Paris : Ircam-Centre Pompidou ; Edition Delatour France. — 2006. — P. 21–30.

133. Beck, S. Kaija Saariaho : *Lichtbogen, Io, Verblendungen, Stilleben* / S. Beck // *Computer Music Journal*. — 1992. — xvi/4. — P. 92–93.

134. Beyer, A. Kaija Saariaho. Colour, timbre and harmony [Electronic source] / A. Beyer // *The Voice of Music* — London, 2001 / *Scribd* : [website]. — URL: <https://ru.scribd.com/doc/80583216/Saariaho-Interview> (accessed: 8.05.2016).

135. Bowers, M. A. *Magical Realism* / M. A. Bowers. — London ; New York : Routledge, 2004. — 151 p.
136. Brown, H. M., Millington, B., Noiray, M., Parker, R., Rosand, E., Savage, R., Strohm, R., Whittall, A. *Opera* [Electronic source] / H. M. Brown, B. Millington, M. Noiray, R. Parker, E. Rosand, R. Savage, R. Strohm, A. Whittall // Grove Music Online. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000040726?rskey=9mwo65&result=8> (accessed: 22.07.2020).
137. Calico, J. H. Saariaho's *L'Amour de loin* : Modernist opera in the Twenty-First Century / J. H. Calico // Begam R., Smith M. W. (eds.), *Modernism and Opera*. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2016. — P. 341–359.
138. Callender, C. *Continuous Transformations* [Electronic source] / C. Callender // Music Theory Online : [website]. — 2004. — vol. 10. — no. 3. — 44 p. — URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.3/mto.04.10.3.callender.pdf> (accessed: 23.07.2020).
139. Campion, E. *Dual Reflections : A Conversation with Kaija Saariaho and Jean-Baptiste Barrière on Music, Art, and Technology* [Electronic source] / E. Campion // Computer Music Journal. — 2017. — 41 : 3. — P. 9–20. — URL: https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/comj_a_00426?journalCode=comj (accessed: 23.07.2020).
140. *Chansonnier provençal (Chansonnier La Vallière)* [Electronic source] // Gallica.bnf.fr : [website]. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306?rk=21459;2> (accessed: 18.03.2021). — 313 p.
141. Clendinning, J. P. *After the Opera (and the End of the World), What Now?* / J. P. Clendinning // *Contemporary Music Review*. — 2012. — Vol. 31. — Nos. 2–3. — P. 149–161.
142. Cooke, M. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* / M. Cooke // Cambridge University Press, 2008. — 374 p.

143. Dineen, M. Saariaho : *Cinq reflets de L'Amour de loin* ; *Nymphaea Reflection* ; *Oltra Mar* [Electronic source] / M. Dineen // Opera Today : [website]. — URL: http://www.operatoday.com/content/2005/04/saariaho_cinq_r.php (accessed: 8.05.2016).
144. Downey, C. T. Kaija Saariaho [Electronic source] / C. T. Downey // Ionarts : [website]. — URL: <http://ionarts.blogspot.com/2006/03/kaija-saariaho.html> (accessed: 8.05.2016).
145. Dunbar, J. C. Computer Music and the Digital World / J. C. Dunbar // Dunbar J. C. Women, Music, Culture : An Introduction. — London ; New York : Routledge, 2011. — P. 295–297.
146. Ellison, C. Exploring the Magic of Seven [Electronic source] / C. Ellison // The New York Times. — 2010. — URL: <https://www.nytimes.com/2010/09/19/arts/music/19maa.html> (accessed: 9.03.2020).
147. Ellison, C. Kaija Saariaho L'Amour de loin [Electronic source] / C. Ellison // The Metropolitan Opera: [website]. Kaija Saariaho: L'Amour de loin: электронный буклет. — P. 39–43. — URL: <https://www.metopera.org/globalassets/user-information/nightly-opera-streams/week-8/playbills/121016-lamour.pdf> (accessed: 24.04.2021).
148. Ellison, M. The pains of operatic labour [Electronic source] / M. Ellison // MusicWeb's Live Opera, Concert and Recital Reviews : [website]. — URL: <http://www.musicweb-international.com/SandH/2006/Jan-Jun06/saariaho.htm> (accessed: 8.05.2016).
149. Everett, Y. U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera : Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun / Y. U. Everett. — Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2015. — 241 p.
150. Everett, Y. The tropes of desire and *jouissance* in Kaija Saariaho's *L'amour de loin* / Y. Everett // Klein M. L., Reyland N. Music and narrative since 1900. — Bloomington ; Indiana : Indiana University Press, 2013. — P. 329–345.

151. Falot, J. *L'amour de loin* de Amin Maalouf : La fin'amor d'entre deux rives [Electronic source] / J. Falot // La Plume francophone : [website]. — URL: <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-5490122.html> (accessed: 8.05.2016).
152. Ferraro JR, M. J. Contemporary Opera in Britain, 1970–2010 : PHD in Music — Composition / Mario Jacinto Ferraro JR. — London : City University, 2011. — 238 p.
153. Finch, H. Kaija Saariaho “Adriana Mater”. UK premiere : Programme note [Electronic source] / H. Finch // googleusercontent.com : [website]. — URL: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:h8gBli5UPJYJ:https://www.barbican.org.uk/media/events/5350saariaholowresforweb.pdf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru> (accessed: 20.01.2015).
154. Fuente, L. M. de la “L'amour de loin” de Kaija Saariaho [DVD] : La cercanía de lo lejano o una ópera de lejos accesible [Electronic source] / L. M. de la Fuente // Tiempo de Musica : [website]. — URL: <http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=351&idpagina=58> (accessed: 12.02.2021).
155. Goldford, L. *Traversée* : Timbral processes in Kaija Saariaho's *L'amour de loin* [Electronic source] / L. Goldford // Scribd : [website]. — URL: <https://ru.scribd.com/document/345450999/Goldford-Saariaho-Timbral-Hierarchies> (accessed: 22.07.2020).
156. Grisey, G. Did You Say Spectral ? / G. Grisey / trans. Joshua Fineberg // Contemporary Music Review. — 2000. — № 19. — part 3. — P. 1–3.
157. Halliwell, M. “Voices within the Voice” : Conceiving Voice in Contemporary Opera [Electronic source] / M. Halliwell // Musicology Australia, 2014. — vol. 36. — no. 2. — P. 254–272. — URL: <http://dx.doi.org/10.1080/08145857.2014.958271> (accessed: 22.07.2020).
158. Hautsalo, L. About love / L. Hautsalo // Finnish Music Quarterly. — 2010. — № 1. — P. 8–13.

159. Hautsalo, L. Deep in sound, deep in soul [Electronic source] / L. Hautsalo // Finnish Music Quarterly. — 2017. — URL: <https://fmq.fi/articles/deep-in-sound-deep-in-soul/> (accessed: 23.07.2020).
160. Hautsalo, L. *Émilie*, an Opera about Love, Death, and Mathematics [Electronic source] / L. Hautsalo // Proceedings of Bridges 2017 : Mathematics, Art, Music, Architecture, Education, Culture. — P. 387–390. — URL: <http://archive.bridgesmathart.org/2017/bridges2017-387.pdf> (accessed: 22.07.2020).
161. Hautsalo, L. Kaukainen rakkaus : Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa : Väitöskirja esitetään/ Liisamaija Hautsalo. — Helsinki : Yliopistopiano, 2008. — 218 p.
162. Hirsbrunner, T. *L'amour de loin* und *Adriana Mater*, die beiden Opern von Kaija Saariaho. Ein Vergleich / T. Hirsbrunner // Musiktheater der Gegenwart. — Salzburg : Verlag Müller-Speiser, Anif. — 2008. — S. 203–210.
163. Howell, T., Hargreaves, J., Rofe, M. Kaija Saariaho : visions, narratives, dialogues / T. Howell, J. Hargreaves, M. Rofe. — Burlington : Ashgate, 2011. — 265 p.
164. Hutcheon, L., Hutcheon, M., One Saint in Eight Tableaux : The Untimely Modernism of Olivier Messiaen's Saint François d'Assise / L. Hutcheon, M. Hutcheon // Begam R., Smith M. W. (eds.) Modernism and Opera. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2016. — P. 315–340.
165. Iitti, S. Kaija Saariaho : Stylistic Development and Artistic Principles [Electronic source] / S. Iitti // Scribd : [website]. — URL: <https://ru.scribd.com/document/473828701/S-Iitti-Kaija-Saariaho-Stylistic-Development-and-Artistic-Principles> (accessed: 25.04.2021).
166. Iitti, S. “L'amour de loin” : Kaija Saariaho's First Opera / S. Iitti // International Alliance for Women in Music Journal. — 2002. — № 8 (1–2). — P. 9–14.
167. Jaggi, M. A son of the road [Electronic source] / M. Jaggi // The Guardian. — 2002. — Nov. 16. — URL: <https://www.theguardian.com/music/2002/nov/16/classicalmusicandopera.fiction> (accessed: 6.01.2020).

168. Jaufre Rudel : Complete Works [Electronic source] // Trobar.org : [website]. — URL: http://www.trobar.org/troubadours/jaufre_rudel/ (accessed: 24.11.2020).
169. Kaija Saariaho [Electronic source] // Ircam-Centre Pompidou : [website]. — URL: <http://brahms.ircam.fr/kaija-saariaho> (accessed: 22.07.2020).
170. Kaija Saariaho [Electronic source] // Kaija Saariaho. URL: <http://saariaho.org/> (accessed: 22.07.2020).
171. Kaija Saariaho [Electronic source] // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1350/Kaija-Saariaho/> (accessed: 22.07.2020).
172. Kaija Saariaho *L'amour de loin*. Reviews [Electronic source] // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/> (accessed: 04.05.2020).
173. Kaija Saariaho *Emilie*. Reviews [Electronic source] // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37049/Emilie--Kaija-Saariaho/> (accessed: 04.05.2020).
174. Kaija Saariaho. Prisma [Electronic source]. — Helsinki : Werner Söderström Corporation, 1999. — 2 электрон. опт. диска (CD ; CD-ROM).
175. Kaye, H. The Troubadours and the Song of the Crusades / H. Kaye // Senior Projects Spring 2016. Annandale-on-Hudson, New York, 2016. — 85 p.
176. Kenny, B. Kaija Saariaho “Emilie” [Electronic source] / B. Kenny // Seen and Heard International : [website]. — URL: <http://www.musicweb-international.com/SandH/2010/Jan-Jun10/emilie2103.htm> (accessed: 20.05.2016).
177. Kern, F. H. An Exploration of Compositional Technique in the Operas of Kaija Saariaho and Christian Jost : A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy / Friedrich Heinrich Kern. — New York University, 2016. — 412 p.
178. Korhonen, K. Inventing Finnish Music: contemporary composers from medieval to modern / K. Korhonen. — Juvaskyla : Finnish Music Information Centre, 2003. — 208 p.

179. Korhonen, K. Kaija Saariaho / K. Korhonen // Finnish Composers since the 1960s. — Helsinki : Finnish Music Information Center, 1995. — P. 74–79.
180. Korhonen, K. Kaija Saariaho in Profile II [Electronic source] / K. Korhonen // Music Finland : [website]. — URL: <http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/0/9CB2A3412AC56803C2257537003D9159?opendocument> (accessed: 8.05.2016).
181. Korhonen, K., Nieminen, R. Saariaho, Kaija [Electronic source] / K. Korhonen, R. Nieminen // Grove Music Online. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000045895?rskey=IjoDPd> (accessed: 05.05.2020).
182. Lambright, S.-N. «L'Amour de loin» and the Vocal Works of Kaija Saariaho : A Dissertation In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts / Spencer-N-Lambright. — New-York, 2008. — 116 p.
183. Lamothe, S. Kaija Saariaho “Emilie”. World premiere [Electronic source] / S. Lamothe // Opera de Lyon : [website]. — URL: <http://www.operadehoy.es/archivos/emilie> (accessed: 18.05.2016). БУКЛЕТ.
184. Liukkonen, P. Amin Maalouf [Electronic source] / P. Liukkonen // Pegasos : [website]. — URL: <http://authorscalendar.info/maalouf.htm> (accessed: 22.07.2020).
185. Loomis, G. Kaija Saariaho’s musical modernism [Electronic source] / G. Loomis // The New York Sun. — URL: <http://www.nysun.com/arts/kaija-saariahos-musical-modernism/83560/> (accessed: 20.05. 2016).
186. Maalouf, A. Adriana Mater [E-book] / A. Maalouf // Paris : Editions Grasset ; Fasquelle, 2006.
187. Maalouf, A., Saariaho, K. “L’amour de loin — Love from afar” [Electronic source] / A. Maalouf, K. Saariaho // Tripoli Lebanon : Jewel of the East : [website]. — URL: <http://www.tripoli-city.org/amour> (accessed: 20.05.2016).
188. Mabry, Sh. Exploring Twentieth-Century Vocal Music : A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire / Sh. Mabry. — New York : Oxford University Press, 2002. — 192 p.

189. Malherbe, C. Seeing Light as Color ; Hearing Sound as Timbre / C. Malherbe / trans. J. Fineberg, B. Hayward // Contemporary Music Review. — 2000. — vol. 19. — part 3. — P. 15–27.
190. Mao-Takacs, C. A Conversation with Kaija Saariaho [Electronic source] / C. Mao-Takacs // Music & Literature : [website]. — URL: <http://www.musicandliterature.org/features/2014/9/22/a-conversation-with-kaija-saariaho> (accessed: 20.05.2016).
191. Mao-Takacs, C. L'aile de l'ombre, conversation avec Kaija Saariaho / C. Mao-Takacs // Tempus Perfectum. — 2013. — no. 11. — P. 7–13.
192. Mao-Takacs, C. *L'Amour de loin* ou la traversée des apparences / C. Mao-Takacs // Tempus Perfectum. — 2013. — no. 11. — P. 33–39.
193. McClary, S. The lure of the Sublime : revisiting the modernist project / S. McClary // Transformations of Musical Modernism / eds. Erling E. Guldbrandsen and Julian Johnson. — Cambridge : Cambridge University Press, 2015. — P. 21–35.
194. Metzger, D. Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century / D. Metzger. — New York : Cambridge University Press, 2009. — 254 p.
195. Michel, P. Kaija Saariaho / P. Michel // Kaija Saariaho “Private gardens”. — Helsinki : Ondine Inc., 1997. — ODE 906-2. — 23 p. (Буклет).
196. Minderovic, Z. Kaija Saariaho [Electronic source] / Z. Minderovic // Encyclopediacom : [website]. — URL: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3496100061.html> (дата обращения: 20.05.2016).
197. Moisala, P. Kaija Saariaho / P. Moisala // Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2009. — 131 p.
198. Morlock, J. Kaija Saariaho's *Lonh* — an appreciation [Electronic source] / J. Morlock // Music on Main : The Composer Essay Project : [website]. — URL: <https://www.jocelynmorlock.com/kaija-saariahoss-lonh-an-appreciation/> (accessed: 23.07.2020).
199. Music Finland [Electronic source] : [website]. — URL: <https://musicfinland.com/> (accessed: 22.07.2020).

200. Musicaeterna.org [Electronic source] : [website]. — URL: <https://musicaeterna.org/?id=425> (accessed: 07.11.2020).
201. Nelson, P. The Uses of Electronics in Three Works by Kaija Saariaho [Electronic source] / P. Nelson // Pdf Slide : [website]. — URL: <https://pdfslide.net/documents/the-uses-of-electronics-in-three-works-by-kaija-saariaho.html> (accessed: 22.07.2020).
202. Neytcheva, S. Reading the Imaginary : Kaija Saariaho's Opera *L'Amour de Loin* / S. Neytcheva // Musiktheater der Gegenwart. — Salzburg : Verlag Müller-Speiser, Anif. — 2008. — S. 211–235.
203. Nieminen, R. Kaija Saariahos Besuche im Wunderland / R. Nieminen // Neuland. — 1983. — IV. — S. 89–93.
204. Nuorvala, J. Kaija Saariaho in Profile I [Electronic source] / J. Nuorvala // Music Finland : [website]. — URL: <http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/0/CAAF5DCDD5A64495C2257537003DF317?opendocument> (accessed: 8.05.2016).
205. Nuorvala, J. Kaija Saariaho “Maa” : Programme Note [Electronic source] / J. Nuorvala // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/7235/Maa--Kaija-Saariaho/> (accessed: 8.03.2020).
206. O'Callaghan, J. Gesture transformation through electronics in the music of Kaija Saariaho / J. O'Callaghan, A. Eigenfeldt // Proceedings of the Seventh Electroacoustic Music Studies Network Conference. — Shanghai, 2010. — 24 p.
207. Olivier, A.-P. Amin Maalouf : Emigrant, Pilgrim, Storyteller [Electronic source] / A.-P. Olivier // Tripoli Lebanon : Jewel of the East : [website]. — URL: <http://www.tripoli-city.org/amour/maalouf.html> (accessed: 8.05.2016).
208. Otonkoski, L. *The Grammar of Dreams* — Kaija Saariaho, Composer / L. Otonski // Finnish Music Quarterly. — 1989. — no. 5. — P. 2–7.
209. Ozorio, A. Saariaho's sumptuous *L'amour de loin* at the ENO, London [Electronic source] / A. Ozorio // Opera Today : [website]. — URL:

http://www.operatoday.com/content/2009/07/saariahos_sumpt.php (accessed: 20.05.2016).

210. Pendle, K., Zierolf, R. Composers of Modern Europe, Israel, Australia, and New Zealand / K. Pendle, R. Zierolf // Pendle K. Women and Music : A History. — Indiana University Press, 2001. — P. 252–313.

211. Prickett, A. L. Kaija Saariaho's Path to the Met : the Merger of Conventional and Unconventional Musical Devices in L'Amour de Loin : A Document Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / Amy Lynn Prickett. — Tuscaloosa, Alabama, 2017. — 58 p.

212. Pulkkis, A. Are we really still talking about this ? [Electronic source] / A. Pulkkis // Finnish Music Quarterly. — 2016. — URL: <https://fmq.fi/articles/are-we-really-still-talking-about-this> (accessed: 22.07.2020).

213. Riding, A. The Opera “Adriana Mater” Addresses Motherhood in a War Zone [Electronic source] / A. Riding // The New York Times. — URL: http://www.nytimes.com/2006/04/05/arts/music/05adri.html?_r=0 (accessed: 20.05.2016).

214. Rosenwein, B. H. Jaufre Rudel, Contrarian [Electronic source] / B. H. Rosenwein // Viator : medieval and renaissance studies. — 2016. — vol. 47/3. — P. 129–147. — URL: https://www.academia.edu/37158675/Rosenwein_Jaufre_Rudel_Contrarian_Viator_47_3_2016 (accessed: 23.07.2020).

215. Ross, A. Birth. A new opera from the Finnish composer Kaija Saariaho [Electronic source] / A. Ross // The New Yorker. — URL: http://www.newyorker.com/archive/2006/04/24/060424crmu_music?currentPage=all (accessed: 20.05.2016).

216. Saamishvili, N. N. Some Features of Libretto and Musical Composition in “L'amour de loin” by Kaija Saariaho / N. N. Saamishvili // Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 284. — P. 667–671. 2nd International Conference on Art Studies : Science, Experience, Education (ICASSEE 2018) [Electronic

resource]. — URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-18/55908401> (accessed: 20.03.2019). <https://doi.org/10.2991/icassee-18.2018.132>.

217. Saamishvili, N. N. The opera of Kaija Saariaho «L'amour de loin»: questions of libretto and composing technique / N. N. Saamishvili // *Philharmonica. International Music Journal*. — 2015. — № 2. — P. 323–341.

218. Saariaho, K. *Adriana Mater*. Full score. Chester Music / K. Saariaho // *Wise Music Classical* : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/14461/Adriana-Mater--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021).

219. Saariaho, K. *Adriana Mater* : Programme Note [Electronic source] / K. Saariaho // *Wise Music Classical* : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/14461/Adriana-Mater--Kaija-Saariaho/> (accessed: 22.07.2020).

220. Saariaho, K. *Adriana Mater*. Vocal score. Chester Music / K. Saariaho // *Wise Music Classical* : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/14461/Adriana-Mater--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021).

221. Saariaho, K. *L'amour de loin* / E. Lekhina, M.-A. Todorovitch, D. Belcher, Rundfunkchor Berlin, Deutsches symphonie-orchester Berlin, K. Nagano. — Arles : Harmonia Mundi, 2009. — 2 CD DA.

222. Saariaho, K. *L'Amour de loin*. Full score. Chester Music [Electronic source] / K. Saariaho // *Wise Music Classical* : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021).

223. Saariaho, K. *L'amour de loin* / G. Finley, D. Upshaw, M. Groop, Finnish National Opera, E.-P. Salonen, directed by P. Sellars. — Munchen : Deutsche Grammophon. MSM-Studios, 2005. — DVD.

224. Saariaho, K. *L'Amour de loin*. Vocal score (French/English). Chester Music / K. Saariaho // *Wise Music Classical* : [website]. — URL:

<https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/>
(accessed: 25.01.2021).

225. Saariaho, K. *Château de l'Âme*. Chester Music [Electronic source] / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/7851/Chateau-de-lame--Kaija-Saariaho/>
(accessed: 25.04.2021)

226. Saariaho, K. *Château de l'Âme* : Programme Note [Electronic source] / K. Saariaho // Wise Music Classical: [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/7851/> (accessed: 22.07.2020).

227. Saariaho, K. *Emilie*. Full score. Chester Music / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37049/Emilie--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021).

228. Saariaho, K. *Emilie* : Programme Note [Electronic source] / K. Saariaho // Kaija Saariaho : [website]. — URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

229. Saariaho, K. *Emilie*. Vocal score. Chester Music / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37049/Emilie--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.01.2021).

230. Saariaho, K. *Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010)* / K. Saariaho / Translated from the French by Jeffrey Zuckerman // Music & Literature. — no. 5. — 2014. — P. 29–47.

231. Saariaho, K. *Innocence* : Programme Note [Electronic source] / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/58414/Innocence--Kaija-Saariaho/>
(accessed: 25.03.2020).

232. Saariaho, K. *Je sens un deuxième Coeur*. Chester Music (фрагменты) [Electronic source] / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/14333/Je-sens-un-deuxieme-coeur--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.04.2021).

233. Saariaho, K. *Je sens un deuxième Coeur* : Programme Note [Electronic source] / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/14333/Je-sens-un-deuxieme-coeur--Kaija-Saariaho/> (accessed: 18.03.2020).

234. Saariaho, K. *Le Passage de Frontières. Écrits sur la musique* / K. Saariaho. — Paris : Éditions MF, 2013. — 410 p.

235. Saariaho, K. *Lonh*. Chester Music (фрагменты) [Electronic source] / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/7852/Lonh--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.04.2021).

236. Saariaho, K. *My library, from Words to Music* (1987) / K. Saariaho / Translated from the French by Jeffrey Zuckerman // Music & Literature. — 2014. — no 5. — P. 12–15.

237. Saariaho, K. *Oltra mar*. Chester Music [Electronic source] / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11005/Oltra-mar--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.04.2021).

238. Saariaho, K. *Oltra mar* : Programme Note [Electronic source] / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11005/Oltra-mar--Kaija-Saariaho/> (accessed: 22.07.2020).

239. Saariaho, K. *Scream If You Wish, But Fly!* (1980) / K. Saariaho / Translated from the French by Jeffrey Zuckerman / Music & Literature. — no 5. — 2014. — P. 5–8.

240. Saariaho, K. *Shaping a compositional network with computer* / K. Saariaho // International Computer Music Conference Proceedings. — 1983. — P. 163–165.

241. Saariaho, K. *Sombre* : Programme Note [Electronic source] // K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/48264/Sombre--Kaija-Saariaho/> (accessed: 1.03.2020).

242. Saariaho, K. *Song for Betty* : Programme Note [Electronic source] / K. Saariaho // Wise Music Classical : [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/12979/Song-for-Betty--Kaija-Saariaho/> (accessed: 25.03.2020).
243. Saariaho, K. Timbre and harmony : interpolations of timbral structures / K. Saariaho // Contemporary music review. — 1987. — № 2. — P. 93–133.
244. Saariaho, K. Using the Computer in a Search for New Aspects of Timbre Organisation and Composition / K. Saariaho // International Computer Music Conference Proceedings. — 1983. — P. 269–273.
245. Salzman, E., Désî, T. *The New Music Theatre : Seeing the Voice, Hearing the Body* / E. Salzman, T. Désî. — New York : Oxford University Press, 2008. — 408 p.
246. Serviére, A. Style, culture, inspiration / A. Serviére // Finnish Music Quarterly. — 2012. — no. 1. — P. 38–41.
247. Service, T. A guide to Kaija Saariaho's music [Electronic source] / T. Service // The Guardian. — URL: <http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/jul/09/kaija-saariahocontemporary-music-guide> (accessed: 20.05.2016).
248. Siegel, K. J. *Timbral Transformations in Kaija Saariaho's From the Grammar of Dreams: A Dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy* / Karen-J-Siegel. — New-York, 2014. — 144 p.
249. Siren, V. *Emilie* is arguably Kaija Saariaho's most beautiful opera [Electronic source] / V. Siren // Helsingin Sanomat. — URL: <http://www.hs.fi/english/print/1135253549936> (accessed: 25.05.2014).
250. Sivuoja-Gunartnam, A. Miniatures and tensions : phenomenological reverberations in and around Kaija Saariaho's *Lichtbogen* (1985–86) [Electronic source] / A. Sivuoja-Gunartnam // Northern Perspectives on Music and Culture. — 2005. — vol. 25. — num. 1-2. — P. 44–66. — URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/is/2005-v25-n1-2-is0384/1013305ar/> (accessed: 23.07.2020).

251. Stearns, D. P. “Emilie” : Kaija Saariaho’s One-Woman Opera [Electronic source] / D. P. Stearns // Playbill Arts : [website]. — URL: <http://www.playbillarts.com/features/article/8708.html> (accessed: 20.05.2016).

252. Stevens, N. D. Lulu’s Daughters: Portraying the Anti-Heroine in Contemporary Opera, 1993–2013. PhD dissertation / Nicholas David Stevens. — Case Western Reserve University, 2017. — 298 p.

253. Singleton, P. Spectralism today: a survey of the consequences for contemporary composition of the French Spectral School of the 1970s and 1980s : PhD Thesis / Philip Singleton. — Guildford : University of Surrey, 2015. — 126 p.

254. Taruskin, R. Music in the late twentieth century / R. Taruskin // Oxford History of Western Music. — New York : Oxford University Press, 2010. — 610 p.

255. The Birth of *Adriana Mater* [Electronic source] // YouTube : [video hosting]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dJHAnRUZens&list=PL5BkarDf1ZZIGmz1FverNeynJ5ox4ifjH> (accessed: 16.03.2018). (Видеоролик).

256. The Making of *Adriana Mater*: Kaija Saariaho and Amin Maalouf / Translated from French by Daniel Levin Backer // Music & Literature. —2014. — no. 5. — P. 123–138.

257. Thomas, G. Kaija Saariaho. Overview [Electronic source] / G. Thomas // Composition Today : [website]. — URL: <http://www.compositiontoday.com/articles/saariaho.asp> (accessed: 20.05.2016).

258. Tischler, H. Rhythm, Meter and Melodic Organization in Medieval Songs / H. Tischler // Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. — Vol. 28/30 (1974–1976). — P. 5–23.

259. Toronyi-Lalic, I. A new compositional turn from the Finn undermined by misogynistic madness [Electronic source] / I. Toponyi-Lalic // The Arts Desk : [website]. — URL: <http://www.theartsdesk.com/opera/kaija-saariahos-émilie-opéra-de-lyon> (accessed: 20.05.2016).

260. Troubadour Melodies Database [Electronic source] : [website]. — URL: <http://troubadourmelodies.org/melodies/262002X> (accessed: 18.03.2021).

261. Vassilandonakis, Y. A Conversation with Kaija Saariaho on the U. S. premiere of *Emilie* [Electronic source] / Y. Vassilandonakis // Charleston City Paper. — URL: <http://www.charlestoncitypaper.com/charleston/a-conversation-with-composer-kaija-saariaho/Content?oid=3408031> (accessed: 20.05.2016).

262. Wahl, A. Timbral Intention: Examining the Contemporary Performance Practice and Techniques of Kaija Saariaho's Vocal Music : A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts / Alison Wahl // Evanston, Illinois, 2017. — 110 p.

263. Waleson, H. Love and Life of the Mind [Electronic source] / H. Waleson // The Wall Street Journal. — URL: <http://www.wsj.com/news/realestate> (accessed: 20.05.2016).

264. Werf, H. van der, Bond, G. A. [text editor] The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars / H. van der Werf, G. A. Bond. — Rochester N.Y. : H. Van Der Werf, 1984. — 379 p.

265. Wishart, T. Extended Vocal Technique [Electronic source] / T. Wishart // The Musical Times. — vol. 121. — no. 1647. — 1980. — P. 313–314. — URL: <http://www.jstor.org/stable/963728> (accessed: 22.07.2020).

Список нотных примеров

Рисунок 3. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 1–6 (партия вибратона)

Рисунок 4. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 29–31 (партия арфы)

Рисунок 5. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 25–27 (партия колокольчиков)

Рисунок 6. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 34–37 (партия вибратона)

Рисунок 7. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 46–52 (партия арфы)

Рисунок 8. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 1–6 (партия флейты)

Рисунок 9. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 53–59 (партия медных духовых инструментов)

Рисунок 10. «Любовь издалека», IV акт, 2 (8) сцена, тт. 262–270 (партия Клеманс)

Рисунок 11. «Любовь издалека», V акт, 2 (11) сцена, тт. 430–441 (партия арфы)

Рисунок 12. «Любовь издалека», V акт, 2 (11) сцена, тт. 442–445 (партии рояля, арфы, вибратона и кроталей)

Рисунок 13. «Любовь издалека», I акт, 2 сцена, тт. 326–330 (партия Пилигрима) Рисунок 14. «Любовь издалека», II акт, 1 (3) сцена, тт. 64–71 (партии Пилигрима и Клеманс)

Рисунок 15. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 9–24 (партия фагота)

Рисунок 16. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 29–33 (партия гобоев)

Рисунок 17. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 62–69 (партия гобоя)

Рисунок 18. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 38–41 (партия флейты *riccolo*)

Рисунок 19. «Любовь издалека», V акт, 2 (11) сцена, тт. 400–402 (партия Пилигрима)

Рисунок 20. «Любовь издалека». I акт, 1 сцена. Вступление. Т. 79–89. Партия флейты *riccolo*

Рисунок 21. «Любовь издалека», I акт, 2 сцена, тт. 320–328 (партии деревянных духовых инструментов)

Рисунок 23. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 100–108 (партия Жофре)

Рисунок 24. Фрагмент расшифровки мелодии кансоны Ж. Рюделя «*Lanquan li jorn*»

Рисунок 25. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 90–96 (партия Жофре)

Рисунок 26. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 107–115 (партия Жофре)

Рисунок 27. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 125–132 (партия Жофре)

Рисунок 28. «Любовь издалека», II акт, 2 (4) сцена, тт. 373–381 (клавир)

Рисунок 30. «Любовь издалека», IV акт, 2 (8) сцена, тт. 329–335 (партия Жофре)

Рисунок 31. «Любовь издалека», IV акт, 3 (9) сцена, тт. 518–524 (партия Жофре)

Рисунок 32. «Любовь издалека», II акт, 1 (3) сцена, тт. 61–68 (партии деревянных духовых инструментов)

Рисунок 33. «Любовь издалека», II акт, 1 (3) сцена, тт. 227–235 (партия Клеманс)

Рисунок 34. «Любовь издалека», III акт, 2 (6) сцена, тт. 579–594 (партия Клеманс)

Рисунок 35. «Любовь издалека», V акт, 4 (13) сцена, тт. 718–723 (партия Клеманс)

Рисунок 36. «Любовь издалека», V акт, 4 (13) сцена, тт. 762–776 (партия Клеманс)

Рисунок 37. «Любовь издалека», V акт, 3 (12) сцена, Т. 677–681 (партия Пилигрима)

Рисунок 38. «Любовь издалека», V акт, 3 (12) сцена, тт. 690– 695 (партия Пилигрима)

Рисунок 39. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 163–170 (партия хора)

Рисунок 40. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, тт. 173–177 (партии струнных инструментов)

Рисунок 41. «Любовь издалека», III акт, 2 (6) сцена, тт. 462–469 (партия хора)

Рисунок 42. «Любовь издалека», V акт, 3 (12) сцена, тт. 489–494 (партия хора)

Рисунок 43. «Любовь издалека», V акт, 1 (10) сцена, тт. 1–9 (партия хора)

Рисунок 45. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 1–6 (партии струнных инструментов)

Рисунок 46. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 1–5 (партии арфы и рояля)

Рисунок 48. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 25–26 (партии деревянных духовых инструментов)

Рисунок 49. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 25 (партия кроталей)

Рисунок 50. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 29–30 (партия арф)

Рисунок 51. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 40–41 (партия колокольчиков)

Рисунок 52. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 42–43 (партии струнных инструментов)

Рисунок 53. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 53–58 (партии ударных инструментов и арф)

Рисунок 54. «Любовь издалека», I акт, 1 сцена, Вступление, тт. 85–89 (партии деревянных духовых инструментов)

- Рисунок 60. «Мать Адриана», I акт, Вступление, тт. 1–4 (клавир)
- Рисунок 61. «Мать Адриана», I акт, Вступление, тт. 45–47 (клавир)
- Рисунок 62. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 1–8 (партии духовых и ударных инструментов)
- Рисунок 63. «Мать Адриана», I акт, 1 сцена, тт. 554–557 (клавир)
- Рисунок 64. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 499–505 (партии деревянных духовых инструментов и арфы)
- Рисунок 65. «Мать Адриана», I акт, 1 сцена, тт. 478–481 (клавир)
- Рисунок 66. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 7–15 (клавир)
- Рисунок 69. «Мать Адриана», I акт, 1 сцена, тт. 58–84 (партия Адрианы)
- Рисунок 70. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 134–140 (партия Адрианы)
- Рисунок 71. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 170–174 (партия Адрианы)
- Рисунок 72. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 354–357; 362–364 (партия Адрианы)
- Рисунок 73. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 129–133 (партия Адрианы)
- Рисунок 74. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 165–167 (партия Адрианы)
- Рисунок 75. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 442–457 (партия Адрианы)
- Рисунок 76. «Мать Адриана», II акт, 7 сцена, тт. 37–61 (партия Адрианы)
- Рисунок 77. «Мать Адриана», I акт, 3 сцена, тт. 48–53 (клавир)
- Рисунок 78. «Мать Адриана», II акт, 6 сцена, тт. 47–52 (клавир)
- Рисунок 79. «Мать Адриана», I акт, Вступление, тт. 13–20 (партии флейт и скрипок)
- Рисунок 80. «Мать Адриана», II акт, 7 сцена, тт. 422–424 (партия Йонаса)
- Рисунок 81. «Мать Адриана», I акт, 1 сцена, тт. 345–359 (партия Рефки)
- Рисунок 82. «Мать Адриана», I акт, 1 сцена, тт. 121–127 (партии ударных, арфы, фортепиано; партии Адрианы и Царго)
- Рисунок 83. «Мать Адриана», I акт, 2 сцена, тт. 76–85 (партия Царго)
- Рисунок 84. «Мать Адриана», II акт, 7 сцена, тт. 188–191 (партии фагота, контрафагота; партии хора и Царго)
- Рисунок 85. «Мать Адриана», II акт, 4 сцена, тт. 1–13 (клавир)

Рисунок 86. «Мать Адриана», II акт, 4 сцена, тт. 36–55 (партия Йонаса)

Рисунок 87. «Мать Адриана», II акт, 4 сцена, тт. 451–454 (партии медных духовых инструментов)

Рисунок 88. «Эмили», I сцена, тт. 1–9 (клавир)

Рисунок 89. «Эмили», I сцена, тт. 131–136 (клавир)

Рисунок 90. «Эмили», II сцена, тт. 27–33 (клавир)

Рисунок 91. «Эмили», III сцена, тт. 1–7 (клавир)

Рисунок 92. «Эмили», III сцена, тт. 8–15 (клавир)

Рисунок 93. «Эмили», IV сцена, тт. 1–4 (клавир)

Рисунок 94. «Эмили», VIII сцена, тт. 1–9 (клавир)

Рисунок 95. «Эмили», IV сцена, тт. 57–58 (клавир)

Рисунок 96. «Эмили», VI сцена, тт. 27–29 (клавир)

Рисунок 97. «Эмили», I сцена, тт. 1–6 (партии струнных инструментов)

Рисунок 98. «Эмили», I сцена, тт. 115–123 (партии струнных инструментов)

Рисунок 99. «Эмили», I сцена, тт. 78–85 (партии деревянных духовых инструментов)

Рисунок 100. «Эмили», I сцена, тт. 61–7 (партии медных духовых инструментов)

Рисунок 101. «Эмили», I сцена, тт. 27–34 (партии медных духовых инструментов)

Рисунок 102. «Эмили», I сцена, тт. 200–206 (партии медных духовых инструментов)

Рисунок 103. «Эмили», I сцена, тт. 71–77 (партии маримбы и вибратона)

Рисунок 104. «Эмили», I сцена, тт. 86–93 (партии маримбы и вибратона)

Рисунок 105. «Эмили», I сцена, тт. 101–106 (партии сопрано, клавесина и ударных инструментов)

Рисунок 106. «Эмили», I сцена, тт. 35–46 (партия клавесина)

Рисунок 107. «Эмили», I сцена, тт. 47–52 (партии сопрано, клавесина, струнных и ударных инструментов)

Рисунок 108. «Эмили», I сцена, тт. 60–72 (клавир)

Рисунок 109. «Эмили», I сцена, тт. 45–50 (клавир)

Список таблиц

Рисунок 1. Таблица сопоставления характерных тем и признаков в операх «Любовь издалека» Саариахо, «Тристан и Изольда» Вагнера, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси

Рисунок 44. Таблица темпов и ремарок Вступления к I акту

Рисунок 55. Композиционная таблица оперы «Мать Адриана»

Рисунок 59. Таблица «Система тембров и “родовая” иерархия персонажей оперы “Мать Адриана”»

Рисунок 68. Структурная таблица рондо Адрианы из 1 сцены

Список схем

Рисунок 2. Композиционная схема оперы «Любовь издалека»

Рисунок 29. Схема структуры куплетов кансоны (II акт, 2 (4) сцена)

Рисунок 56. Схематическая траектория композиции оперы «Мать Адриана» по действиям

Рисунок 57. Схематическая траектория целостной композиции оперы «Мать Адриана»

Список иллюстраций

Рисунок 22. Фрагмент средневековой рукописи с мелодией и подтекстовкой кансоны Ж. Рюделя «Lanquan li jom»

Рисунок 58. Эскиз структуры оперы «Мать Адриана» 2002 года

Рисунок 67. Эскиз К. Саариахо: ритмические и темповые характеристики персонажей оперы «Мать Адриана»

Приложение А.

Либретто оперы и перевод на русский язык «Любовь издалека»

<p style="text-align: center;">L'amour de loin</p> <p style="text-align: center;">Première Acte</p> <p style="text-align: center;">Premier Tableau</p> <p><i>Un petit château médiéval dans le sud-ouest de la France.</i> <i>Assis sur un siège, Jaufré Rudel tient dans les mains un instrument de musique, une vièle, ou un luth arabe. Il est en train de composer une chanson. Il agence les paroles, les notes.</i></p> <p>Jaufré</p> <p>J'ai appris à parler du bonheur, à être heureux je n'ai point appris. (<i>Il fait "non" de la tête.</i>) A parler du bonheur j'ai appris, à être heureux point n'ai appris. (<i>Il fait "oui" de la tête.</i>) J'ai vu un rossignol sur la branche, ses mots appelaient sa campagne. Mes propres mots n'appellent que d'autres mots, mets vers n'appellent que d'autres vers. Me diras-tu, rossignol... (<i>Il s'interrompt.</i>) Rossignol me diras-tu, rossignol. (<i>Il fait "oui".</i>) Rossignol me diras-tu, rossignol.</p> <p>Les Compagnons en Choeur</p> <p>Rosignol ne te dira rien!</p> <p>Jaufré</p> <p>Compagnons, laissez-moi finir!</p> <p>Les Compagnons</p> <p>Non, Jaufré, nous ne te laisserons pas, écoutez-nous. Nous ne dirons que les paroles que nous sommes venus dire, Ensuite nous partirons, promis! Tu ne nous verras plus.</p>	<p style="text-align: center;">Любовь издалека</p> <p style="text-align: center;">Первое действие</p> <p style="text-align: center;">Первая картина</p> <p><i>Небольшой средневековый замок на юго-западе Франции.</i> <i>Сидя в кресле, Жофре Рюдель держит в руках музыкальный инструмент, то ли старую, то ли арабскую лютню. Он сочиняет песню. Подбирает слова и мотив.</i></p> <p>Жофре</p> <p>Я научился говорить о счастье, но быть счастливым так и не научился (<i>в знак отрицания качает головой</i>), о счастье научился говорить, быть счастливым не научился (<i>в знак согласия качает головой</i>). Я видел на ветке соловья. Своим пением он призывает подругу. А мои песни влекут за собой лишь другие песни, стихи мои влекут за собой лишь другие стихи. (<i>В знак согласия качает головой</i>) Скажи мне соловей... (<i>замолкает</i>), соловей, скажи мне соловей, (<i>в знак согласия качает головой</i>) соловей, скажи мне, соловей.</p> <p>Компаньоны (Хор)</p> <p>Соловей тебе ничего не скажет!</p> <p>Жофре</p> <p>Друзья, дайте мне закончить.</p> <p>Компаньоны</p> <p>Нет, Жофре, не позволим. Мы лишь скажем то, что хотели сказать. А потом, обещаем, что уйдем, ты нас больше не увидишь.</p>
---	--

Jaufré

Je ne vous demand pas de partir, compagnons,
Je vous demande seulement de me laisser
terminer mon couplet, Je cherche un mot...

Les Compagnons

Si tu cherches un mot, Tu le trouveras parmi
ceux que nous allons te dire. Ecoute-nous!

(Jaufré hausse les épaules, boudeur, et se met à gratter sur son instrument le même air, sans les paroles, qu'il mime seulement de ses lèvres, comme s'il les composait à mi-voix. Et lorsque ses compagnons en chœur commencent à le sermonner, il s'empare de leurs mots pour les mettre en musique. Parfois même il anticipe, tant il sait d'avance ce que le sens commun voudrait lui assener.)

Les Compagnons

Jaufré, tu as changé, tu as perdu ta joie. Tes
lèvres ne cherchent plus les goulots des
bouteilles Ni les lèvres des femmes.

Jaufré *(les imitant)*

Jaufré, tu as changé, tu as perdu ta joie,
Pourtant les tavernes d'Aquitaine Se
souviennent encore de tes rires Ton nom reste
gravé au couteau Dans le bois sombre de leur
tables *(Arrêtant de gratter son luth.)* Ai-je
oublié quelque chose? Ah oui...
(Recommençant à jouer.) Jaufré Rudel,
rapelle-toi, Les dames te regarderaient avec
terreur Et les hommes avec envie *(Arrêtant de
gratter.)* Ou est-ce l'inverse que l'on
disait? *(Recommençant)* Les hommes te
regardaient avec terreur Et les dames avec
envie.

Les Compagnons

Moque-toi, Jaufré, moque-toi tant que tu
voudras, Mais tu étais heureux chaque nuit et
à chaque réveil, L'aurais-tu déjà oublié?

Жофре

Я не прошу вас уйти, друзья, только дайте
мне закончить мой куплет, я ищу нужное
слово ...

Компаньоны

Если ты ищешь слово, найдешь его среди
тех, которые мы сейчас скажем. Выслушай
нас!

(Жофре недовольно поводит плечами, начинает играть на своем инструменте ту же мелодию без слов, только шевелит губами, как будто тихим голосом сочиняет их, и, когда друзья начинают его укорять, пытается уловить их слова, чтобы положить на музыку. Иногда, догадываясь, он даже опережает их, ему подсказывает разум.)

Компаньоны

Жофре, ты изменился, ты забыл про
радость. Твои губы больше не ищут ни
вина, ни женских уст.

Жофре *(подражает им)*

«Жофре, ты изменился, потерял радость.
Хотя аквитанские таверны опять помнят
твой смех. Твое имя прорезано на темном
дереве их столов.» *(Перестает играть)*
Что-то забыл? А ... *(продолжает играть)*.
«Жофре Рюдель, вспомни, как женщины
трепетно смотрели на тебя, а мужчины с
завистью взирали» *(продолжает играть)*.
Или было наоборот? *(продолжает)*
«Мужчины смотрели с трепетом, а
женщины — с завистью».

Компаньоны

Смейся, Жофре, смейся столько, сколько
хочешь, но ты был счастлив и утром, и
вечером. Ты это уже забыл?

<p>Jaufré</p> <p>Peut-être que j'étais heureux, compagnons, oui, peut-être Mais de toutes les nuits de ma jeunesse Il ne me reste rien, De tout ce que j'ai bu il ne me reste Qu'une immense soif De toutes les étreintes il ne me reste Que deux brats maladroits. Ce Jauféré-là qui l'on a entendu brailler dans les tavernes, On ne l'entendra plus. Ce Jauféré-là qui chaque nuit pesait son corps sur la bascule d'un corps de femme, On ne le verra plus.</p> <p>Les Compagnons</p> <p>Ainsi tu ne veux plus jamais tenir aucune femme dans tes bras!</p> <p>Jaufré</p> <p>La femme que je désire est si loin, si loin, Que Jamais mes bras ne se fermeront aoutour d'elle.</p> <p>Les Compagnons (<i>moqueurs</i>)</p> <p>Ou est-elle donc, cette femme?</p> <p>Jaufré (<i>songeur, absent</i>)</p> <p>Elle est loin, loin, loin.</p> <p>Les Compagnons</p> <p>Qui est-elle, cette femme? Comment est-elle?</p> <p>Jaufré</p> <p>Elle est gracieuse et humble et vertueuse et douce, Courageuse et timide, endurante et fragile, Princesse à coeur de paysanne, paysanne à coeur de princesse, D'une voix ardente elle chantera mes chansons.</p> <p><i>(Pendant que Jaufryé énumère ainsi les qualités supposées de la femme lointaine, un homme à l'allure imposante fait son entrée, s'appuyant sur un bâton de pèlerin, portant un long manteau sans manches. Il contemple avec bienveillance le troubadour, qui ne le voit pas encore, et qui poursuit sa litaine.)</i></p>	<p>Жофре</p> <p>Возможно, я был счастлив, друзья, да, возможно... Но от этих ночей моей юности ничего не осталось. Я много пил, но от выпивки осталась лишь жажда. От всех объятий — только две неловкие руки. Вы больше не услышите того Жофре, который горланил в тавернах, не увидите того Жофре, который каждую ночь обрушивался на женское тело...</p> <p>Компаньоны</p> <p>Значит, ты больше не хочешь обнять ни одну женщину!</p> <p>Жофре</p> <p>Желанная мне женщина так далеко, что руки мои до нее не дотянутся.</p> <p>Компаньоны (<i>с насмешкой</i>)</p> <p>А где эта женщина?</p> <p>Жофре (<i>мечтательно, рассеянно</i>)</p> <p>Она далеко. Далеко, далеко.</p> <p>Компаньоны</p> <p>Кто эта женщина? Какая она?</p> <p>Жофре</p> <p>Она грациозная и скромная, добродетельная и кроткая, смелая и застенчивая, сдержанная и нетерпеливая. Принцесса с сердцем крестьянки и крестьянка с сердцем принцессы. Она страстным голосом сплет мои песни.</p> <p><i>(Пока Жофре перечисляет возможные черты далекой женщины, входит мужчина представительной внешности, опираясь на посох пилигрима. Одет в длинное манто без рукавов. Он добрым взором оглядывает трубадура, который</i></p>
--	--

<p>Jaufré</p> <p>Belle sans l'arrogance de la beauté, Noble sans l'arrogance de la noblesse, Pieuse sans l'arrogance de la piété.</p> <p>Les Compagnons</p> <p>Cette femme n'existe pas, dis-le-lui, Pèlerin, Toi qui as parcouru le monde, dis-le-lui! Cette femme n'existe pas!</p> <p style="text-align: center;">Deuxième tableau</p> <p>Le Pèlerin <i>(sans se presser)</i></p> <p>Peut-être bien qu'elle n'existe pas Mais peut-être bien qu'elle existe. Un jour, dans l'Outremer, j'ai vu passer une dame.</p> <p><i>(Jaufré et le choeur se tournent vers lui et s'accrochent à ses lèvres pendant qu'il reprend calmement son récit.)</i></p> <p>C'était à Tripoli, près de la Citadelle. Elle passait dans la rue pour se rendre à l'église, et soudain il n'y avait plus qu'elle. Les conversations sont tombées, les regards se sont tous envolés vers elle come des papillons aux ailes podreuses qui viennent d'apercevoir la lumière. Elle-même marchait sans regarder personne, ses yeux traînaient à terre devant elle comme à l'arrière trainait sa robe. Belle sans l'arrogance de la beauté, noble sans l'arrogance de la noblesse, Pieuse sans l'arrogance de la piété.</p> <p>Jaufré <i>(demeure un moment sans voix, et quand il parle à nouveau, c'est seulement por dire)</i></p> <p>Parle-moi encore, l'ami, Parle-moi, Parle-moi d'elle.</p> <p>Le Pèlerin</p>	<p><i>еще не видит его и продолжает свои жалобы).</i></p> <p>Жофре</p> <p>Она красива без заносчивости, свойственной красавицам, благородна без надменности, свойственной аристократам, благочестива без высокомерия, свойственного святошам.</p> <p>Компаньоны</p> <p>Этой женщины не существует – скажите ему, пилигрим, скажите. Вы, который обошел весь мир, скажите ему это! Этой женщины не существует!</p> <p style="text-align: center;">Вторая картина</p> <p>Пилигрим <i>(не спеша)</i></p> <p>Может быть ее не существует, но возможно, такая есть. Однажды за морем я видел одну даму ...</p> <p><i>(Жофре и компаньоны повернулись в его сторону и внимательно слушают, пока он спокойно продолжал свой рассказ)</i></p> <p>Это было в Триполи, вблизи крепости. Она шла в церковь, и вдруг все, кроме нее, будто перестало существовать – прекратились разговоры, взоры устремились к ней, как мотыльки, только что увидевшие свет. Она прошла и ни на кого не смотрела. Ее взор падал на землю, а шлейф ее платья так же скромно волочился за ней. Красива без заносчивости, благородна без высокомерия, благочестива без высокомерия...</p> <p>Жофре <i>(какое-то время молчит, потом заговаривает, чтобы сказать)</i></p> <p>Продолжай, мой друг, еще расскажи, расскажи мне о ней...</p> <p>Пилигрим</p>
--	--

Que veux-tu que je dise? Je t'ai déjà tout dit, Nous étions près de la Citadelle, C'était le dimanche de Pâques, Elle s'appelle...

Jaufré

Non, attends, ne me dis pas son nom! Pas encore! Dis-moi d'abord qu'elle couleur ont ses yeux.

Le Pèlerin (*pris de court*)

Ses yeux.. Ses Yeux... Je ne l'ai pas observée d'assez près...

Jaufré (*regardant au loin*)

Ses yeux ont la couleur de la mer lorsque le soleil vient juste de se lever, et que l'on regarde vers le couchant les ténèbres qui s'éloignent...

Le Pèlerin (*cherchant à le ramener sur terre*)

Jaufré, mon ami...

Les Compagnons

Jaufré, Jauféré Rudel, Ta barque s'éloigne du rivage Ton esprit dérive...

(Mais le troubadour, tout à son rêve, ne les écoute pas.)

Jaufré

Et ses cheveux?

(cette fois encore, le Pèlerin fait mine de protester, mais Jauféré enchaîne, sans même avoir repris son souffle.)

Jaufré (*avec conviction*)

Ses cheveux sont si noirs et soyeux que la nuit on ne les voit plus, on les entend seulement comme un murmure de feuillages...

Le Pèlerin (*ne songeant plus à le contredire*)

Sans doute...

Что Вы хотите услышать от меня? Я все уже сказал, мы были у крепости, было пасхальное воскресенье, ее зовут...

Жофре

Нет, подожди. Не говори ее имени! Не сейчас! Сперва скажи какого цвета были ее глаза.

Пилигрим (*неожиданно*)

Ее глаза... ее глаза... Так близко я ее не видел.

Жофре (*с устремленным вдаль взглядом*)

Во время восхода солнца ее глаза морского цвета, а когда посмотришь на нее во время заката – они темные...

Пилигрим (*старается вернуть его «на землю»*)

Жофре, друг...

Компаньоны

Жофре, Жофре Рюдель, твоя лодка отплыла от берега, твой разум унесло течением ...

(но мечтающий трубадур их не слушает).

Жофре

А ее волосы?

(и на этот раз пилигрим возразил, но Жофре продолжил, даже не успев перевести дух).

Жофре (*убедительно*)

Ее волосы такие темные и шелковистые, что ночью их не видно, слышен только их шелест ...

Пилигрим (*не думая больше возражать ему*)

Действительно ...

Жауфрэ

Et ses mains, ses mains lisses, s'écoulent comme l'eau vive Je les recueille dans mes paumes ouvertes et je me penche au-dessus d'elles Comme au-dessus d'une fontaine pour boire les yeux fermés...

(Pendant que Jaufré parle ainsi, à lui-même, et se construit une amante imaginaire, son visiteur, désespéré, se retire sur le bout des pieds. Les compagnons aussi se sont éclipsés.)

Жауфрэ *(seul, gratant parfois son luth)*

Et ses lèvres sont une autre source fraîche, Qui sourit et murmure les mots qui réconfortent Et qui s'offre à l'amant assoiffé... Et son corsage... Dis-moi, l'ami, comment était-elle habillée?

(Constatant que le Pèlerin est sorti, il demeure silencieux un long moment, au cours duquel il passe de l'exaltation à la mélancolie. Puis il reprend son monologue.)

Qu'as-tu fais de moi, Pèlerin? Tu m'as fait entrevoir la source à laquelle je ne boirai jamais, Jamais la dame lointaine ne sera à moi, mais je suis à elle, pour toujours, et je ne connaîtrai plus aucune autre. Pèlerin, qu'as-tu fait de moi? Tu m'as donné le gout de la source lointaine, A laquelle jamais jamais Je ne pourrai me désaltérer.

Deuxième Acte**Premier Tableau**

Un jardin dans l'enceinte de la Citadelle ou réside les comtes de Tripoli.

Clémence est sur un promontoire. Elle cherche à discerner quelque chose, au loin, du côté de la mer, et lorsque le Pèlerin passe non loin de là, elle l'interpelle.

Жоффе

А ее руки, ее гладкие руки двигаются подобно ручью. Ловлю их в свои раскрытые ладони и наклоняюсь, как будто припадаю к источнику, закрыв глаза...

(Пока Жоффе говорит сам с собой о воображаемой возлюбленной, его гость, растерянный, выходит, друзья тоже удаляются.)

Жоффе *(один, время от времени играет на лютне)*

И ее уста — еще один свежий источник, который смеется и шепчет утешающие слова. И который манит к себе жаждущего влюбленного... и ее тело... Скажи мне, друг, как она была одета?

(Заметив, что пилигрим ушел, какое-то время молчал, только меланхолично вздыхал, затем продолжил свой монолог.)

Что ты со мной сделал, Пилигрим? Ты показал тот источник, из которого мне никогда не испить. Далекая женщина никогда не будет моей, но я принадлежу ей навеки, отныне для меня никого больше не существует. Что ты со мной сделал, Пилигрим? Дал мне попробовать вкус далекого источника, который никогда, никогда не утолит мою жажду.

Второе действие**Первая картина**

Сад в крепости Триполийских графов.

Клеманс стоит на мысе и с берега старается разглядеть что-то, когда пилигрим проходит вблизи нее, она заговаривает с ним.

<p>Clémence</p> <p>Homme de bien, dites-mois!</p> <p>Le Pèlerin (<i>qui cherchait à passer inaperçu, et qui se retourne lentement vers elle</i>)</p> <p>Est-ce moi que vous appelez, Comtesse?</p> <p>Clémence</p> <p>Ce bateau qui a accosté tout à l'heure, Sauriez-vous d'ou il vient?</p> <p>Le Pèlerin</p> <p>J'étais sur ce bateau, noble dame Et je venais justement à la Citadelle Souhaiter longue vie au comte votre frère, Et aussi à vous-même. Nous avons embarqué à Marseille.</p> <p>Clémence</p> <p>Et avant Marseille, Pèlerin D'ou étiez-vous parti?</p> <p>Le Pèlerin</p> <p>De Blaye, Aquitaine, un petit bourg Vous ne devez pas le connaitre...</p> <p>Clémence (<i>sans le regarder</i>)</p> <p>Votre pays a-t-il mérité Que vous l'abandonniez ainsi? Vous a-t-il affamé? Vous a-t-il humilié? Vous a-t-il chassé?</p> <p>Le Pèlerin</p> <p>Rien de tout cela Comtesse. J'y ai laissé les êtres les plus chers Mais il fallait que je parte outremer Que j'aïlle contempler de mes yeux Ce que l'Orient renferme de plus étrange, Constantinople, Babylone, Antioche, Les océans de sable, Les rivières de braise, Les arbres qui pleurent des larmes d'encens, Les lions dans les montagnes d'Anatolie Et les demeurs des Titans (un temps) Et il fallait surtout surtout Que je connaisse la Terre Sainte.</p>	<p>Клеманс</p> <p>Скажите мне, добрый человек!</p> <p>Пилигрим (<i>который старался пройти незаметно, медленно поворачивается к ней</i>)</p> <p>Вы мне, графиня?</p> <p>Клеманс</p> <p>Вы знаете, откуда приплыл корабль, который причалил сейчас к берегу?</p> <p>Пилигрим</p> <p>Я был на том корабле, госпожа, и пришел в крепость пожелать долголетия Вам и графу, Вашему брату. Мы отплыли из Марселя.</p> <p>Клеманс</p> <p>А до Марселя, Пилигрим, откуда Вы прибыли?</p> <p>Пилигрим</p> <p>Из Блая, что в Аквитании. Это маленький город, Вы его не знаете...</p> <p>Клеманс (<i>не глядя на него</i>)</p> <p>Ваша родина стоила того, чтобы Вы ее покинули? Вы голодали? Были унижены? Изгнаны?</p> <p>Пилигрим</p> <p>Ничего подобного, графиня. Там я оставил дорогих мне людей, но я должен был переплыть море, чтобы увидеть своими глазами то, что на Востоке является самым прекрасным — Константинополь, Вавилон, Антиохию, песчаные дюны, угольные реки, деревья, источающие благовония, львы в горах Анатолии и место, где живут титаны. Но прежде всего я должен был побывать на Святой Земле.</p>
--	--

Clémence (*s'adressant à lui, mais également au Ciel, ainsi qu'à elle-même*)

Tant de gens qui rêvent de venir en Orient, Et mois qui rêve d'en partir. A l'âge de cinq ans j'ai quitté Toulouse, Et depuis, rien ne m'a consolée. Chaque bateau qui s'éloigne me donne le sentiment d'avoir été abandonnée.

Le Pèlerin

Tripoli est à vous, pourtant, elle appartient à votre noble famille. Et ce pays est maintenant le vôtre. C'est ici que sont enterrés vos parents.

Clémence

Ce pays est à moi? Peut-être. Mais moi, je ne suis pas à lui. J'ai les pieds dans les herbes d'ici, mais toutes mes pensées gambadent dans les herbes lointaines. Nous rêvons d'outremer l'un et l'autre, mais votre outremer est ici, Pèlerin, et le mien est là-bas. Mon outremer à moi est du côté de Toulouse ou résonnent toujours les appels de ma mère et mes rires d'enfant. Je me souviens encore d'avoir couru pieds nus dans un chemin de pierre à la poursuite d'un chat. Le chat était jeune, il est peut-être encore en vie, et se souvient de moi. Non, il doit être mort, ou bien il m'a oubliée les pierres du chemin. Je me souviens encore de mon enfance mais rien dans le monde de mon enfance ne se souvient de moi. Le pays où je suis née respire encore en moi, mais pour lui je suis morte. Que je serais heureuse si un seul muret, si un seul arbre, se rappelait de moi.

Le Pèlerin (*après un long silence d'hésitation*)

Un homme pense à vous.

Clémence (*qui avait parlé pour elle-même, oubliant presque la présence du Pèlerin, et qui revient lentement à la réalité*)

Qu'avez-vous dit?

Le Pèlerin

Клеманс (*обращаясь к нему, смотрит в небо и произносит*)

Столько людей мечтают побывать на Востоке, а я хочу покинуть его. В возрасте пяти лет уехала из Тулузы, и с тех пор я безутешна. Каждый прибывающий корабль напоминает мне о моем изгнании. Отплывающие суда наводят меня на мысль, будто меня покинули.

Пилигрим

Триполи — Ваш, здесь владения Вашей благородной семьи. И эта чудесная страна сейчас Ваша. Ваши предки похоронены здесь.

Клеманс

Эта страна моя? Возможно, это так, но я не принадлежу ей. Моя нога ступает по этой траве, но разум мой уносит меня прочь. И я, и Вы, мы оба мечтаем о других берегах. Но, Пилигрим, Ваш берег здесь, а мой — там. Мой берег — в Тулузе, где слышится голос моей матери и мой детский смех. Я до сих пор помню, как босиком бегала за котом по каменной дорожке. Кот был совсем юн, может, он еще жив и помнит меня. Нет, он, наверное, умер или забыл. И камни на дорожке тоже забыли меня. Я по-прежнему помню свое детство, но меня ничто не помнит в моем детстве. Страна, где я родилась, по-прежнему дышит во мне, но для нее я мертва. Как я была бы счастлива, если бы меня помнил хотя бы один камень, хотя бы одно дерево.

Пилигрим (*после долгого раздумья*)

Один человек думает о Вас.

Клеманс (*которая до этого разговаривала сама с собой, забыв о присутствии Пилигрима, медленно возвращается к реальности*)

Что Вы сказали?

Пилигрим

Un homme pense à vous quelquefois.	Иногда один человек думает о Вас.
Clémence	Клеманс
Quel homme ?	Какой человек?
Le Pèlerin	Пилигрим
Un troubadour.	Один трубадур
Clémence	Клеманс
Un troubadour? Quel est son nom?	Трубадур? Как его зовут?
Le Pèlerin	Пилигрим
On l'appelle Jaufré Rudel. Il est également prince de Blaye.	Его зовут Жофре Рюдель. Он — принц Блая.
Clémence (<i>feignant l'indifférence</i>)	Клеманс (<i>изображая равнодушие</i>)
Jaufré... Rudel... Il m'aurait sans doute aperçue jadis lorsque j'étais enfant.	Жофре... Рюдель... Наверное, он видел меня, когда я еще была ребенком...
Le Pèlerin	Пилигрим
Non, il ne vous a jamais vue... paraît-il.	Нет, он Вас никогда не видел...
Clémence (<i>troublée</i>)	Клеманс (<i>встревоженно</i>)
Mais alors comment pourrait-il me connaître?	А тогда как он может меня знать?
Le Pèlerin	Пилигрим
Un voyageur lui a dit un jour que vous étiez Belle sans l'arrogance de la beauté, Noble sans l'arrogance de la noblesse, Pieuse sans l'arrogance de la piété. Depuis, il pense à vous sans cesse... paraît-il.	Один путешественник рассказал ему, что Вы красивы без заносчивости, благородны без надменности, благочестивы без высокомерия. С тех пор он все время думает о Вас...
Clémence	Клеманс
Et il parle de moi dans ses chansons?	И он в своих песнях говорит обо мне?
Le Pèlerin	Пилигрим
Il ne chante plus aucune autre dame.	Он больше не поет ни об одной женщине.
Clémence	Клеманс

Et il... il mentionne mon nom, dans ses chansons?

Le Pèlerin

Non, mais ceux qui l'écoutent savent qu'il parle de vous.

Clémence (*désemparée, et soudain irritée*)

De mois? Mais de quel droit parle-t-il de moi?

Le Pèlerin

C'est à vous que Dieu a donné la beauté, Comtesse, Mais pour les yeux des autres.

Clémence

Et que dit ce troubadour?

Le Pèlerin

Ce que disent tous les poètes, que vous êtes belle et qu'il vous aime.

Clémence (*outrée*)

Mais de quel droit, Seigneur, de quel droit?

Deuxième tableau

Le Pèlerin

Rien ne vous oblige à l'aimer, Comtesse, Mais vous ne pouvez empêcher qu'il vous aime de loin. Il dit d'ailleurs dans ses chansons Que vous êtes l'étoile lointaine, Et qu'il languit de vous sans espoir de retour.

Clémence

Et que dit-il d'autre?

Le Pèlerin

Je n'ai pas bonne mémoire. Il y a cependant Une chanson qui dit à peu près ceci: "Jamais d'amour je ne jouirai Si je ne jouis de cet amour

И он... он в своих песнях упоминает мое имя?

Пилигрим

Нет, но те, которые слушают его, знают, что он говорит о Вас.

Клеманс (*в замешательстве, внезапно и раздраженно*)

Обо мне? И по какому праву говорит обо мне?

Пилигрим

Бог наградил Вас красотой, графиня, но для взоров других.

Клеманс

И что говорит этот трубадур?

Пилигрим

То, что все поэты говорят, что Вы прекрасны и что любит Вас.

Клеманс (*возмущенно*)

Но по какому праву, Боже, по какому праву?

Вторая картина

Пилигрим

Графиня, ничто не вынуждает Вас любить его. Но Вы не можете запретить ему любить Вас издалека. Еще он в своих песнях поет, что Вы — далекая звезда, что он так страдает и не надеется на излечение.

Клеманс

И о чем еще он поет?

Пилигрим

У меня плохая память, но одна песня приблизительно звучит так:

de loin Car plus noble et meilleure je ne
connais En aucun lieu ni près ni loin Sa valeur
est si grande et si vraie Que là-bas, au royaume
des Sarrasins Pour elle, je voudrais être captif."

Clémence *(qui a des larmes aux yeux)*

Ah Seigneur, et c'est moi qui l'inspire

Le Pèlerin *(poursuivant sur le même ton)*

"Je tiens Notre Seigneur pour vrai Par qui je
verrai l'amour de loin Mais pour un bien qui
m'en échoit J'ai deux maux, car elle est si loin
Ah que je voudrais être là-bas en pèlerin Afin
que mon bâton et mon esclavine Soient
contemplés par ses yeux si beaux".

Clémence *(continuant à feindre le
détachement, mais les treblements de sa voix
la trahissent)*

Vous rappelez-vous d'autres vers encore?

Le Pèlerin

"Il dit vrai celui qui me dit avide Et désirant
l'amour de loin Car aucune joie ne me plairat
autant Que de jouir de cet amour de loin Mais
ce que je veux m'est dénié Ainsi m'a doté mon
parrain Que j'aime et ne suis pas aim..." Et il
dit bien d'autres choses encore dont je ne me
souviens plus...

Clémence *(qui voudrait se montrer moins
secouée qu'elle ne l'est)*

Si vous voyez un jour cet homme, dites-lui..
dites-lui...

Le Pèlerin

Que devrai-je lui dire?

Clémence

Non, rien, ne lui dites rien.

*(Elle se détourne, et le Pèlerin se retirer sans
un mot. Se retrouvant seule, elle se met à
chanter quelques vers parmi ceux que le*

«Ничто не принесет мне счастья, Кроме
любви той, что вдалеке. Ведь благородней
и чище ее нет ни далеко, ни близко. Она так
чиста и прекрасна, что я готов стать
бродягой в королевстве сарацинов».

Клеманс *(со слезами на глазах)*

О, Боже, я источник его вдохновения

Пилигрим *(продолжает в том же духе)*

«Я благодарю Бога за дар любви издалека,
но подаренная мне Божья милость —
наказание, ведь моя любовь так далека. Я
хотел бы отправиться туда пилигримом,
чтобы мой посох и одежда были замечены
ею».

Клеманс *(опять старается показаться
равнодушной, но выдает ее дрожащий
голос)*

Вы помните еще одну строфу?

Пилигрим

«Правы те, кто считает меня алчным, ведь я
жажду любви издалека, и для меня нет
большей радости, чем моя далекая любовь.
Но желанного мне не достичь. Такова моя
участь — я люблю и не любим». Он поет
еще о многом, но я не помню.

Клеманс *(которая старается казаться
менее взволнованной)*

Если Вы его увидите, скажите ему..
скажите ему...

Пилигрим

Что я должен сказать ему?

Клеманс

Нет, ничего, ничего не говорите ему.

*(Она поворачивается, и Пилигрим молча
выходит. Оставшись одна, начинает петь
некоторые из тех стихов, которые напел*

Pèlerin lui avait ré cités. Mais elle les chante en occitan).

Clémence

"Ja mais d'amor no'm gauzirai Si no'm gau d'est' amor de loing, Que gensor ni meillor non sai Vas nuilla part, ni pres ni loing..."

(Le Pèlerin, dissimulé derrière une colonne, l'observe et l'écoute à son insu. Puis il s'éloigne, tandis qu'elle-même se reprend.)

Clémence

Si ce troubadour me connaissait, m'aurait-il chantée avec tant de ferveur? M'aurait-il chantée s'il avait pu sonder mon âme? Belle sans l'arrogance de la beauté, lui a-t-on dit... Belle? Mais regardant sans cesse autour de moi pour m'assurer qu'aucune autre femme n'est plus belle! Noble sans l'arrogance de la noblesse? Mais je convoite à la fois les terres d'Occident et les terres d'Orient, comme si la Providence avait une dette envers moi! Pieuse sans l'arrogance de la piété? Mais je me pavane dans mes plus beaux vêtements sur le chemin de la messe, puis je m'agenouille dans l'église, l'esprit vide! Troubadour, je ne suis belle Que dans le miroir de tes mots.

Troisième Acte

Premier Tableau

Au château de Blaye

Jaufré

Pèlerin, Pèlerin, dis-moi avant toute chose, l'as-tu vue?

Le Pèlerin

Oi, mon bon prince, je l'ai vue.

Jaufré

Ah, tu as plus de chance que moi, je suis jaloux de tes yeux, et maintenant que je t'en parle, tu la revois encore, avoue-le.

ей Пилигрим, она поет их на провансальском языке).

Клеманс

«Ничто не принесет мне счастья, Кроме любви той, что вдалеке. Ведь благородней и чище ее нет ни далеко, ни близко ...»

(Пилигрим прячется за колонной, невольно наблюдает за ней и слушает, потом уходит, а Клеманс продолжает).

Клеманс

Если бы этот трубадур знал меня, столь ли пылко пел бы он обо мне? Пел бы обо мне, зная мою душу? Красива без заносчивости... Красива? Но я всегда оглядываюсь, чтобы убедиться, что нет женщины красивее меня! Благородна без надменности? Но я мечтаю о землях Запада и Востока, как будто провидение передо мной в долгу! Благочестива без высокомерия? Но отправляясь на мессу, я кокетничаю в самом красивом одеянии, потом преклоняю колена в церкви с опустошенным разумом. Трубадур, я красива лишь в отражении твоих слов.

Третье действие

Первая картина

В замке Блайи

Жофре

Пилигрим, Пилигрим, сперва скажи мне, ты видел ее?

Пилигрим

Да, мой добрый принц, видел.

Жофре

О, ты удачливее меня, завидую твоим глазам! И сейчас, когда я тебе это говорю, наверное, видишь ее перед собой.

<p>Le Pèlerin</p> <p>Oui, quand tu me parles d'elle, je la revois.</p> <p>Jaufré</p> <p>Alors dis-moi comment est-elle?</p> <p>Le Pèlerin</p> <p>Elle est comme je te l'ai décrite vingt fois déjà, si ce n'est cinquante. Jaufré, peut-être... peut-être devrais-tu y penser un peu moins.</p> <p>Jaufré (<i>explosant</i>)</p> <p>Moins?</p> <p>Le Pèlerin</p> <p>Oui, moins! Tu devrais songer un peu moins à cette dame lointaine, et prêter plus d'attention à yton fief, et aux bonnes gens qui t'entourent. Tu ne sors plus de ton château, tu ne parles plus qu'à ton luth. Tout le monde au pays te croit fou.</p> <p>Jaufré</p> <p>Et toi aussi, mon ami, tu le crois?</p> <p>Le Pèlerin</p> <p>Quand on dit à un homme "tu es fou", c'est qu'on ne le pense pas. Quand on pense qu'il l'est, on se contente de le plaindre en cachette.</p> <p>Jaufré (<i>s'adoucissant aussi subitement qu'il s'était enflammé</i>)</p> <p>Pourtant je suis bien fou, Pèlerin, par Notre Seigneur je suis fou. Depuis que tu m'as parlé d'elle plus rien d'autre n'occupe mon esprit. La nuit, dans mon sommeil, apparaît ce visage si doux ax yeux de mer qui me sourit et je me dis que c'est elle, alors que je ne l'ai jamais vue. Puis, au matin, je me lamente dans mon lit de ne pas avoir su la caresser, ni la retenir. N'est-</p>	<p>Пилигрим</p> <p>Да, когда Вы говорите о ней со мной, я снова вижу ее.</p> <p>Жофре</p> <p>Тогда скажи мне: какая она?</p> <p>Пилигрим</p> <p>Она такая, какой я Вам ее уже описал если не пятьдесят, то сорок раз. Жофре, Вам следует поменьше о ней думать.</p> <p>Жофре (<i>взорвавшись</i>)</p> <p>Поменьше?</p> <p>Пилигрим</p> <p>Да, поменьше! Меньше следует думать об этой далекой даме и больше внимания уделять своим владениям и людям вокруг Вас. Вы не выходите из замка и говорите лишь со своей лютней. Все считают Вас сумасшедшим.</p> <p>Жофре</p> <p>И ты, друг, тоже так думаешь?</p> <p>Пилигрим</p> <p>Когда человеку говорят «ты сумасшедший», так про него не думают. Когда думают, что он действительно сумасшедший, то говорят лишь за его спиной.</p> <p>Жофре (<i>быстро успокоился</i>)</p> <p>Впрочем, правда, я сумасшедший, Пилигрим. Клянусь Богом, я сошел с ума. С тех пор, как ты говорил о ней, мой разум больше ничем не занят. Ночью, когда я засыпаю, мне является прекрасное лицо, с глазами морского цвета, которое улыбается мне, и я говорю себе, что это она, хотя я ее никогда не видел. Потом утром, в постели, я сетую, что не приласкал ее и не удержал.</p>
---	--

ce pas cela, la folie, Pèlerin? Elle dire qu'elle, là-bas, au loin, ne se doute de rien!

Le Pèlerin (*qui l'a observé jusque là avec un mélange de fascination et de compassion, et qui, après long hésitation, se décide enfin à parler*)

Jaufré, elle sait.

(Un silence pesant, de tout le poids du destin qui s'abat sur les hommes, puis.)

Jaufré

Que dis-tu, Pèlerin?

Le Pèlerin

J'ai dit: elle sait.

Jaufré

Elle sait quoi?

Le Pèlerin

Elle sait tout ce qu'elle devait savoir. Que tu es poète et que tu chantes sa beauté.

Jaufré

Comment l'a-t-elle appris?

Le Pèlerin

Elle m'a interrogé, et e lui ai répondu.

Jaufré

Pourquoi? Pourquoi m'as-tu fait cela?

Le Pèlerin

Je ne voulais lui mentir. Du moment que tout le monde connaît le nom de celle que tu chantes, de quel droit le lui cacher à elle?

Jaufré (*sous le choc*)

Elle sait!

Это ли не сумасшествие, Пилигрим? Да еще думать при этом, что там, далеко она ничего не подозревает.

Пилигрим (*который до этого с сочувствием и зачарованно смотрел на него и который после долгого колебания окончательно решается заговорить*)

Жофре, она знает.

(воцарившаяся тишина тяготила их, и они продолжили)

Жофре

Что ты говоришь, Пилигрим?

Пилигрим

Говорю, что она знает.

Жофре

Что она знает?

Пилигрим

Знает все, что она должна знать. То, что Вы поэт и воспеваете ее красоту.

Жофре

Как она узнала?

Пилигрим

Она меня спросила, и я ответил.

Жофре

Почему? Почему ты это сделал?

Пилигрим

Я не хотел ее обманывать. Тогда, когда все знают то имя, о котором Вы поете, какое право мы имеем скрыть от нее это?

Жофре (*шокированный*)

Она знает!

<p>Le Pèlerin</p> <p>Si tu l'ames, tu lui dois la vérité. 'ai fait ce que tu aurais fais à place...</p>	<p>Пилигрим</p> <p>Если любите ее, то и правду должны сказать. Я поступил так, как сделали бы Вы.</p>
<p>Jaufré</p> <p>Elle sait!</p>	<p>Жофре</p> <p>Она знает!</p>
<p>Le Pèlerin</p> <p>Elle l'aurait appris tôt ou tard, et par une bouche malveillante!</p>	<p>Пилигрим</p> <p>Рано или поздно она бы узнала, при этом от недоброжелателей!</p>
<p>Jaufré (<i>Sortant peu à peu de son hébétude</i>)</p> <p>Que sait-elle au juste? Lui as-tu dit mon nom?</p>	<p>Жофре (<i>постепенно выходя из оцепенения</i>)</p> <p>Скажи мне точно, что она знает? Ты сказал ей мое имя?</p>
<p>Le Pèlerin</p> <p>Oui, elle sait maintenant ton nom, et que tu es prince et troubadour.</p>	<p>Пилигрим</p> <p>Да, сейчас она знает Ваше имя и то, что Вы принц и трубадур.</p>
<p>Jaufré</p> <p>Lui as-tu dit que je l'aimais?</p>	<p>Жофре</p> <p>Ты сказал, что я ее люблю?</p>
<p>Le Pèlerin</p> <p>Comment aurais-je pu ne pas le lui dire?</p>	<p>Пилигрим</p> <p>Как я мог не сказать ей об этом?</p>
<p>Jaufré</p> <p>Malheureux! Et comment a-t-elle pris la chose?</p>	<p>Жофре</p> <p>Негодяй! И как она это приняла?</p>
<p>Le Pèlerin</p> <p>A début, elle me parut offensée.</p>	<p>Пилигрим</p> <p>Сперва показалась мне оскорбленной.</p>
<p>Jaufré</p> <p>Offensée? (<i>Il est lui-même offensé.</i>)</p>	<p>Жофре</p> <p>Оскорбленной? (<i>сам тоже оскорбился</i>)</p>
<p>Le Pèlerin</p> <p>Ce n'était qu'une première réaction, la pudeur d'une noble dame qu'un homme chante à mon insu. Mais aussitôt après, elle se montra résignée.</p>	<p>Пилигрим</p> <p>Это было только поначалу. И, по-моему, это была скромность благородной дамы, которую воспевают незнакомый мужчина. Хотя, вскоре она смирилась.</p>

Jaufré

Résignée? (*Il parait tout aussi offensé.*)

Le Pèlerin

Je veux dire qu'elle finit par comprendre que ton attitude était celle d'un homme d'honneur, languissant mais respectueux. Je crois même qu'elle en fut flattée...

Jaufré

Flattée? Elle qui est tout en haut, au-dessus des cimes, flattée? Offensée, résignée, flattée, que de paroles malencontreuses s'agissant d'elle! Ah, Pèlerin, Pèlerin, jamais tu n'aurais du me trahir!

(Le Pèlerin s'apprête à protester encore, mais son ami ne lui en laisse pas le temps.)

Jaufré

Lui tu-as récité mes poèmes?

Le Pèlerin

Je n'ai pas si bonne mémoire, je lui ai chantonné à peu près...

Jaufré (*criant presque de rage*)

A peu près! Que veux-tu dire par "à peu près"? Je passe mes journées et mes nuits à composer mes chansons, chaque note et chaque rime doivent passer l'épreuve du feu, je me déshabille et me rhabille vingt fois, trente fois, avant de trouver le mot juste qui de toute éternité était là, suspendu dans le ciel, à attendre sa place. Et toi, tu les a récité "à peu près"? Tu les a "chantonnés à peu près"? Malheureux! Malheureux! Comment peux-tu me trahir ainsi et le prétendre ensuite mon ami?

Le Pèlerin (*froissé*)

Peut-être ferais-je mieux de m'en aller.

Жофре

Смирилась? (*Выгляда очень оскорбленным*).

Пилигрим

Хочу сказать, что она поняла, что Вы человек чести, охваченный любовью, но полный уважения. Думаю, что она даже польщена ...

Жофре

Польщена? Та, высокая, выше горных вершин, польщена? Оскорбленная, смирившаяся, польщенная, какие недостойные слова! О, Пилигрим, Пилигрим, ты не должен был предавать меня!

(Пилигрим пытается возразить, но его друг не оставляет ему на это время)

Жофре

Ты прочел ей мои поэмы?

Пилигрим

У меня не такая хорошая память, приблизительно пропел ей...

Жофре (*почти кричит от злости*)

Приблизительно! Что значит «приблизительно»? Я не сплю ни днем, ни ночью, чтобы написать эти песни. Каждая нота, каждая рифма проходят испытание огнем. Я двадцать, тридцать раз все переписываю, пока не найду точное слово, которое с незапамятных времен витало в небе и ждало своего места. И ты пропел ей «приблизительно»? Негодяй! Как ты мог меня так предать, притворяясь другом?

Пилигрим (*оскорбленный*)

Наверное, мне следует уйти.

Jaufré (*qui a du remords*)

Non, attends, pardonne-moi! Tout ce qui arive m'a secoué les sangs. Pardonne-moi, mon ami, je ne te laisserai pas partir fâché. S'il est un homme en ce bas-monde qui a des droits sur moi, c'est toi seul, Pèlerin, mon ami, qui le premier m'a parlé d'elle. Mais ce que tu dis me bouleverse, parce que je ne pourrai plus penser à elle sans penser qu'elle aussi me regarde de loin. Il m'était doux de la contempler à loisir sans qu'elle ne me voie. Il m'était facile de composer mes chansons, puisqu'elle ne les entendait pas. A présent, à présent. (Il réfléchit longuement.) A présent il faudra qu'elle les entende de ma bouche Oui, de ma bouche et de nulle autre. Si elle rit en écoutant ma chanson, je veux la voir rire Si elle tressaillit, je veux la voir tressaillir Si elle soupire, je veux l'entendre soupirer Elle n'est plus aussi lointaine maintenant, et tu peux... tu peux même me chuchoter son nom.

Le Pèlerin (*froissé*)

Clémence, elle se prénomme Clémence.

Jaufré (*remorseful*)

Clémence, Clémence, comme le Ciel est clément! Clémence, la mer clémente va se refermer devant moi, pour que je puisse la franchir à pied sec jusqu'au pays où tu respirez.

Deuxième Tableau

A Tripoli, sur la plage

Clémence se promène. Elle tourne le dos à la Citadelle, et le visage vers la mer. Des femmes tripolitaines la suivent à distance. Elle reprend et poursuit la chanson de Jaufré à la fin du deuxième acte.

Clémence

Жофре (*которого мучает совесть*)

Нет, подожди, прости меня! Все случившееся взбудоражило мне кровь. Прости меня, друг. Я не отпущу тебя обиженным. Если на этом свете существует человек, который имеет права на меня, это только ты, Пилигрим, друг, который первый заговорил о ней со мной. Но то, что ты говоришь, очень меня волнует, ибо не могу больше думать о ней так, чтоб не думать, что она тоже издалека думает обо мне. Мне приятно было думать о ней, когда она не знала обо мне. Мне легко было писать песни, потому что она их не слышала. А сейчас... а сейчас (*долго думает*), а сейчас необходимо, чтобы она их услышала от меня, от меня и ни от кого другого. Если, услышав мою песню, она смутится, я хочу видеть ее смущение, если она задрожит, хочу увидеть ее задрожавшей, если вздохнет, хочу услышать, как она вздыхает. Она теперь уже не такая далекая, ты даже можешь прошептать мне ее имя.

Пилигрим (*сердито*)

Клеманс, ее зовут Клеманс.

Жофре (*смущенно*)

Клеманс, Клеманс, звучит словно милостивые небеса! Милостивое море расступится передо мной, чтобы я мог добраться до той страны, где ты живешь и дышишь.

Вторая картина

Триполи, берег моря.

Клеманс гуляет. Поворачивается спиной к крепости и смотрит на море. Триполитяне следуют за ней. Она возвращается к начатой во втором действии песне Жофре и продолжает ее.

Клеманс

"Ben tenc la Seignor per verai Per q'ieu veirai l'amor de loing; Mas per un ben que m'en eschai, N'ai dos mals, car tant m'es de loing... Ai! car me fos lai peleris Si que mos fustz e mos tapis Fos pelz sieus bels huoills remiratz!"
 "Ver ditz qui m'appela lechai Ni desiran d'amor de loing, Car nuills autre jois tant no'm plai Cum jauzimens d'amor de loing; Mas so q'eu vuoill 'es tant ahis Q'enaissi'm fadet mos pairis Q'ieu ames e non fos amatz!"

Le Choeur des Tripolitaines

Voilà qu'elle se laisse prendre aux filets de ce troubadour Elle chante ses chansons, elle se sent flattée Mais quel fruit peut porter l'amour de loin? Ni bonne compagnie, ni douce étreinte, Ni noces, ni terres, ni enfants, Quel fruit peut donc porter l'amour de loin? Il va seulement éloigner d'elle ceux qui envoient sa main Le prince d'Antioche et l'ancien comte d'Edesse (chuchotant) Et même dit-on, dit-on, le fils du basileus...

Une Voix Dans La Foule

Vous toutes qui la blâmez Que vous ont apporté vos hommes si proches? Princes ou serviteurs ils font de vous leurs servantes Quand ils sont près de vous, vous souffrez et quand ils s'en vont vous souffrez encore.

Clémence

Tu as dit vrai, ma fille, mon amie, Bénie sois-tu! Bénie sois-tu!

Le Choeur des Tripolitaines

Parce que vous, Comtesse, vous ne souffrez pas? Vous ne souffrez pas d'être si loin de celui qui vous aime? De ne pas deviner dans son regard s'il vous désire encore? Vous ne souffrez pas de ne même pas savoir à quoi ressemble son regard? Vous ne souffrez pas de ne jamais pouvoir fermer les yeux en sentant ses bras qui vous enveloppent et vous stirent contre sa poitrine? Vous ne souffrez pas de ne jamais jamais sentir son souffle sur votre peau?

Clémence (*comme étonnée*)

«Я благодарю Бога за дар любви издалека, но подаренная мне Божья милость — наказание, ведь моя любовь так далека. Я хотел бы отправиться туда пилигримом, чтобы мой посох и одежда были замечены ею». «Правы те, кто считает меня алчным, ведь я жажду любви издалека, и для меня нет большей радости, чем моя далекая любовь. Но желанного мне не достичь. Такова моя участь — я люблю и не любим».

Хор женщин-триполитянок

Вот, она попала в сети того трубадура, поет его песни, очарована, но какой плод принесет далекая любовь? Ни хорошего союза, ни нежных объятий, ни брака, ни имени, ни детей. Какой плод принесет далекая любовь? Она только отпугнет тех, которые хотят просить ее руки. Принца Антиохии и старого Эдесского графа (шепотом) и еще говорят, говорят, что сына Басилевса...

Голос в толпе

Все вы, кто ее осуждает, что вам дали ваши мужчины? И принцы, и слуги превращают вас в своих служанок. Когда они рядом, вы страдаете, и когда они уходят, тогда тоже страдаете.

Клеманс

Правду говоришь, дитя мое, будь благословенна, будь благословенна!

Хор женщин

Графиня, неужели Вы не страдаете, что так далеко находитесь от человека, которого любите? По его взгляду не догадываетесь, вы желанны ему или нет? И вас не беспокоит, что даже не знаете какой у него взгляд? Не беспокоит, что не закроете глаза, ощутив объятия его рук, прижимающих вас к сердцу? Не беспокоит, что никогда, никогда не почувствуете его дыхание?

Клеманс (*удивленно*)

Non, par Notre Seigneur, je ne souffre pas
 Peut-être qu'un jour je souffrirai mais par la
 grâce de Dieu, non, je ne souffre pas encore
 Ses chansons sont plus des caresses, et je ne
 sais si j'aimerais l'homme comme j'aime le
 poète Je ne sais si j'aimerai sa voix autant que
 j'aime sa musique Non, par Notre Seigneur, je
 ne souffre pas Sans doute je souffrirais si
 j'attendais cet homme et qu'il venait pas Mais
 je ne l'attends pas De savoir que là-bas, au
 pays, un homme pense à moi, Je me sens
 soudain proche des terres de mon enfance. Je
 suis l'outremer du poète est mon outremer
 Entre nos deux rives voyagent les mots tendres
 Entre nos deux vies voyage une musique...
 Non, par Notre Seigneur, je ne souffre pas
 Non, par Notre Seigneur, je ne l'attends pas Je
 ne l'attends pas...

Quatrième Acte

Premier Tableau

*Sur le bateau qui porte Jaufré vers l'Orient.
 Le jour commence à tomber mais il ne fait pas
 encore sombre. La couleur de la mer tire sur
 l'indigo. Elle est calme.*

Jaufré (*débordant de vie*)

Me croiras-tu, Pèlerin, C'est la première fois
 que je pose les pieds sur l'eau. Je vis depuis
 toujours au voisinage de la mer Je vois les
 marinières, les pèlerins, les marchands, partir et
 revenir ou ne plus revenir, J'ai chanté avec eux,
 j'ai écouté leurs histoires, Mais c'est la
 première fois que je pose les pieds sur l'eau.

Le Pèlerin (*étendu*)

Pour moi, c'est la dixième traversée, ou la
 douzième Mais c'est chaque fois la première
 fois... Au commencement, chaque fois, le
 vertige, le corps plié, la bouche amère En ces
 instants-là je me promets de ne jamais jamais
 plus entreprendre la mer. Puis lentement je
 ressuscite Je me laisse envahir par l'immensité
 du ciel et par l'odeur des vagues, Mon esprit
 déjà sur l'autre rive...

Jaufré (*de plus en plus exalté*)

Нет, Бог свидетель, не страдаю. Не знаю,
 буду ли страдать, но сейчас не страдаю. Его
 песни больше ласк. Я не знаю, буду ли я
 любить в нем человека так, как я люблю
 поэта. Не знаю, понравится ли мне его
 голос так, как нравятся мне его песни. Нет,
 Бог свидетель, я не страдаю. Я бы страдала,
 если бы ждала этого человека, и он бы не
 приходил, но я его не жду. Знание, что там,
 в той стране обо мне думает человек, сразу
 приближает меня к местам моего детства. Я
 и поэт — разные берега. Между нашими
 двумя берегами льются нежные слова,
 между нашими двумя жизнями течет одна
 музыка... Нет, Бог свидетель, я не страдаю.
 Нет, Бог свидетель, я его не жду, я его не
 жду...

Четвертое действие

Первая картина

*Корабль, на котором Жофре уплывает на
 Восток.*

*День на исходе, но еще не темно. Море
 цвета индиго, оно спокойно.*

Жофре (*жизнерадостный*)

Поверь мне, Пилигрим, я впервые на
 корабле. Всегда жил вблизи моря, видел
 моряков, пилигримов, торговцев, которые
 отплывали и возвращались, или не
 возвращались. Пел вместе с ними, слушал
 их истории, но впервые на корабле.

Пилигрим

Для меня это десятое или одиннадцатое
 плавание, но как впервые... Сначала у меня
 всегда головокружение, тело ослабевает, во
 рту горький привкус. В такие минуты даю
 себе обещание, что в море никогда больше
 не отправлюсь. Потом постепенно ко мне
 возвращается бодрость, меня завораживает
 бесконечность неба и запах волн. Мой
 разум уже на другом берегу...

Жофре (*все более экзальтированно*)

Jamais auparavant je n'avais eu envie de m'embarquer. Mais au bout du voyage il y a maintenant Tripoli, Au bout du voyage il y a Clémence Il y a ma seconde naissance L'eau du baptême sera profonde et froide A bout du voyage commencera ma vie.

Le Pèlerin (*las*)

D'ici là, tu devrais te reposer un peu.

Jaufré (*qui continue à s'agiter, et se penche au-dessus de l'eau*)

Pèlerin, sais-tu pourquoi la mer est bleue?

Le Pèlerin

Parce qu'elle est le miroir du ciel.

Jaufré

Et le ciel, pourquoi est-il bleu?

Le Pèlerin

Parce qu'il est le miroir de la mer! Mais tu devrais t'étendre comme moi, Jaufré, La traversée sera longue...

(A contrecœur, Jaufré accepte de se coucher. La nuit est plus noire, à présent, et la mer est de plus en plus houleuse. Au milieu de la nuit, il fait un rêve et se réveille en sursaut.)

Deuxième tableau

Jaufré

Je l'ai vue, Pèlerin, je l'ai vue comme je te vois!

Le Pèlerin (toujours aussi las, et endormi)

Jaufré, tu ne me vois pas, et moi non plus je ne te vois pas Il fait nuit et tu as rêvé!

Jaufré

Раньше у меня никогда не было желания путешествовать на корабле, но в конце пути Триполи, в конце пути Клеманс, мое второе рождение. Вода в купели будет глубокой и холодной, в конце пути начнется моя жизнь.

Пилигрим (*уставший*)

Сейчас ты должен немного отдохнуть.

Жофре (*продолжая ходить, наклоняется к воде*)

Пилигрим, ты знаешь, почему море синее?

Пилигрим

Потому что в нем отражается небо.

Жофре

А почему небо синее?

Пилигрим

Потому что в нем отражается море! Но Вам, как и мне, нужно отдохнуть, Жофре, путь длинный...

(Жофре соглашается прилечь. Еще сильнее темнеет и море еще больше волнуется. В полночь он видит сон и неожиданно просыпается.)

Вторая картина

Жофре

Увидел, Пилигрим, я увидел ее так, как тебя вижу.

Пилигрим (*по-прежнему уставший и полусонный*)

Жофре, Вы меня не видите, как и я Вас. Сейчас ночь. Вам приснилось!

Жофре

Elle était ici, et son corps et son visage et sa robe blanche illuminaient la nuit. Elle chantait une chanson que j'ai écrite pour elle.

(Le rêve se matérialisera sur scène pendant que Jaufré le racontera au Pèlerin. On verra Clémence en robe blanche avancer vers la mer en faisant signe à Jaufré de la suivre, et on l'entendra chanter...)

Clemence

"Ton amour occupe mon esprit Dans la veille et dans la songe Mais c'est le songe que je préfère Car dans le songe tu m'appartiens!"

"D'aquest amor suy cossiros Vellan e puyes somphan dormen, Quar lai ay joy meravelhos, Per qu'ieu la jau jauzitz jauzen..."

Jaufré

Lorsque je l'ai regardée dans les yeux elle a souri et m'a fait signe de la suivre. Puis elle est partie, d'un pas de reine, sa robe trainant derrière elle, comme tu l'avais vue la première fois, à Tripoli, le dimanche de Pâques. Je l'ai suivie mais soudain je l'ai vue s'éloigner du bateau et marcher sur la mer comme Notre Seigneur, sans qu'elle ne s'enfonce. Elle s'est tournée alors vers moi, elle a ouvert les bras mais je n'ai pas osé m'avancer vers elle Je suis resté accroché au bastingage sans oser la rejoindre et je pleurais de honte pour ma couardise. Au réveil, j'avais les yeux pleins de larmes et elle avait disparu.

Le Pèlerin

Calme-toi, Jaufré, ce n'est qu'un rêve mensonger Tu n'es pas un lâche et tu as justement entrepris ce voyage pour aller rejoindre ta dame lointaine.

Jaufré

J'ai peur, Pèlerin, J'ai peur Tu es la voix de la raison mais la peur n'écoute pas la voix de la raison J'ai peur de ne pas le retrouver et j'ai peur de la retrouver J'ai peur de disparaître en mer avant d'avoir atteint Tripoli et j'ai peur

Она была здесь, и ее тело, ее лицо и ее белое платье освещала ночь. Она пела ту песню, которую я ей посвятил.

(Пока Жофре рассказывает сон Пилигриму, на сцене происходит материализация сна. Появляется Клеманс в белом платье, которая идет к морю и жестом зовет Жофре следовать за ней, слышно, как она поет...)

Клеманс

«И наяву, и во сне владеет мной любовь к тебе, но сон милее мне, ибо во сне ты принадлежишь мне!»

"D'aquest amor suy cossiros Vellan e puyes somphan dormen, Quar lai ay joy meravelhos, Per qu'ieu la jau jauzitz jauzen..."

Жофре

Когда я посмотрел ей в глаза, она мне улыбнулась и жестом позвала последовать за ней. Потом царственной походкой ушла, шлейф ее платья падал на землю, как тогда в Триполи, когда ты ее увидел впервые в пасхальное воскресенье. Я последовал за ней и внезапно увидел, как она оторвалась от корабля и, подобно Христу, прошла по морю, не утонув. Потом повернулась ко мне и протянула руки, но я не осмелился пойти к ней. Прилип к борту и не посмел подойти к ней, из-за своей трусости плакал от стыда. Когда я проснулся, глаза мои были полны слез, она же исчезла.

Пилигрим

Успокойтесь, Жофре, это был только сон, который ввел Вас в заблуждение, Вы не трус и это путешествие затеяли, чтобы быть со своей далекой дамой.

Жофре

Боюсь, Пилигрим, боюсь. Ты правду говоришь, но страх не прислушивается к голосу правды. Боюсь, что не найду ее и боюсь, что найду. Боюсь, что пропаду в море, пока доплывем до Триполи. Боюсь оказаться в Триполи. Боюсь, что умру,

d'atteindre Tripoli J'ai peur de mourir, Pèlerin, et j'ai peur de vivre, me comprends-tu?

(Le jour se lève, mais la mer est de plus en plus agitée. Jaufré est cramponné au bastingage, livide.)

Troisième tableau

Jaufré (*à lui-même*)

Je devrais être l'homme le plus heureux au monde, Et je suis le plus désespéré...

(Une secousse. Il perd l'équilibre, et se redresse à grand peine. Le chœur des compagnons s'en amuse.)

Les Compagnons en Chœur

On a connu des guerriers intrépides Qui se jetaient dans la mêlée et offraient leur corps Aux lames de l'ennemi Mais qui tremblaient en mer... On a connu un roi puissant Qui d'un regard faisait frémir comtes et chevaliers Qui, à la tête de ses troupes, Savait franchir les déserts, les montagnes, Mais qui tremblaient en mer.

Jaufré (*les écoutant non sans irritation, puis se tournant vers le Pèlerin*)

Si nos compagnons savaient pourquoi je tremble Ils ne chanteraient pas ainsi. Ce n'est pas la mer qui m'effraie...

(Le Pèlerin hoche la tête et ne dit rien.)

Jaufré

Crois-tu qu'on lui a dit, Pèlerin? Crois-tu qu'on lui a dit que je venais à Tripoli? Crois-tu qu'on lui a dit que je m'étais croisé?

Le Pèlerin

Ces choses se savent, oui. J'ignore par quelle bouche, mais elles se savent, oui. Moi qui parcours les mers et les royaumes Chaque fois que j'apporte une nouvelle dans une ville

Пилигрим, и боюсь жить. Ты понимаешь меня?

(Рассвело, но море еще сильнее волнуется. Бледный Жофре ухватился за борт.)

Третья картина

Жофре (*сам с собой*)

Я должен быть самым счастливым человеком в мире, но я самый несчастный.

(Шатается, теряет равновесие и с трудом встает. Компаньоны смеются над этим).

Компаньоны

Мы знали бесстрашных воинов, которые боролись и воевали с многочисленными врагами, но которые дрожали от страха в море... Мы знали одного победоносного короля, который одним взглядом наводил страх на рыцарей и графов, который преодолевал пустыни и горы, но дрожал от страха в море.

Жофре (*раздраженно слушает их, затем поворачивается к Пилигриму*)

Знали бы наши спутники, почему я дрожу, так бы не пели. Меня пугает не море ...

(Пилигрим качает головой и ничего не говорит)

Жофре

Думаешь, что ей сказали, Пилигрим? Думаешь, что ей сказали, что плыву в Триполи? Думаешь, ей сказали, что я стал крестоносцем?

Пилигрим

Да, Она знает. Не знаю, кто ей сказал, но она знает. Когда я брожу по морям и странам, разнося новые вести, каждый раз кто-то приносит их туда раньше меня.

Quelqu'un avant moi l'avait déjà apportée. Certains prétendent que les secrets des hommes Sont chuchotés à tout vent par les anges...

Jaufré (*l'écoute à peine. Retombé dans la mélancolie, il reprend sa plainte.*)

Je devrais être l'homme le plus heureux au monde, Et je suis le plus désespéré... Je devrais avoir hâte d'atteindre sa ville de Tripoli Et je me surprends à supplier le Ciel qu'il n'y ait plus dans nos voiles le moindre souffle de vent. Si, à cet instant, un génie sortait des flots pour me dire "Ordonne, Jaufré, et ton voeu sera exaucé!", je ne saurais quoi souhaiter? Ai-je envie de voir devant moi la femme sans tache, et qu'elle me voie devant elle? Aurai-je envie de chanter l'amour de loin, quand mes yeux la contempleront de près et que je guetterai chacun de ses battements de paupière, chacun de ses plissements de lèvres, chacun de ses soupirs? Jamais je n'aurais dû m'embarquer pour cette traversée. De loin, le soleil est lumière du ciel mais de près il est feu de l'enfer! J'aurais dû me laisser bercer longtemps longtemps par sa clarté lointaine au lieu de venir me brûler! J'étais l'Adam et l'éloignement était mon paradis terrestre. Pourquoi fallait-il que je marche vers l'arbre? Pourquoi fallait-il que je tende la main vers le fruit? Pourquoi fallait-il que je m'approche de l'étoile incandescente?

(La mer semble de plus en plus agitée. Le ciel est à la tempête. Jaufré chancelle. Le Pèlerin le soutient et l'aide à s'étendre.)

Cinquième Acte

Premier Tableau

Le jardin de la Citadelle, à Tripoli.

Clémence scrute l'horizon marin. Et c'est le chœur des femmes tripolitaines qui lui apprendra la nouvelle qu'elle espère et redoute à la fois.

Некоторые даже говорят, что людские тайны распространяются на крыльях ангелов ...

Жофре (*с трудом слушает его, впадает в меланхолию и начинает себя корить*)

Я должен быть самым счастливым человеком, но я самый несчастный... Должен спешить в ее город, в Триполи, но ловлю себя на том, что просил у неба не послать нашим парусам больше ни малейшего дуновения. Если бы сейчас из волн вышел морской дух и сказал «приказывай, Жофре, и твое желание будет исполнено», я бы даже не знал, чего пожелать. Хочу ли я увидеть идеальную даму, и чтобы она меня увидела? Будет ли у меня желание петь ей о любви издалека, когда увижу ее вблизи, вглядываться в ее глаза, складки губ, ощущать каждый ее вздох? Мне не следовало затевать это путешествие. Издалека солнце освещает небосвод, но вблизи это адский огонь! Нужно было наслаждаться этим далеким, а я отправился на сожжение! Я был Адамом, и пребывание вдали было раем. Зачем я пошел к дереву? Зачем протянул руку к плоду? Зачем приблизился к пылающей звезде?

(Море все больше волнуется, небо предвещает ураган, Жофре качается, Пилигрим удерживает его и помогает прилечь.)

Пятое действие

Первая картина

Сад в крепости Триполи

Клеманс вглядывается в горизонт моря. Триполитяне сообщили ей новость, которая вселила в нее надежду и в то же время напугала.

Le Choeur des TRIPOLITAINES (*plutôt qu'un vrai chant, une clameur passablement chaotique, des paroles désordonnées qui émergent au milieu des bruits du port et de ceux de la mer*)

Comtesse, regardez! Au port, sur le quai, le navire! Il est là! Il est là! Ja'! Ja'! Ja'! Les pèlerins, les fanions, le navire! Le troubadour! Là-bas, Comtesse! Le troubadour! Au port, les croisés, le navire! Lmina! Lmarkab! Ja'! Ja'! Ja'! Le troubadour! Il est là! Il est là!

Clémence (*ayant fait taire tout ce vacarme*)

Ainsi, il est venu L'insensé! Il n'a pas voulu demeurer l'ombre lointaine L'étrange histoire que l'on colporte, la voix puissante que l'on imite Il ne s'est pas contenté d'être poète et troubadour Il est venu L'insensé

(*La clameur reprend un moment, Clémence l'écoute un peu, puis la fait taire.*)

Ainsi, il est venu L'insensé! Le fou d'amour Il a pris la mer Pour me contempler telle que je suis Et pour que je le contemple de toute sa taille d'homme Pour que je voie bouger ses lèvres lorsqu'elles parlent de moi. Devrais-je me montrer attentive, flattée, reconnaissante? Ou bien réticente, et feindre l'indifférence? Devrais-je demeurer lointaine, inaccessible? Ou, au contraire, me montrer proche? Comment se serait comportée la femme de ses chansons, Celle qu'il appelle Son amour de loin? Ainsi, il est venu L'insensé!

(*La clameur du choeur reprend une fois encore, brièvement, masquant les dernières paroles de la comtesse. Tandis que le Pèlerin arrive, d'un pas moins digne que d'ordinaire, et essoufflé.*)

Le Pèlerin

Noble dame, je vous apporte une nouvelle Une nouvelle qui vous déplaira.

Clémence (*s'imaginant qu'il s'apprête à lui annoncer l'arrivée du troubadour, elle se montre quelque peu badine et enjouée*)

Хор женщин-триполитянок

(*хаотичные слова слышны на фоне портового и морского шума*)

Смотрите, графиня! В порту, у берега корабль! Он здесь! Он здесь! Ля, ля, ля! Пилигримы, флаги! Трубадур! он там, графиня! В порту, пассажиры, корабль! Трубадур! Он здесь! Он здесь!

Клеманс (*заставляет всех замолчать*)

Он все же приплыл, безумный! Он не хотел оставаться далекой тенью, странной сказкой. Ему мало быть поэтом и трубадуром. Он все же приплыл, безумец! Он все же приплыл, безумец!

(*Шум возобновляется на мгновение, Клеманс прислушивается.*)

Обезумевший от любви, он переплыл море, чтобы увидеть меня, позволить мне увидеть его во плоти, чтобы я могла видеть, как шевелятся его губы, когда он говорит обо мне. Должна ли я показать себя польщенной, благодарной? Или, возможно, сдержанной, притворной, безразличной? Должна ли я оставаться холодной, недоступной? Или, наоборот, быть радушной? Как вела себя бы дама, которую в своих песнях он называет далекой любовью? Он все же приплыл, безумец!

(*Хор заглушил слова графини. В это время входит запыхавшийся Пилигрим, его походка не такая степенная, как обычно.*)

Пилигрим

Благородная дама, у меня для Вас новость, которая Вас расстроит.

Клеманс (*думая, что речь идет о прибытии трубадура, кажется смелой и радостной*)

Pèlerin, laissez-moi juger seule de ce qui me déplaît ou ne me déplaît pas. Il se peut que vos bonnes nouvelles m'attristent Et que vos mauvaises nouvelles me remplissent de joie. Il se peut aussi que toutes vos nouvelles me laissent indifférente. Que vouliez-vous m'annoncer?

Le Pèlerin

Il s'agit de Jaufré, Jaufré Rudel.

Clémence (*d'une voix qu'elle veut ferme, mais qui tremble*)

Le troubadour? La nouvelle que vous m'apportez, je la connais déjà. Il s'est croisé, me dit-on, son navire vient d'accoster à TRIPOLI. Combien de jours restera-t-il?

Le Pèlerin

Il ne s'agit pas de cela, noble dame, Je venais vous dire Qu'il se meurt.

Clémence

Seigneur! O Seigneur! Seigneur! Seigneur!

Le Pèlerin

Il est tombé malade en mer, et ne s'est plus réveillé. Il s'échappe hors de ce monde et vous seule pourriez encore le retenir.

Clémence

Où est-il?

Le Pèlerin

Dans un moment, il sera ici.

Clémence (*un peu rassurée, et déjà sur ses gardes*)

S'il peut monter jusqu'à la Citadelle C'est qu'il n'est pas aussi mal que vous ne le dites.

Le Pèlerin

Пилигрим, доверьте мне самой судить, что меня обрадует, и что нет. Возможно, Ваши хорошие новости опечалят меня, а плохие — переполнят меня радостью. И то возможно, что ко всем Вашим новостям останусь равнодушной. Что Вы хотели мне сообщить?

Пилигрим

Это касается Жофре, Жофре Рюделя.

Клеманс (*пытается сдержаться, но голос дрожит*)

Трубадур? Новость, которую Вы мне сообщаете, я уже знаю. Мне сказали, что он направился сюда на корабле. Его корабль причалил к берегам Триполи. На сколько дней остается он здесь?

Пилигрим

Не об этом я хотел сказать, благородная дама, я пришел, чтобы сказать Вам, что он умирает.

Клеманс

Боже! О, Боже! Боже!

Пилигрим

Он заболел в море, и с тех пор ему не стало лучше. Он покидает этот мир, и только Вы можете его задержать.

Клеманс

Где он?

Пилигрим

В одну минуту будет здесь.

Клеманс (*немного успокоившись и с недоверием*)

Если он может дойти до крепости, не так уж плохо ему, как Вы говорите.

Пилигрим

Quatre hommes le portent sur une civière Les voilà, d'ailleurs, ils arrivent.

(Jaufré arrive effectivement, porté par quatre de ses compagnons. Il a perdu connaissance, mais sous le regard de Clémence, il reprend lentement ses esprits.)

Deuxième tableau

Jaufré

C'est vous, c'est vous, c'est vous Je vous aurais reconnue entre toutes les femmes.

Clémence *(se penchant un peu au-dessus de lui)*

Comment vous sentez-vous?

Jaufré

Heureux... *(il le dit avec tant de douleur!)* Heureux comme peut l'être un homme dont le sort ne vous est pas indifférent.

Clémence *(prenant le Pèlerin à part)*

Que dit le médecin arabe?

Le Pèlerin

Il dit qu'il vivra tout au plus jusqu'à l'aube.

Clémence

Mon Dieu!

Jaufré

Ne chuchotez pas, je n'ignore rien de mon état. Les médecins peuvent mentir pour rassurer le mourant. Les hoquets du cœur ne mentent pas.

Clémence *(lui prenant la main dans les siennes, et se voulant rassurante)*

Il est possible que Notre Seigneur ne veuille pas encore vous arracher à ceux qui vous entourent.

Вчетвером несут его на носилках. Вот, идут уже.

(Жофре несут четверо компаньонов. Он потерял сознание, но при виде Клеманс медленно приходит в себя.)

Вторая картина

Жофре

Это Вы, это Вы. Я узнал бы Вас из всех женщин.

Клеманс *(чуть наклоняется в его сторону)*

Как Вы себя чувствуете?

Жофре

Счастливым... *(произносит через боль)* Счастливым, каким может быть человек, судьба которого безразлична Вам.

Клеманс *(Пилигриму)*

Что говорит арабский доктор?

Пилигрим

Говорит, что едва дотянет до рассвета.

Клеманс

О, Боже мой!

Жофре

Не шепчите, я все знаю о своем состоянии. Врачи могут и соврать для утешения умирающего. Мое сердце меня не обманывает.

Клеманс *(берет его руку в свою и старается его успокоить)*

Может быть, Господь еще не хочет Вас разлучить с теми, кто Вас окружает.

Jaufré

N'abusons pas des bontés du Ciel! Je lui ai demandé la grâce de vous voir une fois avant de mourir, et vous voilà devant moi La dernière image que je garderai de ce monde est celle de votre visage et de vos yeux qui m'embrassent. La dernière voix que j'aurais entendue, c'est la vôtre, qui cherche à m'apaiser, La dernière sensation de mon corps de mortel, c'est ma main épuisée qui s'endort dans le creux de la vôtre. Que demander de plus au Ciel? Même si je vivais encore cent ans, comment pourrais-je connaître une joie plus entière?

Les Compagnons en Chœur

Maudit soit l'amour Lorsqu'il nous fait mépriser l'existence Maudit soit l'amour Lorsqu'il trahit la vie et se fait l'allié de la mort.

Jaufré (qui se soulève de colère, puis retombe aussitôt épuisé)

Ne maudissez pas l'amour, compagnons, C'est lui qui nous donne nos joies Pourquoi n'aurait-il pas le droit de les reprendre? Ce n'est jamais l'amour qui est indigne, c'est nous qui sommes parfois indignes de l'amour. Ce n'est jamais l'amour qui nous trahit, c'est nous qui trahissons l'amour.

Clémence

J'aurais tant voulu être poétesse pour vous répondre avec des mots aussi beaux que les vôtres.

Jaufré

Vous êtes la beauté et je ne suis que l'étang où la beauté se mire...

Clémence

Il est une chose que je pensais garder longtemps en moi, Mais si je ne la disais pas aujourd'hui même, je crains de ne plus jamais

Жофре

Мы не должны злоупотреблять Божьей милостью. Я попросил его, чтобы перед смертью хотя бы раз увидеть Вас, и теперь Вы передо мной. Ваш образ останется последним воспоминанием об этом мире, Ваши лицо и глаза останутся со мной. Последний голос, который я слышу, это Ваш голос, который старается меня утешить. Последним ощущением моего бренного тела будет Ваша рука, держащая мою усталую руку. О чем еще можно просить Бога? Даже прожив еще сто лет, я не смог бы ощутить большую радость, чем эта!

Компаньоны

Будь проклята любовь, предающая жизнь, будь проклята любовь, которая предает жизнь и вступает в союз со смертью.

Жофре (привстает от злости и тут же падает без сил)

Не проклинаяте любовь, друзья. Только она приносит нам радость. И почему она не должна иметь право отнять ее у нас? Любовь никогда не бывает недостойной, иногда мы не достойны этой любви. Любовь никогда не предает нас, мы ее предаем.

Клеманс

Как бы я хотела быть поэтом, чтобы ответить Вам такими же красивыми словами.

Жофре

Вы сама красота, а я только лишь озеро, отражающее эту красоту.

Клеманс

Есть кое-что, чем я ни с кем не делилась, но если сегодня я не расскажу об этом, то боюсь, что у меня не будет больше

pouvoir vous la dire. Vos chansons, je me les récitais le soir, toute seule, dans ma chambre, Et je pleurais de bonheur.

Jaufré

Si mes chansons étaient belles, c'est parce que mon amour était pur, et parce que l'objet de mon amour est si beau. Mais vous êtes encore mille fois plus rayonnante et mille fois plus douce que je ne l'imaginais. Si j'avais pu vous contempler, j'aurais trouvé des paroles bien plus belles, et une musique qui pénètre l'âme. Et je vous aurais aimée encore davantage.

Clémence

Moi aussi, si nous nous étions rencontrés, je vous aurais aimé.

Jaufré

Autant que je vous aime?

Clémence

Autant que vous m'aimez.

Jaufré

Vous auriez pu dire, je vous aime, Jaufré?

Clémence

J'aurais pu dire, oui, je vous aime, Jaufré.

Jaufré (*la tête en arrière, le regard vers le ciel*)

Seigneur, pardonnez-moi, j'ai de nouveau envie de vivre!

(*Il a une convulsion, et Clémence le prend dans ses bras*)

Jaufré

Seigneur, si je pouvais rester ainsi, quelques moments, quelques moments de plus Si je

возможности сказать Вам об этом. По ночам, когда я совсем одна, я читаю Ваши стихи и плачу от восторга, Жофре.

Жофре

Мои песни потому были красивые, что моя любовь чиста, а объект любви — прекрасен. Но Вы в сто крат нежнее и красивее, чем я представлял себе. Если бы увидел Вас раньше, я бы написал более проникновенную музыку и красивые слова. И я бы еще сильнее любил Вас.

Клеманс

Если бы мы встретились, я бы Вас тоже любила.

Жофре

Так, как я Вас люблю?

Клеманс

Так, как Вы меня любите.

Жофре

Смогли бы мне сказать: «Я люблю Вас, Жофре»?

Клеманс

Смогла бы Вам сказать, да, я Вас люблю, Жофре.

Жофре (*закинул голову назад и смотрит в небо*)

Прости меня, Господи, я снова хочу жить!

(*У него начинается судорога и Клеманс его обнимает*)

Жофре

Господи, если бы я мог прожить еще хоть некоторое время, только некоторое время.

pouvais revivre un peu, un peu seulement, Mon amour qui était loin est maintenant près de moi, mon corps est dans ses bras et je respire le parfum le plus doux. Si la mort pouvait attendre au dehors au lieu de me secouer ainsi, impatiente.

Le Pèlerin

Mais si la mort n'était pas aussi proche, Jaufré, La femme que tu aimes ne serait pas en cet instant auprès de toi, à t'enlacer. L'air que tu respirez ne serait pas imprégné de son parfum, Et elle ne t'aurait pas dit "je t'aime, Jaufré".

Clémence

Je t'aime, Jaufré, et je voudrais tant que tu vives.

Jaufré

Si jamais le Ciel me guérissait. Me prendrais-tu par la main pour me conduire jusqu'à ta chambre?

Clémence

Oui, Jaufré, si le Ciel dans sa bonté voulait bien te guérir, je te prendrais par la main pour te conduire jusqu'à ma chambre.

Jaufré

Et je m'étendrais près de toi?

Clémence

Et tu t'étendrais près de moi...

Jaufré

Et tu poserais la tête sur mon épaule?

Clémence

Ma tête sur ton épaule...

Jaufré

Чуть дольше бы прожить, чуть дольше. Любовь моя, которая так далеко была от меня, сейчас со мной, мое тело в ее руках, и я ощущаю самый приятный запах. Если бы смерть немного подождала вместо того, чтобы так нетерпеливо посетить меня.

Пилигрим

Но если бы смерть не была так близка, Жофре, женщина, которую ты так любишь, не была бы так близка сейчас, не обнимала бы тебя, вдыхаемый тобой воздух не был бы наполнен ее запахом, и она бы не сказала тебе: «Я люблю тебя, Жофре».

Клеманс

Я люблю Вас, Жофре и так хочу, чтобы Вы жили.

Жофре

Если Господь меня исцелит, ты возьмешь меня за руку и поведешь в свои покои?

Клеманс

Да, Жофре. Если Бог Вас излечит, я возьму Вас за руку и поведу в свои покои.

Жофре

И ляжете рядом со мной?

Клеманс

Да, легла бы рядом с Вами...

Жофре

И Ваша голова лежала бы рядом?

Клеманс

Моя голова лежала бы рядом...

Жофре

Ton visage tourné vers le mien, tes lèvres près des miennes...

Clémence

Mes lèvres près des tiennes...

Jaufré

En cet instant, j'ai tout ce que je désire. Que demander encore à la vie?

(Son corps se ramollit et s'affaisse. Il ne bouge plus. Clémence demeure un moment contre lui, la tête posée sur son épaule. Puis elle se lève pour une prière.)

Troisième tableau

Clémence *(accompagnée à certains moments par le chœur rassemblé)*

J'espère encore, mon Dieu, j'espère encore. Les anciennes divinités pouvaient être cruelles, mais pas toi, mais pas toi, mon Dieu, Tu es bonté et compassion, tu es miséricorde. J'espère encore, mon Dieu, j'espère encore. *(choeur)*

Ce mortel ne porte dans son cœur que l'amour le plus pur, Il fait offrande de sa vie à une inconnue lointaine et se contente d'obtenir en échange un sourire. Il remercie le Ciel du peu qu'on lui accorde, et ne demande rien. Si avec un être tel que lui, tu n'es pas généreux, Seigneur, avec qui le seras-tu?

(Le Pèlerin, pendant ce temps, se penche sur Jaufré, pour découvrir qu'il ne respire plus. A Clémence qui l'interroge du regard, il fait signe que tout est fini. Elle se penche alors au-dessus de son amoureux et se met à le caresser comme un enfant endormi. Peu à peu, sa tristesse cède la place à la rage, à la révolte. Elle se lève et lance vers le Ciel un poing vengeur.)

Clémence

J'avais cru en toi, j'avais espéré, mon Dieu. Qu'avec un être si généreux tu te montrerais plus généreux encore, J'avais cru en toi, j'avais

Будете смотреть на меня. Ваши губы к моим губам...

Клеманс

Мои губы близко к Вашим...

Жофре

Сейчас я имею все то, чего хотел. Чего еще я мог просить у жизни?

(Его тело ослабло и безжизненно опустилось, больше не шевельнется. Клеманс немного побыла с ним, голову положила к нему на плечо, затем встала и начала молиться.)

Третья картина

Клеманс *(в сопровождении хора)*

Боже мой, я все еще надеюсь, надеюсь. Старые боги, может быть, были жестоки, но не Ты. Не Ты, Боже. Ты великодушный и сострадательный, ты милостивый. Я все еще надеюсь, Боже, я все еще надеюсь. *(хор вторит)*

Этот смертный нес в своем сердце лишь любовь, он предложил свою жизнь за неизвестную, далекую любовь, и он был рад лишь улыбке. Он благодарен Богу за то, что имел, и ничего больше не просит. Если Ты к такому человеку немилосерден, Боже, к кому Ты милосерден?

(В это время Пилигрим наклоняется к Жофре чтобы удостовериться, что он больше не дышит. Клеманс спрашивает его взглядом, и он дает понять, что все кончено. Клеманс падает к возлюбленному и ласкает его, словно спящего ребенка. Медленно ее печаль сменяется злостью и чувством протеста. Она привстает и направляет кулак к небу.)

Клеманс

Я верила в Тебя, Боже, думала, что к такому великодушному человеку Ты будешь более великодушным. Верила, Боже, что к такому

espéré, mon Dieu Qu'avec un être aussi aimant tu te montrerais plus capable d'amour encore Que tu nous accorderais un instant, juste un instant de vrai bonheur Sans souffrance, sans maladie, sans la mort qui s'approche Un court moment de bonheur simple, était-ce trop?

Le Choeur Rassemblé

Tais-toi, femme, ta passion t'égaré Tais-toi, femme, silence!

Clémence

De quoi as-tu voulu le punir? De m'avoir appelée déesse? De s'être prétendu croisé, comme s'il partait se battre contre les Infidèles, alors que c'est moi qu'il venait retrouver? Se pourrait-il que tu sois jaloux du fragile bonheur des hommes?

Le Choeur Rassemblé

Tais-toi, femme, ta passion t'égaré Tais-toi, femme, silence!

Le Choeur des TRIPOLITAINES

Voudrais-tu attirer sur notre ville le malheur et la malédiction? Voudrais-tu que la mer se déchaîne, que les vagues sautent par-dessus les murailles pour engloutir nos maisons et noyer nos enfants?

Les Compagnons en Chœur

Voudrais-tu attirer sur nous tous le châtiment de Dieu? Pour qu'Il nous abandonne en pleine mer quand la tempête fera rage? Pour qu'Il nous abandonne en pleine bataille quand nos ennemis seront lancés contre nous?

Le Choeur Rassemblé

Tais-toi, femme, ta passion t'égaré Tais-toi, femme, silence!

Clémence (*errant sur scène dans son ample robe blanche comme un voilier malmené par le vent*)

любящему существу проявишь большую любовь, что на одну минуту, только на одну минуту подаришь нам настоящее счастье, без страдания, болезни и смерти. Один миг простого счастья, неужели это так много?

Хор

Тише, женщина, твоя страсть мутит тебе разум, тише, женщина. Тише!

Клеманс

За что Ты его наказал? За то, что назвал меня богиней? За то, что отплыл на корабле, как будто выступил против неверных, но только лишь хотел меня увидеть? можно ли ревновать к хрупкому счастьем людей?

Хор

Тише, женщина, твоя страсть мутит тебе разум, тише, женщина. Тише!

Хор триполитян

Хочешь навлечь на наш город проклятье и несчастья? Хочешь, чтобы разбушевавшееся море вышло из берегов и поглотило наши дома, утопило наших детей?

Компаньоны

Ты хочешь навлечь на всех нас Божью кару? Чтобы он оставил нас в открытом море, когда бушует шторм? Чтобы он позволил сдать нам в бою против наших врагов?

Хор

Тише, женщина, твоя страсть мутит тебе разум, тише, женщина. Тише!

Клеманс (*ходит по сцене в своем широком белом платье, и оно развеивается, словно парус, потерявший от ветра направление*)

Jaufré croyait venir vers moi, et il a rencontré la Mort. Se peut-il que ma beauté soit l'appât de la Mort? Il a cru voir en moi la Clarté, et je n'étais que la gardienne des Ténèbres! Comment pourrais-je encore aimer? Comment pourrais-je dévoiler mon corps? Ouvrir mon sein au regard d'un amant?

Le Pèlerin (*affecté par le sort de son ami, mais plus retenu que Clémence, il manifeste lui aussi son remords. Ce n'est pas un dialogue, ce sont deux monologues parallèles, les yeux au Ciel*)

Et moi, Seigneur, pourquoi m'as-Tu choisi pour cette tâche? D'une rive à l'autre, d'une confiance à l'autre, Je croyais tisser les fils blancs d'une robe de mariée, A mon insu je tissais l'étoffe d'un linceul!

(Il s'éloigne comme un ange déchu, ou bien s'immobilise comme une statue de sel)

Clémence

Je ne mérite plus d'être aimée Je ne mérite plus d'être chantée par un poète Ni serrée contre une épaule d'homme, ni caressée. Demain, après les funérailles, je prendrai le deuil. Je porterai une robe de laine épaisse et j'irai me cacher Sous le toit d'un couvent D'où je ne sortirai plus ni vivante ni morte. Je suis veuve d'un homme qui ne m'a pas connue Et jamais aucun homme ne creusera mon lit.

Quatrième tableau

(Comme si elle était déjà au couvent, elle s'agenouille, et se met à prier, d'abord en silence, puis à voix haute, tournée vers le corps inerte de son amant, qui apparaît comme un autel, si bien qu'on ne sait pas trop si c'est lui qu'elle prie ou le Dieu contre lequel elle s'était révoltée. D'autant que les paroles qu'elle prononce sont ambiguës.)

Clémence

Жофре думал, что идет на встречу со мной, но встретил смерть. Быть может, моя красота привела его к смерти? Он хотел найти во мне свет, я же стала для него стражем тьмы! Как я смогу еще полюбить? Как я смогу снять одежды перед любимым человеком?

Пилигрим (*опечален смертью друга. Его тоже мучают угрызения совести. Это не диалог, а два монолога, направленные к Богу*)

А меня, почему меня Ты выбрал, Боже, для этой цели? Я надеялся протянуть соединить два берега, два разума белыми нитями свадебного платья, но невольно протянул нити савана покойного!

(Уходит, как падший ангел или стоит неподвижно, как соляная статуя)

Клеманс

Я не заслуживаю больше ничьей любви, не заслуживаю, чтобы меня воспел поэт, ни объятий и нежности мужчины. Завтра после похорон облачусь в траур. Надену грубую власяницу и спрячусь в монастыре, откуда больше не выйду ни живая, ни мертвая. Я вдова человека, не знавшего меня. Никогда ни один мужчина не разделит со мной ложе.

Четвертая картина

(Она преклонила колени и начала молиться как будто была уже в монастыре, сперва тихо, потом громко, повернувшись к безжизненному телу своего возлюбленного, который виднелся как алтарь, но невозможно разобрать, к нему она направлена эта молитва или к тому Богу, против которого она взбунтовалась, ибо слова, которые она произносила, были неоднозначны).

Клеманс

Si tu t'appelles Amour je n'adore que toi, Seigneur Si tu t'appelles Bonté je n'adore que toi, Si tu t'appelles Pardon je n'adore que toi, Seigneur, Si tu t'appelles Passion, je n'adore que toi. Ma prière s'élève vers toi qui es si loin de moi maintenant, Vers toi qui es si loin Pardonne-moi d'avoir douté de ton amour, Pardonne-moi d'avoir douté de toi! Toi qui as donné ta vie pour moi, Pardonne-moi d'être restée si lointaine A présent c'est toi qui es loin Es-tu encore là pour écouter ma prière? A présent c'est toi qui es loin A présent c'est toi l'amour de loin Seigneur, Seigneur, c'est toi l'amour, C'est toi l'amour de loin...

(Rideau).

Если Ты зовешься любовью, только Тебя обожествляю, Господи, Если Ты добро, только Тебя обожествляю, если Ты милость, только Тебя обожествляю, если Ты страсть, только Тебя обожествляю. Моя молитва обращена к Тебе, который сейчас далеко от меня, к Тебе, который так далек от меня. Прости меня, что сомневалась в Твоей любви, в Тебе, который отдал жизнь, прости, что была так далеко. Теперь Ты далеко от меня. Слышишь ли Ты мою молитву? Теперь Ты далеко, теперь Ты — моя далекая любовь, Боже, Боже, Ты любовь, Ты — моя далекая любовь.

(Занавес).

Приложение Б



Фото 1. «Любовь издалека». Постановка П. Селларса. Финская национальная опера, 2004 год. Дон Апшоу (Клеманс), Джеральд Финли (Жофре Рюдель)²⁷².

²⁷² Источник иллюстрации: *Садых-заде Г.* Хельсинки: притча об идеальной любви [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. № 4 [38]. 2004. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/38/nora-38/xelsinki-pritcha-ob-idealnoj-lyubvi/> (дата обращения: 12.02.2021).



Фото 2. «Любовь издалека». Постановка П. Селларса. Зальцбургский фестиваль, 2000 год. Дон Апшоу (Клеманс), Дуэйн Крофт (Жофре Рюдель), Дагмар Пецкова (Паломник)²⁷³.



Фото 3. «Любовь издалека». Постановка П. Селларса. Финская национальная опера, 2004 год. Дон Апшоу (Клеманс)²⁷⁴.

²⁷³ Источник иллюстрации: Akg images [Electronic source]: [website]. URL: <https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHURRWKP4.html> (accessed: 12.02.2021).

²⁷⁴ Источник иллюстрации: *de la Fuente L. M.* [DVD] “L’amour de loin” de Kaija Saariaho: La cercanía de lo lejano o una ópera de lejos accessible [Electronic source] // Tiempo de Musica: [website]. URL: <http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=351&idpagina=58> (accessed: 12.02.2021).



Фото 4. «Пеллеас и Мелизанда». Постановка Марко Артуро Марелли. Венская государственная опера, 2017 год. Ольга Бессмертная (Мелизанда) и Адриан Эрэд (Пеллеас)²⁷⁵.

²⁷⁵ Источник иллюстрации: *de la Fuente L. M.* [DVD] “L’amour de loin” de Kaija Saariaho: La cercanía de lo lejano o una ópera de lejos accessible [Electronic source] // Tiempo de Musica: [website]. URL: <http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=351&idpagina=58> (accessed: 12.02.2021).

Приложение В

Либретто и перевод на русский язык оперы «Мать Адриана»

<u>PREMIER TABLEAU</u>	<u>Первая картина</u>
<p><i>Au crépuscule, un quartier modeste, avant la guerre. Adossée au mur de sa maison, une jeune femme, Adriana, se prélassait en fin de journée en chantant une sorte de vieux rondeau nostalgique et sensuel.</i></p> <p>Adriana : Quand les yeux de la cité se ferment, Je dévoile ma voix. Ma voix que j'ai cueillie Dans un jardin d'automne, Puis couchée sous les pages d'un livre ; Ma voix que j'ai rapportée du pays Entre mes draps couleur de soufre ; Ma voix que j'ai glissée dans mon corsage, Sous les plis de mon cœur. Quand les yeux de la cité se ferment, Je dévoile mon cœur. Mon cœur que j'ai cueilli Dans un jardin d'automne, Dans un jardin d'automne, Puis couché sous les pages d'un livre ; Mon cœur que j'ai rapporté du pays Entre mes draps couleur de pierre ; Mon cœur que j'ai glissé dans mon corsage, Sous les plis de ma peau.</p> <p><i>(Un jeune homme, Tsargo, s'approche, d'un pas mal assuré. Tenant à la main une bouteille, il se place entre la porte et la jeune femme, comme pour l'empêcher de rentrer chez elle. De la maison, Refka les épie l'un et l'autre sans qu'eux-mêmes la voient.)</i></p> <p>Adriana: Quand les yeux de la cité se ferment, Je dévoile ma peau. Ma peau que j'ai cueillie Dans un jardin d'automne, Puis couchée...</p> <p><i>(Quand Adriana remarque enfin la présence du jeune homme, elle abrège sa rengaine et se dirige vers la porte.)</i></p> <p>Tsargo, lui barrant la route: Elle ne m'adresse plus La parole ! Adriana ne me reconnaît plus !</p>	<p><i>Сумерки, скромный двор предвоенного периода. В конце дня молодая женщина – Адриана, прислонившись к стене своего дома для поет старинное рондо, ностальгическое и чувственное.</i></p> <p>Адриана: Когда город закрывает глаза, я показываю свой голос. Свой голос, который собрала в одном осеннем саду и вложила между страницами одной книги; свой голос, который с моими простынями сернистого цвета привезла из страны; свой голос, который спрятала под корсетом, в складках своего сердца. Когда город закрывает глаза я открываю свое сердце. Свое сердце, которое собрала в одном осеннем саду и вложила между страницами одной книги; свое сердце, которое с моими простынями каменистого цвета привезла из страны; свое сердце, которое спрятала под корсетом, в складках своей кожи.</p> <p><i>(Молодой мужчина, Царго, приближается к ней неровными шагами, у него в руках бутылка, останавливается между молодой женщиной и дверью, как будто хочет помешать ей войти внутрь. Из дома за обеими наблюдает Рефка так, что они его не видят).</i></p> <p>Адриана: Когда город закрывает глаза, я показываю свою кожу. Свою кожу, которую сорвала в одном осеннем саду и между страницами одной книги....</p> <p><i>(Когда в конце концов Адриана замечает молодого мужчину, прерывает пение и направляется к двери).</i></p> <p>Царго (преграждает ей дорогу): Не разговаривает со мной! Адриана меня не узнает!</p>

Adriana, ostensiblement lasse, et dédaigneuse: Si, je te reconnais, Tsargo, Et c'est justement pour cela Que je ne t'adresse pas la parole. Eloigne-toi de ma route ! Va t'enivrer ailleurs !

Tsargo: Je ne suis pas Ivre !

Adriana, de plus en plus méprisante : Non, tu es sobre, Tsargo, Tout le monde le voit...

Tsargo, tenant mal sur ses jambes : Je ne suis pas Ivre !

Adriana: C'est ta bouteille qui est ivre, C'est ta bouteille qui n'arrive pas à se tenir debout ! Tu veux bien l'emmener loin d'ici ?

Tsargo: Je suis venu pour te parler, Adriana, Ecoute-moi !

Adriana : Tu reviendras une autre fois me parler, Quand tu seras sobre !

Tsargo: Si j'étais ivre, mais riche, Tu m'aurais écouté, Adriana. Si j'étais ivre, mais puissant, Tu m'aurais déjà invité à entrer, Je serais déjà assis sur ton lit.

Adriana: Pour qu'un homme ait le droit de s'asseoir sur mon lit, Il n'a pas besoin d'être puissant ou riche. Même toi, un jour, Tsargo, je pourrais t'inviter à entrer. Si je te voyais arriver dans ma rue, D'un pas ferme et léger...

(Pendant qu'elle parle, Adriana mime la scène; et Tsargo se met à y croire.)

Adriana: Tu te dresserais sur ma route, sans que ma route en soit barrée. Tu prononcerais les mots que j'attends depuis toujours, Et aussi ceux que je n'attendais plus. Ta voix d'homme soufflerait dans mes cheveux, Comme une brise familière. Ce jour-là, Tsargo, je t'ouvrirai ma porte. Même si tu es resté pauvre, ce jour-là je t'accorderai Le droit de t'asseoir sur mon lit. *(Un temps.)* Mais ce jour-là ne viendra pas!

Адриана (злая и раздраженная): Именно потому, что узнаю тебя, Царго, я и не разговариваю с тобой. Уйди с моей дороги! Иди, напивайся в другом месте!

Царго: Я не пьяный!

Адриана: (еще более злая) Нет, ты трезв Царго, все видят это...

Царго: (шатается) Я не пьяный!

Адриана: Бутылка пьяная, это бутылка еле стоит на ногах! Не хочешь убрать ее отсюда?

Царго: Адриана, я пришел поговорить с тобой, выслушай меня!

Адриана: Приходи поговорить со мной в другой раз, когда будешь трезвый!

Царго: Будь я пьяный и богатый ты бы выслушала меня, Адриана, будь я пьяный и влиятельный, ты бы пригласила меня в дом, и я бы уже сидел на твоей постели.

Адриана: Для того, чтобы мужчина заслужил право присесть на моей постели, богатство и влияние не нужны. И даже тебя, Царго, я приглашу в тот день, когда увижу тебя идущего по моей улице твердой и легкой походкой...

(Разговаривая, Адриана жестами описывает сцену и Царго начинает ей верить).

Адриана: Не будешь преграждать мне путь. Скажешь мне те слова, которые по-прежнему жду, и те, которые уже не жду. Твой мужественный голос дуновением коснется моих волос. В этот день, Царго, я открою тебе дверь. Даже тогда, когда ты по-прежнему будешь бедным, в этот день я разрешу тебе присесть на моей постели *(пауза)*, но этот день никогда не настанет!

(Tsargo reçoit la dernière phrase comme une gifle. Il s'en va s'asseoir un peu plus loin, pour vider sa bouteille. Adriana rentre chez elle, où elle retrouve sa sœur, qui a tout entendu.)

Refka: Pourquoi parler ainsi A un voyou en état d'ivresse ?

Adriana: Tu aurais voulu peut-être que je le supplie, d'une voix soumise, Qu'il veuille bien me laisser passer ?

Refka: Non, Adriana, j'aurais seulement voulu Que tu gardes Une distance...

Adriana, moqueuse : Une distance !

Refka, poursuivant : Que tu lui parles à peine, Que tu ne prononces pas son nom, Que tu ne croises jamais tes mots avec les siens.

Adriana: En somme, tu aurais voulu que je me taise. Qu'il m'agresse, et que je ne réponde pas. Qu'il se mette en travers de ma route, Sans que je lui dise : «Va-t'en !»

Refka: J'aurais voulu que tu lui répondes Par le mépris, Adriana, Le mépris et rien d'autre.

Adriana: Plus que je ne l'ai fait ? Tu as vu comme il est parti la tête basse ?

Refka: Tu ne m'as pas comprise, Adriana. J'aurais voulu Qu'il ne sache même pas Que tu connais son nom ! J'aurais voulu Qu'il doute même que le son de sa voix Soit parvenu à tes oreilles, Ou que son visage se soit reflété dans tes yeux. J'aurais voulu qu'il se sente, au voisinage de cette maison, Comme un vêtement vide et sale, Ou comme l'ombre de l'ombre d'une âme morte. C'est cela, le mépris!

Adriana: Non, Refka, ce n'est pas le mépris que tu viens de décrire, C'est la peur déguisée, La peur apprise aux femmes depuis Eve. « Il ne t'a pas regardée, tu ne l'as pas entendu, il ne t'a rien dit. Baisse les yeux, ma fille, et maudis-le dans ton cœur ! » Moi, je ne veux pas me taire, je ne veux pas baisser les yeux, Moi, je veux le maudire à pleins poumons ! Celui qui cherche à me blesser, c'est moi qui le blesserai d'abord.

(Для Царго последняя фраза была как пощечина, он присел чуть поодаль, чтобы опустошить бутылку. Адриана зашла в дом, где увидела свою сестру, которая все слышала)

Рефка: Почему ты так разговаривала с этим пьяным мерзавцем?

Адриана: Ты хотела, чтобы я умоляла пропустить меня.

Рефка: Нет, Адриана, я хотела, чтобы ты сохранила дистанцию.

Адриана: (с усмешкой) Дистанцию!

Рефка: (продолжает) чтобы даже не заговаривала с ним, не произносила его имя, чтобы не говорила ему ничего и не слушала его.

Адриана: Короче, ты хотела, чтобы я промолчала. Чтобы он напал на меня, а я бы не отвечала. Он преградил мне дорогу, а я бы не сказала ему «убирайся отсюда».

Рефка: Я хотела, чтобы ты ответила ему с презрением, Адриана, с презрением и больше ничего.

Адриана: Разве не больше я сделала? Ты не видела, как он ушел, понутив голову?

Рефка: Ты не поняла меня, Адриана. Я хотела, чтобы он даже не подозревал, что ты знаешь его имя! Я хотела, чтобы он не был убежден, что его слова достигли твоих ушей, что его лицо отразилось в твоих глазах. Хотела, чтобы вблизи этого дома он почувствовал себя как пустую и грязную одежду или как тень отражения мертвой души. Это и есть презрение!

Адриана: Нет, Рефка. То, что ты описала это не презрение, это больше замаскированный страх, страх, характеризующий женщин, начиная с Евы. «Он не посмотрел на тебя, ты не выслушала его, он не сказал тебе ничего. Опустит глаза девочка и отругай его в душе». Я не хочу молчать, я не хочу опускать глаза, я хочу отругать его вслух, кто хочет меня ранить, пусть пока от меня примет рану.

Refka: On ne blesse pas un scorpion, Adriana, On l'écrase sous son talon, Ou bien on le laisse passer son chemin, Comme si on ne l'avait pas vu.

Adriana: Tsargo n'est pas cette bête venimeuse, C'est juste un gamin misérable. L'année dernière, à la fête, nous avons dansé, Il était timide comme un enfant.

Refka: Voilà qu'il t'inspire de la tendresse !

Adriana: Non, aucune tendresse, Juste un peu de compassion, Refka, Tu ne peux pas me reprocher un peu de compassion !

Refka: Tu n'aurais jamais dû danser avec lui !

Adriana: Une danse ! Une seule !

Refka: C'était une danse de trop ! C'est à cause de cette danse qu'il revient rôder par ici.

Adriana: Regarde-le, là-bas, Il dort contre le mur ! Il est trop ivre pour rentrer chez lui.

Refka: Ne le regarde même pas, et baisse donc la voix ! Il est tard !

(La lumière de la maison s'éteint, les deux sœurs s'endorment. Sur scène apparaît bientôt ce qu'on devine être un rêve. On ne sait pas bien lequel des personnages fait ce rêve, peut-être les trois à la fois. On y voit Tsargo endimanché qui frappe à la porte pour emmener Adriana au bal. Elle sort le rejoindre ; mais quand elle le prend par le bras, elle se retrouve avec une bouteille sous l'aisselle, comme si le bras, ou le jeune homme tout entier, s'était transformé en bouteille. Elle éclate de rire, lâche la bouteille, qui tombe à terre, se brisant en mille morceaux et mille gouttelettes. Le rire d'Adriana se transmet du rêve à la réalité. Tsargo, qui l'entend, et qui semble avoir fait le même rêve, se lève et s'enfuit comme un damné en proférant des menaces. Pendant qu'on assiste à ces événements sur scène, des voix racontent ce qui se passe. Des voix qui s'entremêlent, qui se chevauchent ; il y a là un cœur, mais on

Рефка: Скорпиона не ранят, Адриана, его раздавливают ногой или отпускают своей дорогой, словно даже не видели.

Адриана: Царго не то отвратительное животное. Он больше бедный парень. В прошлом году мы танцевали на вечеринке, он был стеснительный как ребенок.

Рефка: Вот, он тебе вдохновляет нежность!

Адриана: Никакая нежность, только незначительное сочувствие. Рефка, нельзя меня укорять за маленькое сочувствие!

Рефка: Вообще не надо было с ним танцевать!

Адриана: Один танец, всего один.

Рефка: Этот один танец многое значил! Из-за этого одного танца прибрел он сюда.

Адриана: Смотри у стены спит, он так пьян, что не может идти домой.

Рефка: Даже не смотри на него, и убавь голос! Поздно уже!

(В доме гаснет свет, обе сестры ложатся спать. Вскоре на сцене появляется сон, неясно какой из персонажей видит этот сон, возможно все три. Виден элегантно одетый Царго, который стучится в дверь, чтобы пригласить Адриану на бал. Адриана выходит ему навстречу, но когда Адриана обнимет его, он окажется с бутылкой подмышкой, как будто рука мужчины или молодой мужчина весь превратился в бутылку. Адриана начинает смеяться и выбрасывает бутылку, которая разбивается на тысячи осколков и разбрызгивается на тысячи капель. Смех Адрианы из сна переходит в реальность. Царго, который слышит этот смех и, как видно, видел тот же сон, убегает как проклятый и громко угрожает. Пока на сцене идет это действие, голоса сопровождают его, которые смешиваются и перекрывают друг друга; слышится голос хора, который время от

reconnaît aussi, de temps à autre, le timbre de Tsargo, de Refka ou d'Adriana.)

Voix de Refka : Quand les yeux de la cité se ferment, Nos rêves se réveillent. Un monde chasse l'autre, Un monde hérite de l'autre Il installe ses propres bruits, Ses clartés...

Voix d'Adriana : Quand les yeux de la cité se ferment, Je dévoile ma peau... Entre mes draps couleur de pierre...

Le Chœur : Quand les yeux de la cité se ferment, Un monde hérite de l'autre, Il installe ses propres bruits, Ses propres clartés, Ses propres mensonges...

Voix de Refka: Dans le rêve, Tsargo Avait rendez-vous avec Adriana. Dans le rêve...

Première partie du Chœur : Dans le rêve, Elle l'attendait.

Seconde partie du Chœur : Elle l'attendait, Ils s'étaient longuement préparés...

Première partie du Chœur: Longuement préparés...

Seconde partie du Chœur: Longuement habillés, l'un et l'autre...

Voix de Refka: Dans le rêve, la porte s'est ouverte, Adriana l'a pris par le bras.

Première partie du Chœur: Mais à l'instant même, le bras...

Seconde partie du Chœur: Le bras de Tsargo...

Première partie du Chœur: S'est métamorphosé en froide bouteille...

Voix de Refka: Dans le rêve, Adriana...

Seconde partie du Chœur: Adriana a lâché...

Première partie du Chœur: A lâché la bouteille, Elle l'a laissée tomber au sol...

времени замещают тембры Царго, Рефки и Адрианы).

Голос Рефки: Когда город закрывает глаза, просыпаются наши сны. Один мир вытесняет другой. Один мир порождает другой, он приносит свой шум, свою ясность.

Голос Адрианы: Когда город закрывает глаза, показываю свою кожу... между моими простынями каменистого цвета...

Хор: Когда город закрывает глаза один мир порождает другой. Он приносит свой шум, свою ясность, свою ложь...

Голос Рефки: Во сне у Царго было свидание с Адрианой, во сне...

Первая часть хора: Во сне она ждала его

Вторая часть хора: Она ждала его, для этого они долго готовились...

Первая часть хора: Долго готовились...

Вторая часть хора: И он и она долго одевались.

Голос Рефки: Во сне открылась дверь, Адриана обвила его руками

Первая часть хора: Даже на одну минуту, руки...

Вторая часть хора: Руки Царго

Первая часть хора: Превратился в холодную бутылку...

Голос Рефки: Во сне Адриана...

Вторая часть хора: Адриана выбросила...

Первая часть хора: Бутылку выбросила, разбила...

Voix de Refka: Les débris de verre et les gouttelettes rouges Se sont répandus tout autour...

Seconde partie du Chœur: Elle Ta laissée se fracasser.

Voix de Tsargo : Adriana riait.

Voix d'Adriana: Tsargo pleurait.

Voix de Tsargo: Adriana riait !

Le Chœur: Adriana riait.

Voix de Tsargo: Sa sœur riait. Le monde entier riait, riait.

Le Chœur: Riait, riait...

Voix de Tsargo: Adriana riait.

Voix de Refka: Soudain, le rêve s'est dissipé, La nuit a rejeté, sur le rivage de l'aube, Le corps inerte du songe, Comme un marin perdu en mer.

Voix d'Adriana: Alors Tsargo s'est éloigné...

Voix de Refka: Il a couru jusqu'au fond des Ténèbres...

Voix d'Adriana: Jusqu'au fond des Ténèbres, Comme un ange damné.

Voix de Refka: Un ange damné...

Le Chœur: Damné, Damné, Damné.

DEUXIÈME TABLEAU

Le même quartier, en temps de guerre. Adriana est chez elle. Tsargo arrive d'un pas décidé. Il n'est plus ce jeune homme misérable, il a acquis de l'assurance, et semble être devenu un chef local. Il porte une arme, et il est suivi à distance par des hommes qui lui obéissent. Il a un bandage autour du bras, comme autour de la tête. Il frappe à la porte.

Голос Рефки: Осколки стекла и красные капли разлетелись повсюду

Вторая часть хора: Превратилась в осколки

Голос Царго: Адриана смеялась.

Голос Адрианы: Царго плакал

Голос Царго: Адриана смеялась!

Хор: Адриана смеялась.

Голос Царго: Ее сестра смеялась, вся страна смеялась, смеялась.

Хор: Смеялась, смеялась...

Голос Царго: Адриана смеялась.

Голос Рефки: Внезапно сон рассеялся. Ночь отбросила инертное тело сна на рассветный берег, словно затерявшегося в море матроса.

Голос Адрианы: Тогда Царго далеко ушел.

Голос Рефки: Бегал до глубокой темноты.

Голос Адрианы: До глубокой темноты, как проклятый ангел.

Голос Рефки: Как проклятый ангел.

Хор: Проклятый, проклятый, проклятый.

Вторая картина

Тот же двор, военный период. Адриана дома. Царго идет твердой походкой. Он уже не тот бедный молодой человек. Уверенный, как видно получил местное руководство, носит оружие, его сопровождают двое мужчин, которые подчиняются ему. Голова и руки забинтованы. Стучится в дверь.

Tsargo: Adriana, ouvre-moi ! Ouvre-moi ! Vite !

Adriana, *qui n'a fait qu'entrouvrir la porte, méfiante* : Tu es blessé ?

Tsargo: Ne regarde pas ma blessure, Ce n'est pas pour ça que je suis venu. Les Autres Commencent à s'infiltrer dans notre voisinage! Il faut que je monte sur le toit pour surveiller les routes. Laisse-moi passer !

Adriana, *qui continue à tenir la porte, et barre le passage de son corps* : Pourquoi faudrait-il surveiller les routes A partir de chez moi, Tsargo ? Il y a tant de maisons plus hautes !

Tsargo: Si tout le monde répond comme toi, Les Autres vont envahir nos rues, Ils vont nous égorger, femmes et hommes, Comme du temps de nos pères. Depuis si longtemps ils affûtent leurs armes, Ils sont assoiffés de vengeance. Maintenant ils sont prêts, ils vont venir ! Ils viennent ! Ils sont tout proches !

Adriana: N'essaie pas de me faire peur Tsargo!

Tsargo: Monte sur le toit, la nuit, et retiens ton souffle ! Tu pourras déjà entendre leur clameur!

Adriana: N'espère pas me faire trembler ! Tu n'entreras pas chez moi !

Tsargo: S'ils parviennent jusqu'ici, Ils nous massacreront tous, Adriana, Tous, tous, jusqu'au dernier ; Et ceux qu'ils laisseront vivre devront se soumettre à leurs lois, Devront parler comme eux, s'habiller comme eux, Manger comme eux, et sentir les mêmes odeurs.

Adriana: Tsargo !

Tsargo: Si tu ne m'ouvres pas ta porte, C'est à eux que tu devras bientôt l'ouvrir !

Adriana: Ma porte ne s'ouvrira ni à toi ni aux Autres. Allez tous au diable ! Oui, tous au diable, avec vos armes, vos bandages, Et vos

Царго: Адриана, открой! Открой! Быстро.

Адриана (*приоткрыла дверь наполовину, недоверчиво*): Ты ранен?

Царго: Ты не смотри на мои раны, не для этого я пришел. Они расположились поблизости! Я должен подняться на крышу, чтобы разведать дороги. Пропусти!

Адриана (*по-прежнему держит дверь и телом закрывает проем*): Зачем от меня ты должен разведать дороги, Царго! Столько более высоких домов!

Царго: Если все будут отвечать, как ты, они займут всю улицу, всем перережут горло, и женщинам и мужчинам. Как было во времена наших отцов. Столько времени готовят оружие, жаждут мести. Сейчас же они готовы и скоро придут. Придут, они очень близко!

Адриана: Не старайся напугать меня, Царго!

Царго: Поднимись ночью на крышу и удержи дыхание! Ты услышишь их возгласы!

Адриана: Не думай, что задрожу! Ты не зайдешь сюда!

Царго: Если они сюда дойдут, всех уничтожат, Адриана, всех, до последнего человека. И мы, которые спасемся, должны подчиниться их законам, подобно им должны говорить, одеваться, должны есть как они и почувствовать тот же запах.

Адриана: Царго!

Царго: Если ты мне не откроешь дверь, скоро тебе придется им открыть дверь.

Адриана: Моя дверь не откроется ни для тебя, ни для них. Идите все к черту. Именно к черту, со своим оружием и перевязками,

sueurs maudites ! Allez pousser vos hurlements de guerre Loin de chez moi ! Dans cette maison, la guerre n'entrera pas, tu m'entends ?

Tsargo, *l'imitant, moqueur*: Dans cette maison, la guerre N'entrera pas, ha !

Adriana (*simultanément*) : Dans cette maison la guerre N'entrera pas !

Tsargo: Si la guerre frappe à ta porte, Crois-tu que tu pourras lui refermer la porte au nez ? La guerre se répandra partout comme une fine poussière; Tout en la maudissant, tu la respireras, Telle une herbe enivrante. Bientôt, tu t'y habitueras, tu ne pourras plus t'en passer. Le seul choix qui te reste, Adriana, C'est entre les Autres et nous. A qui vas-tu ouvrir ta porte ? A ceux qui viendront t'égorger, Ou bien à nous, tes frères, A nous qui sommes du même sang que toi ? A nous qui venons te défendre ? C'est la guerre, Adriana, tu n'as plus le loisir d'hésiter ! Ouvre-moi, ouvre-moi, vite!

Adriana: Toi ou les Autres, Tsargo, Pour moi vous êtes tous de la même couleur, Vous êtes tous des meurtriers, Tous des voyous !

Tsargo: Tu as raison, Adriana, Je suis un voyou, Un mauvais garçon, Je suis un tueur. En temps de guerre, la nation A besoin de ses mauvais garçons, Elle a besoin de ses voyous, de ses tueurs, elle a besoin de ceux qui se salissent les mains Pour que tes mains à toi restent propres.

Adriana: La nation en a besoin ? Peut-être, mais pas moi ! Je n'ai besoin d'aucun tueur dans ma maison ! Je n'ai besoin d'aucun voyou, D'aucun ivrogne !

Tsargo: Regarde-moi, Adriana ! Cette fois, Je ne suis pas ivre !

Adriana: Cette fois tu as troqué ta bouteille contre une arme, Tu te soûles à l'odeur de la poudre et à l'odeur du sang ! Ne cherche pas à m'enivrer avec toi ! Ne cherche pas à m'effrayer, Tsargo !

и своим проклятым потом! Убирайтесь и войте о войне далеко от меня! В этот дом война не войдет, ты слышишь, что я говорю?

Царго: (*с насмешкой передразнивает ее*) В этот дом война не войдет!

Адриана: (*сразу же*) В этот дом война не войдет!

Царго: Если война постучится в твою дверь, ты думаешь, что сможешь перед ним захлопнуть дверь? Война везде распространится, как обыкновенная пыль. Осуждаешь ее, но все равно почувствуешь ее как пьянящую траву. Скоро привыкнешь и не сможешь обойти стороной. Единственный выбор, который остается тебе, Адриана, это выбрать между нами и ими. Кому откроешь дверь? Тем, кто идет убивать тебя или нам, своим братьям. Нам, у которых одинаковая кровь с тобой. Нам, которые идут защищать тебя? Это война, Адриана, сопротивлением больше не развлечешься, открой, открой быстро!

Адриана: ты или они? Царго, для меня вы одно и то же, все вы убийцы, мерзавцы!

Царго: Ты права, Адриана, я мерзавец, плохой парень, убийца я. Во время войны нации нужны такие плохие парни, эти мерзавцы нужны, эти убийцы. Нужны те, которые испачкают свои руки, чтобы твои не испачкались.

Адриана: Нации нужны? Возможно, но мне они не нужны. Никакой убийца мне не нужен дома! Никакой мерзавец мне не нужен, никакой пьяница!

Царго: Посмотри на меня, Адриана, на этот раз я не пьяный!

Адриана: На этот раз ты бутылку поменял на оружие. Запахом свинца и крови пьянеешь! Не старайся, чтобы я с тобой пьянела! Не нервируй меня, Царго!

(Elle rabat la porte, pour rétrécir encore l'ouverture, sans toutefois la refermer entièrement.)

Tsargo: J'ai assez discuté avec toi, Adriana, Ecarte-toi de mon chemin, Sinon...

Adriana: Sinon quoi, Tsargo ? Tu me menaces? Tu comptes m'éventrer et me trancher la gorge Et saccager ma maison, Pour éviter que les Autres ne le fassent

Tsargo: Non, Adriana, je ne te veux aucun mal, Je cherche seulement à te défendre. Je dois juste m'assurer que les Autres Ne sont pas déjà dans notre voisinage. Il faut que je passe !

Adriana: Non!

Tsargo: Il faut que j'entre!

Adriana: Non !

Tsargo: Il faut que je monte sur le toit! Ecarte-toi!

Adriana: Non !

Tsargo: Que tu dises oui ou non, cette fois, j'entrerai. J'ai déjà beaucoup patienté, Tu m'as suffisamment fait souffrir, Que tu m'invites ou pas Cette fois j'entrerai !

Adriana: Non, tu n'entreras pas ! Il faudra que tu me passes sur le corps !

Tsargo, *reculant d'un pas, comme pour prendre son élan, mais en continuant à bloquer la porte avec son pied : S'il me faut passer sur ton corps, Adriana, Sur ton corps je passerai.*

Adriana: Non ! Non ! Non ! Non !

(Tsargo pousse la porte, tandis qu'Adriana essaie de la refermer complètement ; mais sa pression à lui est la plus forte. La maison est forcée, l'obscurité l'enveloppe, d'où monte un hurlement. Des bruits de viol sur fond de bruits de guerre. Aux instruments se mêlent des cris indistincts provenant du chœur, et aussi les

(Она еще больше прикрывает дверь, хотя до конца все же не закрывает).

Царго: Достаточно говорил я тобой, Адриана, уйди с дороги, а то...

Адриана: А то — что, Царго? Угрожаешь? Собираешься перерезать мне горло и опустошить дом. Чтобы они не сделали это.

Царго: Нет, Адриана. Не собираюсь навредить тебе, только хочу защитить тебя. Только хочу убедиться, что их нет вблизи тебя. Я должен войти!

Адриана: Нет!

Царго: Я должен войти!

Адриана: Нет!

Царго: Я должен подняться на крышу! Уйди с дороги!

Адриана: Нет!

Царго: Ты согласишься или нет, на этот раз все же войду. Долго заставила ждать, достаточно мучила. Пригласишь или нет, на этот раз все же войду!

Адриана: Нет, не войдешь! Тогда ты должен перешагнуть через меня!

Царго: *(делает шаг, чтобы продвинуться вперед, но ногой препятствует закрытию двери).* Если придется перешагнуть через тебя, перешагну, Адриана.

Адриана: Нет! Нет! Нет! Нет!

(Царго налегает на дверь тогда, как Адриана старается закрыть ее. Но его натиск сильнее. Дом занят, погружен в темноту, откуда слышится крик, крики насилия, на фоне звуков войны. К звону ружья присоединяются неопределенные возгласы, исходящие из хора, а также

«non» martelés par Adriana. Illustrations sonores plutôt que mots articulés. C'est la musique qui raconte le crime qui est en train d'être commis.)

TROISIÈME TABLEAU

Au crépuscule, le même quartier, au lendemain de la guerre.

Adriana a le ventre arrondi. Elle est assise, encore éprouvée par l'agression dont elle a été victime quelques mois plus tôt. Sa sœur est à ses côtés.

Refka: A toi, Adriana, je ne reproche rien. C'est à moi-même que j'en veux D'avoir été absente ce soir-là, De t'avoir laissée seule.

Adriana: Mais dans tes yeux je lis Tous les reproches Que tu voudrais dissimuler.

Refka: Des reproches, non, petite sœur, non, crois-moi. Mais j'aurais tant voulu que les choses Se passent autrement. Je me dis que ton chemin n'aurait jamais dû croiser Celui d'un tel monstre; Je me dis que jamais tes yeux n'auraient dû se poser Sur sa triste personne ; Et que jamais jamais tu n'aurais dû garder son enfant ! Mais tout cela, Adriana, tu le sais.

Adriana: Ce n'est pas son enfant, Refka, c'est le mien ! C'est à moi qu'il ressemblera !

Refka: Je l'espère, Adriana, Comme toi, je l'espère... Mais comment pourrais-tu savoir ?

Adriana: Je le sais, Refka, je le sens, Aussi sûrement que je sens Battre cet autre cœur près du mien. Mon fils aura les mêmes yeux que moi...

Refka: Il faut que je te raconte, Adriana...

Adriana: *(simultanément), poursuivant, comme en elle-même:* La même voix, les mêmes mains... Je le sais, je le sens.

Refka: La nuit dernière, J'ai fait un rêve. C'était encore la guerre, Pourtant, j'étais sortie

многократное «нет» Адрианы, иллюстрации звонче слов, музыка рассказывает о преступлении, которую совершают в эту минуту).

Третья картина

Сумерки, тот же двор после войны.

У Адрианы округлившийся живот, сидит по-прежнему перепуганная той агрессией, жертвой которой стала несколько месяцев назад. Ее сестра рядом.

Рефка: Тебя Адриана. Тебя ни в чем не упрекаю, я корю себя, что в тот вечер меня не было дома, оставила тебя одну.

Адриана: Но в твоих глазах я читаю все укоры, которые хочешь скрыть.

Рефка: Укоры, нет, сестренка, нет, поверь мне. Но как я хотела, чтобы все случилось по-другому. Я думала, что твоя дорога никогда не пересечется с дорогой этого монстра; думала, что твои глаза никогда не увидят этого мерзкого человека; и никогда, никогда не будешь носить его ребенка, хотя все это ты знаешь, Адриана.

Адриана: Это не его ребенок, Рефка, это мой ребенок, от только на меня будет похож!

Рефка: Буду надеяться, Адриана, подобно тебе я тоже на это надеюсь, но откуда тебе знать?

Адриана: Знаю, Рефка, чувствую так четко, как те звуки, которые стучат в другом сердце рядом с моим сердцем, у моего сына будут мои глаза.

Рефка: Должна тебе рассказать, Адриана...

Адриана: *(продолжает, как будто сама с собой разговаривает)* мой голос, мои руки, я знаю это, чувствую это.

Рефка: Прошлой ночью мне приснился сон, как будто опять была война, однако я

dans la rue et je marchais Droit devant moi, sans avoir peur de rien.

(Pendant qu'elle raconte son rêve, celui-ci apparaît sur scène, au ralenti. Le récit de Refka est ponctué par diverses voix, celles des autres personnages, ou celles du chœur.)

Refka: Il y avait des incendies, Mais je n'entendais pas les crissements du feu; Il y avait des visages convulsés, Mais je n'entendais ni cris ni gémissements; C'était comme si tous les sons étaient morts. Et puis, aussi, rien ne m'atteignait. Il y avait dans la rue des combats à l'arme blanche, Les gens tombaient autour de moi, blessés ou morts, Et moi je n'éprouvais même pas le besoin de me protéger. Chose étrange, tous ces gens avaient le même visage. C'était comme si leurs faces étaient couvertes Par le même masque de cuir, Tous, les bourreaux, les victimes, Ceux qui étaient à terre, et aussi ceux qui les avaient frappés, Tous avaient le même visage, ou le même masque. Ce visage ne ressemblait pas vraiment à celui de Tsargo, Mais dans mon rêve j'étais certaine que c'était lui, Certaine que tous, tous, les massacreurs Et même les massacrés, étaient lui. Soudain, je t'ai vue, Adriana, tu étais étendue sur le sol. J'ai couru vers toi en t'appelant : «Adriana». Je croyais que tu étais blessée, ou morte. Je t'ai secouée. «Adriana!» Alors tu as ouvert les yeux, comme surprise, Et tu m'as demandé : «Pourquoi tu cries? Tu ne vois pas que je suis en train d'accoucher?» Je me souviens de m'être dit : «Accoucher ici, au bord de la rue, comme une chienne? Et en pleine guerre? Ma sœur doit être folle!» Mais l'instant d'après, je n'ai plus eu qu'une idée en tête: Trouver des fleurs pour te les offrir. La chose m'apparaissait comme une nécessité. Adriana accouche, il faut, à tout prix, que je lui offre des fleurs! Et je me suis mise à courir dans les rues, en demandant aux gens, Aux massacreurs et aux blessés, aux mourants même : «Pourriez-vous me dire où trouver des fleurs?» Au bout de ma course, je suis tombée Sur deux hommes, l'un aux cheveux blancs, l'autre très jeune. Eux aussi avaient le même visage, ou le même masque. L'homme aux cheveux blancs avait les mains en l'air, Comme un prisonnier, ou comme un otage; Le jeune tenait une arme, comme s'il

все же вышла на улицу и шла, ничего не боясь.

(Пока она рассказывает сон, сон в замедленном кадре виднеется на сцене. В рассказе Рефки слышатся различные голоса, как персонажей, так и хора).

Рефка: Были пожары, но треск пламени я не слышала. Были обеспокоенные лица, но не слышала ни возгласы, ни плач. Будто все звуки умерли, не достигали меня. На улицах воевали холодным оружием, вокруг меня падали люди – раненые и убитые. И я даже не чувствовала необходимости защищаться. Удивительно, у этих людей были одни и те же лица, как будто их лица были прикрыты одной и той же кожаной маской. У всех палачей, у всех жертв, у тех, кто лежал на земле и у тех, кто им наносил раны, у всех было одно и то же лицо, или одна и та же маска. Это лицо точно не было похоже на лицо Царго, но в моем сне я была уверена, что это был он. Была уверена, что все мучители и мученики были им. Вдруг я увидела тебя, Адриана, распростертую на земле. Я побежала к тебе, крича «Адриана». Думала ты ранена или убита. Наклонилась к тебе, «Адриана», тогда ты открыла глаза, удивленно спросила: «что ты кричишь, не видишь я рожаю?» Помню я тебе сказала: «На улице должна рожать, как собака, да еще и в разгар войны? По-моему, моя сестра сошла с ума». Но спустя секунду только одна идея была у меня в голове – найти цветы и преподнести тебе. Мне это казалось обязательной. Адриана рожает, во что бы то ни стало, я должна ей преподнести цветы. И начала бегать по улицам, спрашивала у людей, палачей и раненых, даже умирающих «можете мне подсказать, где найти цветы?». В конце концов встретились двое мужчин, один с седыми волосами и другой очень молодой, у них были те же лица, или же та же маска. У седого руки были подняты вверх, как у заключенного, или как у пленного. Молодой был вооружен, как будто собирался напасть на него. Затем я коснулась плеча молодого и подобно другим спросила «можете мне подсказать, где мне найти цветы?» повернулся и сказал

s'apprêtait à l'abattre. Alors j'ai tapé sur l'épaule du jeune, Et je lui ai demandé, comme aux autres «Pourriez-vous me dire où trouver des fleurs?» Il s'est tourné vers moi, et il m'a dit : «Tu veux des fleurs, Refka, ici, en pleine guerre? Tu es folle, réveille-toi, réveille-toi!»

(Un temps. Le songe s'estompe. On revient à la réalité.)

Refka, reprenant, essoufflée : Et, de fait, je me suis réveillée... Ne me demande pas ce que veut dire ce rêve ! Depuis ce matin je le retourne dans mon esprit, Je m'efforce d'en rassembler les bribes, Je cherche à comprendre ce que la nuit m'a dit. J'en suis encore toute perturbée. Il fallait que je te le raconte...

Adriana, préoccupée: A présent, je vais être hantée moi aussi par ton rêve, Moi aussi je vais essayer de comprendre, d'interpréter. (Un temps.) Parfois nos rêves nous sermonnent, Comme s'ils portaient vers nous la sagesse des parents morts. Dans ton rêve, il y a sûrement Une sagesse cachée, mais laquelle ?

Refka, murmurant : Sûrement ! Sûrement !

Adriana: Sûrement un conseil enfoui, Mais lequel ?

Refka: De toute manière, les dés sont jetés. Tu as choisi de garder l'enfant, il est trop tard pour changer d'avis. Une calamité s'est abattue sur toi, je n'aurais pas voulu Que tu la laisses envahir ton corps, s'installer dans ta vie. Comment pourras-tu jamais oublier la guerre Si tu as accepté de porter son enfant ? Mais je ne veux pas te torturer plus que le destin ne l'a fait. Si tu es sûre de ton choix...

Adriana: Oui, je suis sûre, je suis sûre, Refka, je suis sûre...

(Adriana répète cette phrase, comme pour s'en convaincre, pendant que Refka s'en va. Et c'est à elle-même qu'elle s'adresse alors, même si elle fait mine de poursuivre sa discussion avec sa sœur.)

мне: «Цветы хочешь, Рефка, в разгар войны? С ума сошла, проснись, проснись»

(Внезапно сон исчезает и возвращаемся в реальность).

Рефка: *(запыхавшись продолжает)* и на самом деле проснулась... Не спрашивай, что означает этот сон! С у тра об этом думаю. Стараюсь собрать отрывки, хочу понять, что хотела мне сказать ночь. Я до сих пор еще поражена. Хотела тебе рассказать...

Адриана: *(задумчиво)* Теперь и меня захватил твой сон, я тоже хочу догадаться что он значит. Иногда в наших снах присутствуют послания, как будто они делятся с нами мудростью наших покойных родителей. В твоём сне явно есть скрытая мудрость, но какая?

Рефка: *(шепчет)* Явно! Явно!

Адриана: Явно есть какая-то подсказка, но какая?

Рефка: Что бы ни было, обратной дороги нет. Ты предпочла оставить ребенка, изменить что-либо уже очень поздно. Несчастье свалилось на твою голову, и я не хочу, чтобы она овладела и твоим телом, поселилась в твоей жизни. Как ты сможешь забыть войну, если ты согласилась носить его ребенка? Но не хочу делать еще более того, как с тобой судьба поступила. Если ты уверена в своем выборе...

Адриана: Да, я уверена, уверена Рефка, уверена...

(Адриана так повторяет эту фразу, как будто сама хочет убедиться в этом. Когда Рефка уходит она разговаривает сама с собой, хотя ведет себя так, как будто по-прежнему разговаривает с сестрой)

Adriana: Non, Refka, je ne suis sûre de rien. Je sens seulement, je sens un cœur, Un deuxième cœur qui bat tout près du mien. Qui est cet étranger qui m'habite? Un frère? Un autre moi-même? Un ennemi? Dans ses veines coulent deux sangs, deux sangs mêlés, Le sang de la victime, et le sang du bourreau. Comment répandre l'un sans répandre l'autre ? Un jour, mon enfant naîtra, je le tiendrai dans mes bras, Je le prendrai contre mon sein pour le nourrir. Pourtant, ce jour-là, Oui, même ce jour-là, J'en serai encore à me demander, Comme je me demande à cet instant, Comme je me demande à chaque instant du jour et de la nuit : Qui est cet être que je porte ? Qui est cet être que je nourris ? Pour me rassurer, je me dis parfois Que toutes les femmes, depuis Eve, Auraient pu se poser ces questions, Ces mêmes questions : Qui est cet être que je porte ? Qui est cet être que je nourris ? Mon enfant sera-t-il Caïn, ou bien Abel?

(Rideau.)

QUATRIÈME TABLEAU

Dix-sept ans ont passé. L'enfant d'Adriana est à présent un jeune homme. Il pousse la porte avec violence pour entrer, sous le regard de sa mère, qui se montre inquiète. Il ne cherche pas à réprimer sa colère ni à masquer son désarroi.

Yonas : Quelqu'un ici pourra-t-il me dire Quel est mon nom ?

Adriana : Que veut dire cette question, Yonas?

Yonas: Toute question mérite réponse ! Si tu sais quel est mon nom, Dis-le-moi !

Adriana : Je t'ai répondu. Yonas, Tu t'appelles. C'est cela que tu veux entendre ?

Yonas: Et toi, tu t'appelles bien Adriana ?

Adriana, manifestant de l'impatience, mais cherchant à dissimuler son extrême inquiétude: Et moi, oui, je m'appelle Adriana.

Адриана: Нет Рефка, не уверена ни в чем, только чувствую, сердце чувствую, второе сердце, которое очень близко бьется с моим сердцем. Кто этот посторонний человек, который живет во мне? Брат? Второе мое я? Враг? В его венах течет две крови, две смешанные крови. Кровь жертвы и кровь палача, как пролить одну, чтобы вторая не пролилась. В один день родится мой ребенок, прижму его к сердцу. Приложу к груди, чтобы накормить. Однако, даже в этот день задам себе вопрос, как сейчас задаю: кто это существо, которого ношу? Кто это существо, которого кормлю? Для самоуспокоения иногда говорю себе, что начиная с Евы у любой женщины могут возникнуть эти вопросы: Кто это существо, которого ношу? Кто это существо, которого кормлю? Кто будет мой ребенок – Каин или Авель?

(Занавес)

Четвертая картина

Прошло семнадцать лет. Сын Адрианы уже молодой человек. Он всей силой налегает на дверь, чтобы войти внутрь. Мать смотрит на него, чем-то подавлена. Мужчина даже не старается скрыть зlobу и растерянность.

Йонас: Здесь кто-нибудь может мне сказать как моя фамилия?

Адриана: Что означает этот вопрос, Йонас?

Йонас: Каждый вопрос заслуживает ответа! Если знаешь мою фамилию, скажи мне!

Адриана: Я ответила тебе, Йонас, так тебя зовут. Ты это хотел услышать?

Йонас: И тебя Адриана зовут, не так ли?

Адриана: (взволнована, но старается скрыть волнение): И меня, да, меня Адриана зовут.

Yonas: Et tu es bien ma mère ? Et nous sommes, l'un et l'autre, Bien vivants, n'est-ce pas ?

Adriana: Pourquoi ces questions enfantines, Yonas ?

Yonas: Je voulais m'assurer que, sur cela au moins, Tu ne m'avais pas menti !

Adriana: Viens t'asseoir, et dis-moi Ce qui te préoccupe !

(Il s'approche d'un pas, mais ne s'assied pas).

Yonas, étranglé par l'émotion : Aujourd'hui, j'ai appris Deux nouvelles : Mon père N'était pas un héros, Et mon père N'est pas mort.

Adriana: Qui te l'a dit ?

Yonas, explosant : Peu importe qui me l'a dit ! Dis-moi seulement Si c'est vrai !

Adriana, après une dernière hésitation : Oui, Yonas, c'est vrai.

Yonas: Ainsi, quand tu disais que mon père était mort L'année de la guerre civile, Tu mentais! Lorsque tu disais que mon père était mort En cherchant à nous protéger des tueurs, Tu mentais. Depuis que je suis né, je n'ai fait qu'avalier Des mensonges, des mensonges, avec chaque gorgée de lait, Des mensonges trempés comme le pain Au fond des bols de soupe ; Et toi, tu osais me répéter, jour après jour : «Mon fils, que ta parole soit droite!»

Adriana: A te voir si ému, je me rends compte, Que j'ai eu tort, Yonas. Je n'aurais pas dû te mentir. Pardonne-moi, mais J'avais peur... *(Un temps.)* J'avais peur que la vérité Soit trop lourde à porter Pour l'enfant que tu étais.

Yonas: Ne crois-tu pas qu'il est encore plus lourd à porter, Le mensonge ? Quand tout le monde connaît la vérité sur toi, Et que toi tu l'ignores ? Quand tout le monde autour de toi

Йонас: И ты моя мать, так? И мы оба живые, не так ли?

Адриана: Почему задаешь эти детские вопросы, Йонас?

Йонас: Хочу убедиться, что хотя бы в этом не обманула.

Адриана: Иди садись и скажи мне что тебя беспокоит.

(он приближается на один шаг, но не садится)

Йонас: *(из-за эмоций ему трудно говорить)* Сегодня я услышал две новости: мой отец не герой и мой отец не умер.

Адриана: Кто тебе сказал?

Йонас: *(раздраженно)* Какое это имеет значение кто мне сказал! Ты мне только скажи – правда это или нет.

Адриана: *(после раздумья)* Да, Йонас, это правда.

Йонас: Выходит, когда ты говорила, что мой отец умер во время гражданской войны, врала! Когда ты говорила, что мой отец умер когда старался защитить нас от убийц, врала. С тех пор, как я родился питаюсь только ложью, ложь с каждым глотком молока. Пропитанная, словно хлеб в супе, ложь; и ты, ты осмеливаешься каждый день повторять мне: «мой мальчик, пусть твои слова всегда будут правдой».

Адриана: Видя тебя таким взволнованным, убеждаюсь, что ошибалась, Йонас, не надо было тебя обманывать. Прости меня, но я боялась *(пауза)*, боялась, что правда будет тяжелым бременем для ребенка, каким ты был.

Йонас: Тебе не кажется, что ложь еще более тяжелое бремя? Когда все знают правду о тебе, а ты ничего не знаешь? Когда вокруг тебя все перешептываются с

chuchote, Avec pitié, avec mépris, Sans que tu en devines la raison ?

Adriana: Vas-tu m'écouter, Yonas? Vas-tu me donner, à la fin...

Yonas (*simultanément*) : Moi seul ligoté par la camisole de l'ignorance, Et tous les autres, grands et petits, Qui me narguent et se moquent ?

Adriana: ... la chance de m'expliquer ? Aujourd'hui je découvre que j'ai eu tort De t'avoir caché la vérité si longtemps. Pardonne-moi, Yonas ! J'étais si jeune, et blessée par la vie, J'avais peur du monde entier, peur pour moi, Et peur pour toi, surtout ; Il fallait que je te protège de la vérité détestable, Le plus longtemps possible, Jusqu'à ce que tes branches Soient devenues épaisses.

Yonas: A quel âge m'aurais-tu dit la vérité ? A trente ans ?

Adriana: A quel âge ?

Yonas: Oui, à quel âge ? A quel âge, dis-moi ?

Adriana: Je ne sais pas à quel âge, Yonas. De grâce, suspends ton interrogatoire! Puisque tu es devenu soudain adulte, Viens te mettre un instant à ma place, Sur la chaise de l'accusée ! A toi de répondre, maintenant ! A quel âge aurais-je dû dire à mon enfant que j'avais été violée, Et que le violeur était son propre père? A quel âge, dis-moi ? A quatre ans ? A huit ans ? Ou dix ans ? Ou douze ? Le Ciel ne m'a pas envoyé mon fils emballé dans la soie, Avec un mode d'emploi ! J'ai dû lui inventer un avenir, un passé, et une vie quotidienne... (*Un temps, pour souffler, et pour changer de ton*). Je t'ai aimé comme j'ai pu, Yonas, A toi maintenant de m'aimer Autant que tu pourras.

Yonas, *s'asseyant enfin à ses côtés et lui prenant, après un temps, la main dans les siennes ; apaisé, lui aussi* : Il s'appelait bien

сожалением и отвращением, и ты не догадываешься о причине?

Адриана: Ты выслушаешь меня, Йонас? В конце концов, дашь мне возможность, чтобы...

Йонас (*прерывает ее*): Только я, я не знал ничего. И все остальные, от мала до велика, надсмехались и издевались надо мной.

Адриана: ... объяснить тебе? Я сегодня догадалась, что ошибалась, когда столько времени скрывала от тебя правду. Прости меня, Йонас! Я была настолько молодой и угнетена жизнью, что боялась всего, боялась себя, особенно боялась тебя. Должна была защитить тебя от пагубной правды как можно дольше, до тех пор, пока бы ты не подрос.

Йонас: В каком возрасте ты собиралась мне сказать правду? Когда бы мне было тридцать?

Адриана: В каком возрасте?

Йонас: Да, в каком возрасте? В каком возрасте, скажи.

Адриана: Я не знаю в каком возрасте, Йонас. Ради Бога, ничего бы не сказала! Хотя ты быстро вырос. Представь себя на моем месте, на скамье обвиняемого. Сейчас ответь ты мне! В каком возрасте я должна была сказать своему ребенку, что меня изнасиловали, что насильником был его собственный отец? В каком возрасте, скажи мне? Когда ему было четыре? Или восемь? Или в десять, одиннадцать лет? Мне не прислали ребенка с неба, завернутого в шелка, вместе с правилами пользования! Я должна была создать ему будущую, прошлую и повседневную жизнь. (*какое-то время дышит затрудненно, затем меняет тон*), я любила тебя, как могла, Йонас, а сейчас ты меня должен полюбить так, как сможешь.

Йонас: (*подсел к ней и взял ее руки в свои, сам тоже казался успокоенным*) И этого

Tsargo, cet homme ? C'était bien lui qu'on appelait Tsargo, le Protecteur ?

Adriana: C'est ainsi qu'il voulait qu'on l'appelle.

Yonas: Etait-il... Etait-il vraiment Le monstre qu'on m'a décrit ?

Adriana: Monstre, il ne l'a pas toujours été. C'était juste un vaurien, un misérable. Il ne serait jamais devenu le meilleur des hommes, Mais il aurait pu ne pas devenir le pire. Puis il y a eu la guerre... Cette année-là, les hommes jeunes ont cru renaître, Sans entraves, sans lois, comme libres, Maîtres des rues, maîtres des lois, maîtres de la nuit, Maîtres des femmes, Dispensateurs de mort.

Yonas: Et de vie frelatée...

Adriana, sursautant : De quelle vie parles-tu ainsi ? De la tienne, Yonas ? De celle de mon propre fils ? Alors détrompe-toi ! Ta vie n'est sûrement pas frelatée. Ni tes mains ni ton âme ne sont atteints Par la pourriture de la guerre. Tu es ma revanche ; La guerre s'est arrêtée le jour où tu es né. Tu es la mort de la mort !

Yonas, se levant : Et lui, l'autre, celui qui n'est pas mort, Qu'est-il devenu ? Où s'est-il enfui ?

Adriana: Cette année-là, je n'ai pas été sa seule victime, Il rôdait dans les rues comme un fauve, Il tuait, il pillait et rançonnait; Il s'était entouré d'une bande Qui le suivait comme une meute de chiens. Puis il a été blessé, on l'a évacué Vers un hôpital, de l'autre côté du fleuve. Il en est sorti après quelques semaines, Mais ses complices s'étaient dispersés ; Il n'a plus osé revenir.

Yonas, comme em lui-même : S'il revient, je le tue.

Adriana: De temps à autre, on vient encore me chuchoter Qu'on l'a revu en tel ou tel endroit... Au début, j'avais peur, je songeais à m'enfuir, Ou à me cacher.

мужчину звали Царго? Царго это тот, которого звали протектором, не так ли?

Адриана: Он сам хотел, чтобы его так звали.

Йонас: На самом деле... на самом деле он был таким монстром, каким мне его описали?

Адриана: Монстр, он не всегда был таким, он больше был жалким бродягой. Он никогда бы не стал лучшим мужчиной, но мог бы не стать еще худшим. Потом началась война... В том году молодые мужчины словно заново родились, стали свободными, за пределами закона и препятствий, властелинами улиц, распорядителями закона, властителями женщин, сеятелями смерти.

Йонас: И развращенной жизни

Адриана: (смутилась) О чей жизни ты говоришь так? О своей, Йонас? О жизни моего собственного ребенка? Ошибаешься! Твоя жизнь совсем не развращенная. Ни твоих рук, ни твоей души не коснулась развратность войны. Ты мой реванш. Война окончилась в тот день, когда родился ты, ты смерть смерти!

Йонас: (привстал) А тот, тот, который не умер, что делает? Куда сбежал?

Адриана: В тот год не я одна была его жертвой, как зверь рыскал по улицам, убивал, грабил и брал в плен. Ходил вместе с бандой, которая как свара собак следовала за ним. Потом он был ранен и его перевели в больницу, на той стороне реки. Через несколько недель вышел оттуда, но своих пособников не обнаружил и не осмелился вернуться.

Йонас: (взволнованно) Если вернется, убью.

Адриана: Иногда мне говорят, что видели в том или ином месте, сначала боялась, хотела убежать или спрятаться

Yonas, à voix un peu plus audible : S'il revient, je le tue.

Adriana: Aujourd'hui, je n'écoute plus ces rumeurs Que d'une oreille distraite. Je crois qu'il n'osera plus jamais se montrer par ici!

Yonas, cette fois, à voix haute : S'il revient, je le tue.

Adriana, sans donner l'impression de répondre directement : Si nous pouvions l'oublier, toi et moi, Et reprendre le cours de nos vies!

Yonas: Toi, tu peux l'oublier, tu dois l'effacer de ta vie, Mais moi, comment pourrais-je l'oublier ? Le sang du monstre coule dans mes propres veines ! Comment pourrais-je oublier mon sang ?

Adriana: Mon sang, notre sang, son sang... Que ces mots sont trompeurs ! Que ces mots sont salissants ! On prête au sang des vertus, des penchants, Et même des opinions, des paroles: «Mon sang me dit», «Mon sang m'ordonne»...Ton sang ne te dit rien, Yonas, Il n'a pas de voix, il n'a pas de cri, il n'a pas de mémoire, Il n'a pas d'ordre à te donner. Ce que tu penses devoir faire, fais-le, Mais ne parle plus jamais devant moi de ton sang !

(Adriana se dirige vers la sortie; Yonas s'assied par terre et prend son visage dans ses mains. Soudain, ils s'immobilisent, pendant que sur scène, dans la sombre lumière rouge qui annonce les songes, une sorte d'acte sacrificiel se déroule au ralenti : le personnage que Von identifie comme Yonas arrache les masques des autres pour les jeter au feu, et c'est comme s'il arrachait aux personnages leur âme ; alors ils s'écroulent, les uns après les autres, dans un embrasement à la fois dévastateur et purificateur. Un rêve assez bref, et sans récit accompagnateur. Juste la musique, et quelques phrases brèves reprises d'avant, en guise d'illustration vocale et de réminiscence.)

Йонас: (более отчетливым голосом) Если вернется, убью.

Адриана: Сегодня я больше не обращаю внимания на эти слухи. Думаю, что он никогда не осмелится сюда явиться.

Йонас (на этот раз громко) Если вернется, убью.

Адриана: (как будто не прямо отвечая) И я и ты должны забыть его и продолжать жить.

Йонас: Ты должна забыть его, вычеркнуть из своей жизни, но я, я как должен забыть его? В моих жилах течет кровь монстра! Как я должен забыть свою кровь?

Адриана: Моя кровь, наша кровь, его кровь... как обманчивы эти слова! Как грязны эти слова! Даже вкус и мышление относят к сверхъестественным особенностям крови: «моя кровь мне говорит», «моя кровь мне приказала». И ничего тебе твоя кровь не говорит, у нее нет голоса, она не может говорить, у нее нет разума, она не может приказать сделать то, чего тебе не хочется делать, но при мне больше не говори о своей крови!

(Адриана направилась к выходу, Йонас садится на землю и закрывает лицо руками. Внезапно они останавливаются в то время, как на фоне темно-красного света идет сон, идет акт жертвоприношения в замедленном кадре: персонажи, похожие на Йонаса с других снимают маски и бросают в огонь так, словно бросают души этих персонажей; затем они исчезают друг за другом в пламени огня, которая одновременно обжигает и очищает. Только музыка и предварительно сказанные несколько коротких фраз, только вокальная иллюстрация и реминисценция).

<u>CINQUIÈME TABLEAU</u>	<u>Пятая картина</u>
<i>Lorsqu'elle sort de sa torpeur, Adriana s'en va. Juste avant que Refka fasse son entrée de l'autre côté de la scène. Yonas reprend à peine ses esprits quand il l'entend appeler sa sœur.</i>	<i>Когда выходит из себя, Адриана уходит. До того, как со второго входа заходит Рефка. Йонас еще не пришел в себя, когда услышит, что она зовет свою сестру.</i>
Refka: Adriana! Ah, c'est toi, Yonas? Je ne m'attendais pas à te voir.	Рефка: Адриана!, Ой, это ты, Йонас! Не ожидала тебя.
Yonas, sans se lever: C'est à ma mère que tu voulais parler, je suppose...	Йонас: <i>(не привставая)</i> По-моему хотела поговорить с моей матерью...
Refka, ne se doutant de rien : Elle n'est pas là?	Рефка: <i>(ничего не подозревает)</i> Ее здесь нет?
Yonas: De quoi voulais-tu lui parler ?	Йонас: О чем должна была поговорить?
Refka: Yonas, je te trouve bien curieux.	Рефка: Какой ты любопытный, Ионас.
Yonas: Je suppose que tu veux lui dire des choses Que je ne dois pas entendre.	Йонас: Думаю, ты хотела ей что-то такое сказать, что я не должен был услышать.
Refka: Que se passe-t-il, Yonas ? J'entends ta voix, et je la reconnais à peine.	Рефка: Что происходит, Йонас? Слышу твой голос и не узнаю его.
Yonas: Tu ne la reconnais pas, parce que ma voix a mué. Je suis devenu un homme.	Йонас: Ты не узнаешь его, поскольку у меня изменился голос. Я уже мужчина.
Refka: Cela fait longtemps Que tu es un homme.	Рефка: Уже давно ты стал мужчиной.
Yonas: Il semble que non ! Jusqu'à hier, J'étais encore un enfant. Il y avait des choses que je ne devais pas savoir. N'est-ce pas, Refka ? Tu ne dis rien ? Il y avait, paraît-il, des choses que les autres, Tous les autres, pouvaient savoir, Et moi pas. Tu ne dis toujours rien ?	Йонас: как видно, нет! До вчерашнего дня я еще был ребенком. Было кое-что, что я не должен был знать, не так ли, Рефка? Ничего не хочешь мне сказать? Как видно, существовало кое-что, которое кроме меня должны были знать все. Опять ничего не хочешь мне сказать?
Refka, embarrassée, et évasive :	Рефка: <i>(смущенная, старается избежать ответа)</i>
Il y a tant de choses qu'on aimerait Ne pas savoir...	Есть много чего, что лучше нам не знать...
Yonas: Il y a aussi des choses Que l'on a besoin de savoir, Mais que les autres vous cachent. Même toi, Refka, que je croyais si proche, Tu m'as menti.	Йонас: Но есть кое-что такое, что необходимо нам знать, но другие скрывают от нас это. Ты, Рефка, которую считал такой близкой, ты обманула меня.

Refka: En quoi ?

Yonas: En quoi, me demandes-tu ? Cela veut dire que tu continues à mentir. C'est parce que tu ne sais pas encore Ce que ma mère m'a avoué. Elle n'a pas eu le temps de t'avertir... Eh bien sache qu'elle a fini par me dire, A propos de mon père.

Refka, après une dernière réticence:
Tant mieux, Yonas.

(Adriana est revenue sur scène, mais elle demeure à l'écart, et se contente d'écouter sans que les deux autres la voient.)

Yonas: Toi, tu savais, Et tu ne m'as rien dit.

Refka: Ce secret ne m'appartenait pas...

Yonas, moqueur : Ce secret ne t'appartenait pas ? Ne t'appartenait pas ? Et à qui donc appartenait ce secret, dis-moi ? Ne penses-tu pas que j'y avais droit, Plus que tout autre ?

Adriana, qui décide enfin de se manifester :
Cesse de persécuter ma sœur, Yonas ! Tu sais bien que c'est moi qui ne voulais pas que tu saches ; Elle ne pouvait pas me trahir.

Yonas: C'est donc moi qu'elle a choisi de trahir. J'ai toujours cru qu'elle me confiait Des secrets que jamais personne n'entendrait. Quand, sur la chose essentielle, Elle me mentait depuis toujours.

Adriana: Oublions un instant le passé, Yonas ! Et toi, Refka, dis-moi... dis-nous Ce que tu étais venue me dire ! Je veux que désormais mon fils entende tout.

Refka: Il faudra que tu restes calme, Yonas ! Et toi aussi, Adriana ! *(Un temps.)* Il paraît... *(Un temps, encore.)* Il paraît que cet homme, Tsargo, est revenu. Plusieurs personnes l'ont aperçu Près de la vieille maison de ses parents. On dit qu'il va s'y installer.

Yonas, comme à lui-même : Je vais le tuer, ce monstre.

Рефка: В чем тебя обманула?

Йонас: Спрашиваешь, в чем меня обманула? Это означает, что опять меня обманываешь, поскольку ты еще не знаешь, что моя мать призналась мне. У нее не было времени предупредить тебя... так, чтобы ты знала — она все рассказала мне про моего отца.

Рефка: *(после определенного молчания)*
Еще лучше, Йонас.

(Адриана входит на сцену, но не вмешивается в диалог, только слушает, так, что эти двое не замечают ее)

Йонас: Ты, ты знала и ничего не сказала мне

Рефка: Это не моя тайна была...

Йонас: *(насмешливо)* Не твоя тайна была? Не твоя была? Тогда. Скажи, чья была? Не думаешь, что у меня было на это право, больше всех?

Адриана: *(которая окончательно решила вмешаться)* Не мучай мою сестру, хорошо знаешь, что я не хотела, чтобы ты об этом знал, она бы меня не предала.

Йонас: Предпочла сестру, чтобы меня предать, всегда думал, что доверяла такие тайны, которые никто не знал, это тогда, когда обманывала в самом важном.

Адриана: На одну минуту забудем прошлое, Йонас! А ты, Рефка, скажи мне... скажи нам, о чем хотела мне рассказать! Я хочу, чтобы отныне мой сын услышал все.

Рефка: Ты должен успокоиться, Йонас! И ты тоже, Адриана! *(пауза)* Как видно... *(опять пауза)* как видно, тот человек, Царго вернулся. Многие заметили его вблизи старого дома его родителей, говорят, он там поселился.

Йонас: *(словно разговаривая сам с собой)*
Убью этого монстра.

Refka, blême: Calme-toi, Yonas, tu me fais peur ! Calme-toi, et parlons un peu.

Yonas, toujours à lui-même, comme s'il n'avait rien entendu : Il va mourir, ce monstre ! Je vais le tuer de ma main !

(Tous s'immobilisent soudain, les gestes suspendus. Et l'on voit, comme en un éclair, la vision de la fin du tableau précédent, vision plus brève encore, juste quelques instants, comme un rappel furtif qui traverse l'esprit des personnages. Quand la vision s'estompe, Yonas sort en courant. Refka est terrorisée. Elle s'apprête à courir derrière lui pour le rattraper, mais elle s'arrête net, refroidie et choquée par l'extrême placidité d'Adriana.)

Refka, hors d'elle : Tu ne bouges pas ? Tu le laisses faire ? Ce garçon n'est plus le même, je ne le reconnais plus. Ce ne sont pas des paroles en l'air ; Il va le tuer, j'en suis sûre !

Adriana, demeurée immobile, comme absente:

S'il doit le tuer, il le tuera.

Refka: Demain tu regretteras d'avoir prononcé ces paroles ! Cours, rappelle-le, rattrape-le, il n'est pas trop tard !

Adriana, à elle-même: S'il doit le tuer, Il le tuera.

Refka: Si tu le laisses partir dans cet état, Il va commettre un meurtre ! Ensuite, c'est ton fils lui-même qui mourra, De sa propre main, ou de la main des autres... Rappelle-le, Adriana, rattrape-le, il n'est pas trop tard ! Serais-tu devenue à ce point insensible ?

Adriana: S'il doit le tuer, Il le tuera.

SIXIÈME TABLEAU

Sous le soleil de midi, un homme âgé se tient devant une porte ancienne. On ne le voit que

Рефка: (побледнев) Успокойся, Йонас, ты меня пугаешь. Успокойся и немного поговорим.

Йонас: (опять с собой, как будто ничего не услышал) Этот монстр умрет, собственными руками убью!

(Внезапно все останавливается, жесты застывают и на освещенном месте виднеется описанное в конце предыдущего действия видение, еще более короткое видение, всего несколько секунд, как загадочный призыв, пересекающий умы персонажей. Когда видение исчезает, Йонас выбегает. Рефка потрясена, хочет догнать его, но внезапно останавливается, изумленная и шокированная крайним спокойствием Адрианы.)

Рефка: (себя не контролирует) Не шевелишься? Ты дашьему возможность сделать это? Это уже не тот парень, я его не узнаю. Это не выброшенные в воздух слова. Он его убьет, я уверена в этом!

Адриана: (стоит, не шевелясь)

Если хочет, пусть убивает, убивает.

Рефка: Завтра ты пожалеешь, что произнесла эти слова.

Адриана: (для себя) Если хочет, пусть убивает, убивает.

Рефка: Если ты его отпустишь в таком состоянии, он совершит убийство! Потом твой ребенок умрет собственными и чужими руками... Подумай об этом, Адриана, догони его, пока еще не поздно! Слышишь, что я говорю?

Адриана: Если хочет, пусть убивает, убивает.

Шестая картина

Под полуденным солнцем пожилой человек стоит перед старой дверью. Видна только

de dos. Yonas s'approche de lui, une arme à la main.

Yonas: Je cherche l'homme nommé Tsargo, Celui qui se faisait appeler Protecteur. C'est bien toi ?

Tsargo: Tu me parles d'une époque si lointaine, jeune homme... Quel âge as-tu ?

Yonas: Peu importe mon âge, Je veux juste savoir si tu es Tsargo.

Tsargo: En ce temps-là, je devais avoir l'âge que tu as, Je tenais dans les mains une arme Qui me servait de porte-voix ; Et dans ma manière d'interpeller les autres, jeunes ou vieux, J'avais cette même arrogance que je perçois chez toi...

Yonas: Il n'est pas étonnant que j'aie cette même arrogance ; Pour mon malheur, je suis né de ton sang !

Tsargo: Ce sang-là, je l'ai perdu à la guerre, Jusqu'à la dernière goutte ; On m'en a infusé un autre.

Yonas: Je suis le fils d'Adriana.

Tsargo: Adriana, La plus belle fille du pays Les plus beaux cheveux, La plus belle voix... Si elle n'avait pas été aussi Méprisante, Nous aurions pu nous aimer...

Yonas: Prononce une fois encore Le mot «aimer» à propos d'elle, Et tu es un homme mort !

Tsargo: Et si je ne prononçais plus le mot «aimer», M'épargnerais-tu ?

Yonas: Non, je te tuerais quand même, Il y a longtemps que tu as Perdu le droit de vivre !

Tsargo: Pourtant, si tu es bien celui que tu dis être, Tu me dois d'être venu au monde.

спина. Ионас приближается к нему, в руках у него оружие.

Йонас: Я ищу одного человека, которого зовут Царго, того, кто называл себя Протектором, это ты?

Царго: Ты говоришь о давно минувшем прошлом, молодой человек... Сколько тебе лет?

Йонас: Какое значение имеет мой возраст, только хочу узнать ты Царго или нет?

Царго: В то время мне было столько, сколько сейчас тебе. У меня было оружие, служившее мне как мегафон, и ко всем — и к молодым, и к старым — я обращался с таким же высокомерием, какое увидел в тебе...

Йонас: Не удивительно, что у меня то же высокомерие, к несчастью, я рожден от вашей крови!

Царго: Эту кровь я пролил на войне, до последней капли. Мне влили другую кровь.

Йонас: Я сын Адрианы.

Царго: Адриана самая красивая девушка в мире, самые красивые волосы, самый красивый голос, если бы она не была такой пренебрежительной, возможно мы бы полюбили друг друга.

Йонас: Еще раз произнесешь слово «любовь» в отношении к ней, и, считай, ты покойник!

Царго: А если не произнесу слово «любовь» ты мне ничего не сделаешь?

Йонас: Нет, все равно убью. Ты давно потерял право на жизнь!

Царго: Если ты тот, за кого себя выдаешь, ты должен быть мне благодарен за появление на свет.

Yonas: D'être venu au monde, c'est à la Providence que je le dois. A toi, je ne dois que les circonstances. Faut-il que je te les rappelle, ces circonstances? Faut-il que je te rappelle cette nuit maudite?

Tsargo: Comment t'appelles-tu ?

Yonas: Ma mère m'a nommé Yonas.

Tsargo: Yonas, Yonas, Adriana, Vous auriez pu être ma vie.

Yonas: Je t'interdis de prononcer mon nom Et celui de ma mère.

Tsargo: Si tu as résolu de me tuer, Tu ne peux plus rien m'interdire.

Yonas: Ne cherche pas à ruser, Tu es à ma merci ! Ta vie s'interrompra à l'instant où Je déciderai quelle doit s'interrompre.

Tsargo: Crois-tu que je suis revenu au pays Pour autre chose que pour mourir ? Sans l'avoir voulu, tu vas au-devant des désirs De ton père...

Yonas: Ce que tu viens de dire ne me procure Ni encouragements, ni remords. Que tu sois résigné à payer pour tes crimes Ne fait pas de toi un innocent. Que tu sois résigné à mourir Ne te redonne pas le droit de vivre.

(Les deux personnages demeurent un long moment silencieux, immobiles, perplexes, désespérés, comme si la scène était écrasée sous un soleil d'août.)

Yonas, cherchant à se reprendre : Avant que tu meures, Une dernière question : Est-ce que tu savais ? *(Un temps.)* Tu savais que ma mère était Tombée enceinte, Et que j'étais né ? Ou bien l'as-tu appris seulement aujourd'hui ?

Tsargo: Je l'ai su cette année-là, l'année de la guerre ; Ensuite, j'ai tout fait pour l'oublier.

Yonas, d'une voix soudain mal assurée : Retourne-toi, je ne vais pas t'abattre par derrière ! *(Un silence.)*

Йонас: За свое появление на свет я должен быть благодарен провидению. Тебе должен быть благодарен за обстоятельства. Напомнить тебе эти обстоятельства? Напомнить тебе ту проклятую ночь?

Царго: Как тебя зовут?

Йонас: Моя мать назвала меня Йонасом.

Царго: Йонас, Йонас, Адриана. Вы могли бы стать моей жизнью.

Йонас: Я запрещаю тебе произносить мое имя и имя моей матери.

Царго: Если ты решил меня убить, ты не можешь мне запретить что-либо.

Йонас: Не старайся избежать наказания, ты в моих руках! Твоя жизнь тогда прервется, когда я захочу.

Царго: Как ты думаешь, в эту страну помимо смерти зачем-то я вернулся? Сам того не желая, ты угрождаешь желаниям своего отца...

Йонас: То, что сейчас мне сказали и не поощряет и не внушает мне чувство раскаяния. Ты должен расплатиться за содеянное, не притворяйся невинным. То, что ты решил умереть, не дает тебе право жить.

(Оба персонажа долго стоят молча, неподвижно, в задумчивости, растерянные, словно придавленные августовским солнцем.)

Йонас: *(старается продолжить)* Перед тем, как умереть, ответь мне на один вопрос: знал или нет *(пауза)*, знал, что моя мать забеременела, что я родился. Или только сегодня узнал?

Царго: Я узнал в тот год, в год войны; потом я все сделал, чтобы все забыть.

Йонас: *(неуверенным голосом)* Повернись, не хочу стрелять в спину! *(пауза)*.

Yonas: Tu voudrais mourir Sans avoir jamais vu ton fils ?

(Tsargo se retourne alors, lentement, les bras levés à la hauteur du visage.)

Tsargo: Je peux me retourner, si tu l'ordonnes, Mais je ne te verrai pas. Depuis deux ans, j'ai perdu mes yeux, Je ne vois même plus mes mains, Je distingue à peine la nuit du jour. Je ne saurai jamais si tu me ressembles, Je peux seulement deviner, au son de ta voix, Les traits de ton visage ; Et je peux essayer de te toucher...

(Il s'approche de Yonas pour lui toucher le visage, à tâtons. Le fils fait un pas en arrière, horrifié. Tsargo fait encore un pas. Le jeune homme semble sur le point de rabattre, mais il ne peut se résoudre à le frapper. Alors il recule ; puis, désespéré, il s'enfuit à reculons, poursuivi par SON père infirme.)

SEPTIÈME TABLEAU

Les personnages sont à présent tous les quatre désespérés, hagards. Refka est ivre d'inquiétude ; Adriana fait mine de demeurer sereine, mais elle aussi est dévorée par l'inquiétude et le remords ; Yonas se reproche d'avoir manqué de courage ; tandis que Tsargo erre dans sa nuit à la recherche de sa propre mort, qui lui échappe. Ce que l'on voit et entend n'appartient ni à l'univers du rêve ni à celui de la réalité ; il se situe, d'une certaine manière, à mi-chemin entre les deux. Si tous les personnages du drame se trouvent sur scène, ils n'y sont pas ensemble. Chacun d'eux suit sa propre trajectoire. Leurs propos sont des monologues qui parfois se rejoignent, à deux, à trois, à quatre. Et le chœur intervient aussi de temps à autre. Les paroles des uns et des autres se mêlent, s'opposent, se chevauchent, ou se répondent en écho. Seuls le fils et la mère finiront par se réunir et se parler.

Le Chœur : Cette nuit-là, Cette maudite nuit-là, Les portes de l'Enfer Se sont ouvertes.

Adriana : Cette nuit-là...

Йонас: Хочешь умереть, не увидев своего сына?

(Царго повернулся не спеша, с поднятыми до уровня лица руками).

Царго: Если приказываешь, повернись, но не увижу тебя. Два года, как потерял зрение, даже свои руки не вижу, с трудом различаю день и ночь, никогда не узнаю похож ты на меня или нет, только по голосу могу определить черты твоего лица, и могу постараться прикоснуться к ним...

(Приближается к Йонасу, чтобы дотронуться до его лица, блуждая руками. Сын отступает на шаг, огорошенный. Царго делает еще один шаг. Молодой человек как бы собирается его убить, но не решается. Отступает и убегает, за ним следует его калека-отец).

Седьмая картина

Все четыре персонажа растерянные и огорошенные. Рефка от горя пьяная. Адриана кажется спокойной, но на самом деле раздавлена горем и угрызением совести. Йонас упрекает себя, что не хватило ему смелости. В это время Царго бродит в темноте и ищет собственную смерть, которая выскользнула из рук. То, что видно и слышно нельзя отнести ни ко сну, ни к реальному миру, в некотором роде, на их пересечении. Все четыре персонажа на сцене, но не вместе. Каждый из них на своей траектории. Сказанное ими — монолог, которое присоединяется ко второму, третьему, четвертому. Время от времени вмешивается и хор. Слова одного и остальных тоже перемеживаются, противоречат, заменяют друг друга или отражаются эхом. В конце встречаются мать с сыном и разговаривают.

Хор: В ту ночь, в ту проклятую ночь, открылись врата ада.

Адриана: В ту ночь...

Refka : Cette maudite nuit-là Les portes de l'Enfer...

Adriana: La douleur a posé Un masque sur mon visage, Et sur mon cœur une carapace. Parfois, je prononce des mots impitoyables, Et, l'instant d'après, je me demande Si c'est de ma bouche Qu'ils sont sortis. Ma peau s'est durcie, Mon regard s'est durci. Pourtant, si l'on pouvait Sonder mon âme,

Adriana, Refka et Le Chœur On verrait encore Adriana, La jeune et douce Adriana, Qui frémit et pleure...

Adriana: Et tremble de tristesse...

Refka et Le Chœur: Et tremble de peur...

Adriana, Refka et Le Chœur Et qui se blottit.

Le Chœur: Tant d'autres événements...

Tous : Tant d'autres Se sont produits...

Refka: D'autres guerres...

Tsargo : D'autres guerres, D'autres trêves...

Adriana: D'autres naissances, D'autres crimes...

Yonas : D'autres crimes, D'autres naissances...

Refka: Des procès, Des peines...

Tsargo: Le pardon.

Tous: Mais rien, Rien n'a jamais Pu effacer Ce qui est arrivé Cette nuit-là, Cette maudite nuit-là.

Refka: Adriana s'est laissé détourner de sa vie Par la férocité du monde ; Et moi je me suis laissé détourner de ma vie Par Adriana. J'aurais peut-être dû l'obliger A suivre mes conseils! J'aurais dû la prendre sous mon aile, J'aurais dû... J'ai le défaut des sages Qui sont trop sages pour affronter la folie, Trop sages pour affronter les forces de mort. Trop sage, Refka ! Trop sage !

Рефка: В ту проклятую ночь открылись врата ада...

Адриана: Боль закрыла маской мое лицо и щитом мое сердце. Иногда произношу безжалостные слова и через минуту спрашиваю себя, неужели я их произнесла. Моя кожа стала толстой, взгляд – строгим, однако, если бы смогли заглянуть в мою душу,

Адриана, Рефка и хор: Еще увидим Адриану, Молодая и нежная Адриана дрожит и плачет...

Адриана: И дрожит от тоски...

Рефка и хор: и дрожит от страха...

Адриана, Рефка и хор: и сжимается...

Хор: Столько других событий...

Все: Столько всего произошло...

Рефка: Другие войны...

Царго: Другие войны... другие сны...

Адриана: другие рождения, другие преступления...

Йонас: другие преступления, другие рождения...

Рефка: в процессы... наказания...

Царго: Прости.

Все вместе: Но ничто, Ничто не может разрушить то, что случилось в ту ночь, в ту проклятую ночь.

Рефка: Жизнь Адрианы искажена жестокосердием мира... но и моя жизнь исказилась из-за Адрианы. Наверное, надо было обязать ее следовать моим советам! Надо было взять ее под крыло, надо было взять... у меня характерный для умных недостаток, которые слишком умны, что противостоять безумству, слишком умны, чтобы противостоять силе смерти, слишком умная Рефка! Слишком умная!

Yonas: Trop sage, Refka ! Trop sage !

Le Chœur: Les paysages ont changé, Saison après saison ; Tant d'événements Se sont produits. Mais rien, Rien n'a jamais Pu effacer...

Yonas: Que je déteste Cette nuit lointaine Qui me poursuit encore! Que je déteste ce passé Qui m'a laissé en héritage La peur, la haine, La haine, la peur ! Est-il encore dans mes veines Le sang du tueur, Le sang âcre du monstre ?

Tsargo: Autrefois, la nuit était mon territoire ; Aujourd'hui la nuit est ma prison. Où que j'aïlle, je me heurte à ses murs, A ses barreaux froids. J'en suis arrivé à désirer la mort ; Mais la mort, la mort, Ne me désire pas. Je la poursuis, elle s'échappe ; Je l'invite, elle s'enfuit. J'aurais dû mourir L'année de la guerre... Non, j'aurais dû mourir bien avant... Lorsque j'étais encore Cet enfant timide Qui se demandait Ce qu'allait être sa vie. A présent je sais trop bien Ce qu'a été ma vie ; Je sais trop bien Ce que j'ai fait de ma vie. J'aurais dû...

Tous: J'aurais dû...

Refka: J'aurais dû Prendre ma sœur sous mon aile, Et ne jamais la quitter. J'aurais dû...

Tsargo, Yonas: J'aurais dû...

Adriana: J'aurais dû Retenir mon fils près de moi, Au lieu de le soumettre à l'épreuve. J'aurais dû...

Refka, Tsargo: J'aurais dû...

Yonas: J'aurais dû Le tuer sans même lui parler, Sans l'écouter, Sans que ma main tremble. J'aurais dû...

Adriana, Refka: J'aurais dû...

Йонас: Слишком умная Рефка! Слишком умная!

Хор: Меняются пейзажи, сезон следует за сезоном; столько всего случилось. Но ничто, ничто не сможет стереть...

Йонас: Как я ненавижу ту давнюю ночь, которая преследует меня до сих пор. Я ненавижу прошлое, которое оставило мне в наследство страх, ненависть, ненависть, страх! Она еще в моих жилах — кровь убийцы, едкая (язвительная) кровь монстра?

Царго: Прежде ночь была моей территорией; сегодня ночь — моя тюрьма. Куда бы я ни шел, я натываюсь на ее стены, на ее холодных палачей. Я хочу смерти, но смерть, смерть не хочет меня. Я гоняюсь за ней, она убегает, зову ее, она убегает. Я должен был умереть во время войны... нет, я должен был умереть намного раньше... когда был робким (застенчивым) ребенком, который спрашивал себя, как сложится его жизнь. Теперь я слишком хорошо знаю свою жизнь, слишком хорошо знаю, какой жизнью я прожил. Я должен был...

Все: Я должен был...

Рефка: Я должна была свою сестру взять ее под крыло и никогда не оставлять ее, я должна...

Царго, Йонас: Я должен...

Адриана: Надо было оставить рядом моего сына. Вместо того, чтобы подвергнуть его испытанию, я должна...

Рефка, Царго: Я должен...

Йонас: Я должен был убить его, даже не разговаривая с ним, не надо было его слушать, рука не должна была задрожать. Я должен...

Адриана, Рефка: Я должен...

Tsargo: J'aurais dû Mourir au bal, Cette année-là, Juste après cette danse, Cette unique danse avec Adriana.

Yonas: Etrange que mon cœur Le haïsse à ce point, Et que je sois incapable de le frapper. Se pourrait-il qu'il soit Encore dans mes veines, Le sang du tueur, Le sang âcre du monstre ?

Adriana: J'ai toujours cru Que la nouvelle de sa mort, Lorsque je l'apprendrais, Me comblerait de joie. Aujourd'hui, je la redoute. J'ai passé ma vie à espérer Une vengeance, Mais je ne la veux plus. Je veux seulement...

Refka: Seulement, seulement...

Adriana et Refka: Que l'aube soit paisible, Mon Dieu, Que l'aube soit paisible...

Adriana: Et que je n'entende Aucune clameur!

(Un temps. Les premières phrases qui suivent seront chantées simultanément; puis le chœur terminera seul.)

Refka: Les portes de l'Enfer, cette nuit-là, se sont ouvertes...

Adriana: Cette nuit-là, les portes se sont ouvertes...

Le Chœur: Cette nuit-là... Cette nuit-là...

Yonas: Cette nuit-là, les portes de l'Enfer...

Tsargo: Les portes de l'Enfer se sont ouvertes...

Le Chœur: Les portes de l'Enfer...

Refka: Il est temps Qu'elles soient refermées !

Adriana: Les portes... Il est temps Qu'elles soient refermées !

Le Chœur: Les portes, Les portes de l'Enfer, Qu'elles soient refermées ! Les portes de l'Enfer, Qu'elles soient refermées !

Царго: Я должен был умереть на том балу, в том году, после того танца, после единственного танца с Адрианой.

Йонас: Странно, как я его ненавижу и не смог его убить. Возможно, что в моих венах по-прежнему есть кровь палача, вонючая кровь монстра?

Адриана: Всегда думала, что когда узнаю о его смерти, радости моей не будет предела. Сегодня я в этом сомневаюсь. Всю жизнь думала о мести, но уже не хочу ее, я только хочу, чтобы...

Рефка: Только, только...

Адриана и Рефка: Чтобы наступило мирное утро, Боже мой, чтобы наступило мирное утро...

Адриана: Чтобы не слышала никакого, никакого плача!

(Пауза, последующие первые фразы поются одновременно, затем заканчивает только хор).

Рефка: В ту ночь открылись врата ада...

Адриана: В ту ночь открылись ворота...

Хор: В ту ночь, в ту ночь...

Йонас: В ту ночь врата ада...

Царго: Врата ада открылись ...

Хор: Врата ада...

Рефка: И пора чтобы они закрылись!

Адриана: Врата... И пора им закрыться!

Хор: Врата, врата ада, чтобы они закрылись! Врата ада, чтобы они закрылись!

(Pendant que le chœur martèle les dernières phrases, Tsargo s'éloigne, comme à la fin du premier tableau, et Refka devient spectatrice muette. Tandis que Yonas et Adriana se retrouvent, avec un mélange de soulagement et d'appréhension. Un moment de silence précède leurs premiers mots.)

Yonas: Mère, pardonne-moi, je t'ai trahie ! Le monstre était devant moi, j'aurais dû Lui faire payer ses crimes ; Il était au bord du précipice, j'aurais pu Le faire basculer de la vie à la mort Il aurait suffi que je le pousse, d'un geste ; J'ai manqué de courage ! *(Un temps.)* Il a perdu ses yeux, le savais-tu ? Il s'est tourné vers moi. *(Yonas mime.)* Il s'est avancé dans ma direction En me cherchant des deux mains ; Je me suis enfui. J'aurais pu l'abattre, Son corps était là, devant moi, impuissant, J'aurais pu le frapper, Le transpercer, J'ai manqué de courage, Je me suis enfui. Mère, pardonne-moi !

(Elle demeure impassible, ne regardant pas son fils, ne le consolant pas ; sa phrase sera à peine interrogative.)

Adriana: S'il n'était pas aveugle, tu l'aurais abattu ?

Yonas: Peut-être... Je ne sais pas... J'aurais pu l'abattre tout de suite, Je ne voulais pas le frapper dans le dos Je lui ai ordonné de se retourner ; Lorsque j'ai vu ses yeux éteints, J'ai perdu courage.

Adriana: Tu lui as parlé ?

Yonas: Je lui ai dit qui j'étais, Et pourquoi il méritait de mourir.

Adriana: Mais tu n'as pas été capable De le tuer...

Yonas: J'étais décidé à l'abattre, crois-moi !

Adriana, ne regardant toujours pas son fils : Cet homme méritait de mourir...

Yonas: Je sais, mère, pardonne-moi ! Je t'ai trahie !

(Пока хор поет эту последнюю фразу, Царго идет как в первом действии, Рефка слушает молча, тогда как Йонас и Адриана одновременно испытывают утешение и страх перед будущим. Тишина опережает их первые слова).

Йонас: Мама, прости меня, я тебя предал! Монстр был передо мной, он должен был получить за содеянное, он был на краю пропасти, я мог его навсегда сбросить, достаточно было коснуться его рукой, только одно движение; мне не хватило смелости *(пауза)*, он ослеп, ты знала это? Он повернулся, пошел в мою сторону и искал меня руками; я убежал, мог его убить, его тело было рядом, передо мной обессиленный. Я сбежал, мама, прости меня!

(Она стоит не реагируя, не глядя на своего сына, и не успокаивая его, его (ее) фраза больше похожа на вопрос).

Адриана: Если бы он не был слепым, ты бы убил его?

Йонас: Возможно... не знаю... сразу надо было его убить, я не хотел стрелять ему в спину и приказал ему повернуться. Когда увидел его угасшие глаза, потерял смелось.

Адриана: Ты говорил с ним?

Йонас: Сказал ему кто я и зачем он заслуживает смерти.

Адриана: Но ты не мог его убить.

Йонас: Я был полон решимости убить его, поверь мне!

Адриана: *(опять не смотрит на сына)* Этот человек заслуживал смерти...

Йонас: Знаю, мама, прости меня! Я тебя предал!

Adriana, *articulant plus clairement, et se tournant lentement vers Yonas* : Cet homme Méritait de mourir...

Yonas (*simultanément*) : J'ai manqué de courage, Pardonne-moi !

Adriana, *levant le bras avec autorité pour faire son fils* : Cet homme méritait de mourir, Mais toi, mon fils, Tu ne méritais pas de tuer. Depuis que tu es né, et avant même ta naissance, Je me demande si tu serais un jour capable de tuer. Même quand tu étais au berceau, je ne pouvais m'empêcher De surveiller tes cris, le fond de ton regard, et tes gestes. Il fallait que je sache Si le sang qui coulait dans tes veines, Etait celui du tueur, Ou bien le mien. Quand, autour de moi, on s'inquiétait, on se méfiait, Moi, je m'efforçais de croire Que le sang était neutre et muet, Que le sang ne décidait de rien, Qu'il suffirait que je t'aime, que je te parle, Que je t'élève avec droiture, Pour que tu sois aimant, et réfléchi, et droit. Mais il y avait constamment en moi, Constamment, la torture du doute, Constamment, cette question obsédante, têtue : Si un jour, te tenant, une arme dans la main, Devant un homme que tu haïrais, Devant un homme qui mériterait le pire châtement... Ce jour-là, le frapperais-tu? Ou bien ferais-tu, au dernier moment, un pas en arrière ? (*Un temps.*) Si tu étais vraiment le fils de cet homme, Tu l'aurais tué! Aujourd'hui, j'ai enfin la réponse : Le sang du meurtrier s'est apaisé en côtoyant le mien. Aujourd'hui, ma vie, que je croyais perdue, Est enfin retrouvée. Nous ne sommes pas vengés, Yonas, Mais nous sommes sauvés. Viens, approche-toi, entoure-moi de tes bras ! J'ai besoin de reposer ma tête un instant Sur une épaule d'homme. (*Rideau.*)

Адриана: (*еще более отчетливо произносит и неспеша поворачивается к Йонасу*) Этот человек заслуживал смерти...

Йонас: (*сразу же*) Мне не хватило смелости, прости!

Адриана: (*поднимает руку, чтобы остановить сына*) Этот человек заслуживал смерти, но ты, сынок, не заслуживал, чтобы ты его убил. С тех пор как ты родился, и до твоего рождения тоже я спрашивала себя – смог бы когда-нибудь кого-то убить. Даже тогда, когда ты еще лежал в колыбели, я наблюдала за твоим криком, за твоим взглядом, за твоими манерами, я должна была знать в твоих жилах течет кровь убийцы или моя. Когда вокруг меня беспокоились и не верили в это, я старалась убедить, что кровь нейтральная и ни о чем не говорит, что кровь ничего не решает. Что достаточно было, чтобы я тебя любила, разговаривала с тобой, вырастила любящим, умным и честным. Но меня постоянно мучило сомнение, постоянно возникал противный вопрос: если в один из дней у тебя в руках окажется оружие и окажешься лицом к лицу с человеком, которого ненавижу, который заслуживает самого строго наказания... смог бы ты его убить? Или в последнюю минуту отступишь? (*пауза*) На самом деле будь ты сыном этого человека, ты бы его убил. Сегодня я окончательно получила ответ: кровь убийцы превратилась в воду, когда моя смешалась с ней. Сегодня я сою жизнь нашла заново, которую считала потерянной, мы не отомстили, Йонас, но спаслись. Иди, обними меня, хочу прислонить сою голову к мужскому плечу. (*Занавес.*)

Приложение Г

Либретто и перевод на русский язык оперы «Эмили»

<p style="text-align: center;">I. Pressentiments</p> <p>(Emilie s'adresse ici Saint-lambert : les premières lignes seraient lues au rythme de l'écriture : le chant débiterait après le premier « pressentiments »)</p> <p>A Monsieur de Saint-Lambert, Ce lundi soir, premier de septembre, Mil sept cent quarante-neuf. Je ne sais, mon ami, si je vous écrirai encore, J'ai des pressentiments... J'ai des pressentiments, mais ils peuvent mentir. J'ai encore le coeur à vivre, J'ai encore le goût d'écrire, Et j'ai même le goût d'aimer, De vous aimer avec fureur ; Je n'ai jamais appris à aimer autrement.</p> <p>Et vous, mon ami? Je vous écris de longues pages, Vous répondez en quatre lignes. Pourtant vous jurez que vous m'aimez encore, Et je veux bien vous croire. Que serait la réalité du monde Sans la parure de l'illusion ? Moi je garde jalousement mes illusions : Si l'on m'enchanter, je me laisse enchanter .</p> <p>Un jour, je ne l'ignore point, nos amours finissent, Mais nous serions cruels envers nous-mêmes Si nous passions nos nuits d'amour A guetter la fin de l'amour, Ou notre propre fin . La crainte de la mort dure la vie entière, La mort ne dure qu'un instant, La mort, J'v songe sans arrêt Depuis que je porte l'enfant.</p>	<p style="text-align: center;">I. Предчувствия</p> <p>(Здесь Эмили обращается к Сен-Ламберу: первые строки читаются в ритме письма: пение начинается после «предчувствия»)</p> <p>Господину Сен-Ламберу, Этим вечером, 1-го сентября, 1749 года. Я не знаю, мой друг, буду ли я Вам еще писать, У меня предчувствия... У меня предчувствия, но они могут лгать. Мое сердце еще бьется, У меня еще есть желание писать, И у меня даже есть желание любить, Любить Вас страстно (неистово, яростно); Я никогда не умела любить по-другому.</p> <p>А Вы, мой друг? Я Вам пишу длинные письма, А Вы пишете мне ответ в 4 строки. Однако, Вы клянетесь, что меня еще любите, И мне хочется Вам верить. Каков будет мир, Не приукрашенный иллюзиями? Я ревностно храню свои иллюзии: Если меня очаровывают, я поддаюсь.</p> <p>Однажды, я не исключаю этого, наши страсти закончатся, Но мы были бы жестоки к самим себе,</p> <p>Если бы, проводя ночи любви, Подстерегали конец любви, Наш собственный конец. Страх смерти длится всю жизнь, Смерть длится лишь одно мгновенье, Смерть, Я думаю о ней постоянно, С тех пор, как я беременна.</p>
---	--

Ce détestable pressentiment !
Je le chasse de mes pensées,
Il v revient, comme une mouche.

II. Tombe

(ce passage constitue un moment de transition : dès la fin des lignes précédentes. Emilie ne s'adresse plus vraiment à Saint-Lambert, mais à elle-même : un peu aussi, implicitement, à l'enfant : et vers la fin de ce passage, à Voltaire, représenté éventuellement par un buste réalisé dans sa jeunesse).

Que va-t-on graver ma tombe ?

Ci-gît Gabrielle-émilie Le Tonnelier de Breteuil
Marquise du Châtelet-Lomont...
Ou peut-être simplement
Ici repose Emilie.
Voltaire aimant à dire
La divine, la sublime Emilie,
Il se proclamait lui-même
Le premier des émiliens.
Moi le poète, disait, et toi la géomètre.

III. Voltaire

(Emilie s'adresse ici au (buste de) Voltaire)
L'un tout près de l'autre, dix ans,
Dix ans à être sages, et à ne l'être point.

Dieu nous a donne d'un même geste
La capacité d'éprouver la
souffrance

Et celle d'éprouver le plaisir.

Pourquoi donc faudrait-il glorifier

Son nom

Par nos souffrances plutôt que nos
plaisirs ?

Dix ans à nous aimer, et à philosopher .

We even had our private language
Our intimate tongue.
Partly in English, and partly in riddles.

Ten marvelous years we spent,
In a kingdom of minds and hearts,
Of passionate learning and passionate love.
I was on my throne, holding court,
With you close by,
Fondly gazing at me, calling me

Это отвратительное предчувствие!
Я гоню его из своей головы,
Оно возвращается, как назойливая муха.

II. Могила

(эта сцена – переходный момент: сразу после окончания последней строки. Эмили уже обращается не к Сен-Ламберу, а к самой себе: в какой-то степени, неявно - еще и к ребенку: и к концу сцены – к Вольтеру, представленный в случае необходимости бюстом, изображающим его молодым).

Что будет написано на моей могиле?

Тут покоится Габриэль-Эмили Ле Tonnelier de Breteuil
Маркиза дю Шатле-Ломон...
Или, может быть, просто:
Здесь покоится Эмили.
Вольтер, который любил говорить:
«Божественная, возвышенная Эмили»,
Сам называл себя
«Первым из Эмили».
Я- поэт, говорил он, а ты – геометр.

III. Вольтер

(Эмили обращается к бюсту Вольтера)
Друг с другом рядом десять лет,
Это время можно быть мудрым,
А можно и не быть таковым.

Бог дал нам

Способность испытывать боль

И удовольствия.

Почему мы должны прославлять Его имя,

Имя наших страданий, а не удовольствий?

10 лет любить друг друга и
философствовать.

У нас даже был наш собственный язык
Наш интимный язык.

Отчасти на английском, отчасти –
загадками.

Десять чудесных лет мы провели вместе,
В царстве разума и сердца,

Страстной учености и страстной любви.

Я была на троне, держа суд в то время, как
Ты был рядом,

Нежно смотря на меня и называя

<p>Your ruling monarch. (Récités ou chantés d'une voix d'homme, avec espièglerie)</p> <p>J'avouerai qu'elle est tyrannique, Il faut, pour lui faire la cour, Lui parler de métaphysique, Quand on voudrait parler d'amour.</p> <p>Our kingdom was not of this World!</p> <p>Quand votre passion s'est refroidie J'ai mis du temps à l'admettre, J'aimais pour deux. Je passais tous mes instants avec vous Comme si nos coeurs étaient encore les mêmes .</p> <p style="text-align: center;">IV. Rayons</p> <p>(Emilie s'écarte peu à peu de Voltaire pour aller vers sa bibliothèque. En évoquant sa passion pour la science, elle s'adresse surtout à elle-même, mais elle pourrait, à certains moments, s'adresser implicitement à l'enfant qu'elle porte).</p> <p>J'aimais pour deux. But then, one day, I understood And felt wounded. I sought refuge in my other kingdom, The largest and wealthiest of them all, And the most peaceful too, The kingdom of knowledge. (Elle lit, comme dans un cours ou une conférence)</p> <p>Les hommes n'ont qu'une idée vague de la nature du soleil. Voyant qu'il brille et que ses rayons les échauffent, ils en concluent qu'il est tout entier un globe de feu. Mais j'ose dire que c'est là une idée insensée. Car le soleil attire les corps célestes vers lui en raison de sa plus grande masse. S'il n'était que feu, il n'aurait pas de poids, et il ne pourrait exercer une telle attraction. J'en conclus que le soleil est un corps solide.</p> <p>Toujours j'ai aimé les études Avec plus de fureur encore Que je n'ai aimé le monde.</p>	<p>Своей королевой. (Говорит или поет мужским голосом, игриво)</p> <p>Я признаюсь, это было тяжело, Чтобы добиться ее, Нужно было говорить о метафизике, Когда хотелось говорить о любви.</p> <p>Наше королевство было не от мира сего!</p> <p>Когда Ваша страсть остыла, Мне понадобилось время, чтобы принять это, Я любила за двоих. Я проводила с Вами все свое время, Как будто наши сердца были едины.</p> <p style="text-align: center;">IV. Лучи</p> <p>(Эмили отходит от бюста Вольтера, идет к своей библиотеке. Она говорит о своей страсти к науке, обращаясь к себе, но иногда разговаривает со своим будущим ребенком).</p> <p>Я любила за двоих. Но потом, в один прекрасный день, я поняла И почувствовала себя раненой. Я искала убежища в моем другом царстве, Самом большом и богатом из всех, И самом мирном, Царстве знания. (Читает, будто на лекции или конференции)</p> <p>Люди имеют лишь смутное представление о солнце. Видя, что его лучи светят и греют, они приходят к выводу, что это огромный огненный шар. Но я осмелюсь сказать, что это глупая идея. Потому что солнце притягивает к себе небесные тела из-за своей большой массы. Если оно – огонь, то оно не должно иметь веса, и не должно иметь такую силу притяжения. Я делаю вывод, что солнце находится в твердом состоянии (твердое тело).</p> <p>Я всегда любила обучение Так сильно, Как никогда не любила мир.</p>
---	---

(Elle commence par une lecture muette, bougeant les lèvres sans aucun son : puis elle reprend, à voix haute :)

... Une couleur n'est autre chose qu'un rayon coloré ; je veux dire un rayon ayant le pouvoir d'exciter en nous la sensation de cette couleur : il faut donc, pour que nous voyons les objets, que les rayons élémentaires se croisent en passant dans la prunelle, sans jamais se confondre, et sans que le rayon bleu prenne le place du vert, ni le rouge celle de l'indigo ...

La physique, l'optique, l'astronomie, l'algèbre,

Ainsi que la métaphysique,
Et les langues, bien sûr.

Anna soror,

Anne ma soeur,

Quae me suspensum insomnia terrent !

Des songes terrifiants m'agitent

Virgile, Cicéron, L'Arioste,

Puis Alexander Pope

Two principles in human nature reign

Self-love, to urge, and reason, to restrain.

V. Rencontre

(Emilie reprend ici l'écriture de sa lettre à Saint-Lambert)

La raison pour me restreindre, oui,
Mais seulement jusqu'au jour

Où vous, Saint-Lambert, avez fait irruption dans ma vie.

(Imitant une voix d'homme, sur un ton mi-nostalgique, mi-moqueur)

Vous mériter, vous caresser, vous chanter,

Emplira toute mon existence.

Pourtant je pensais avoir atteint l'âge paisible,

Je chérissais l'amitié,

Je courtais la science,

Et je cultivais la sagesse.

Je venais tout juste d'écrire

(Elle prend un gros cahier et lit ou chante des passages, sur le même ton)

Les passions ; au-delà de trente ans, ne nous emportent plus avec la même impétuosité ...

(Elle commence, ne produisant aucun son, seulement en remuant les lèvres : puis elle reprend, à voix haute :)

... Свет – не что иное, как цветной луч; Я имею в виду луч, которые дают нам те же ощущения, что и цвет: нам необходимо видеть объекты, чтобы элементарные лучи, преломляясь сквозь зрачок, не перекрещивались, чтобы голубой луч не занял место зеленого, а красный – синего...

Физика, оптика, астрономия, алгебра,

Также, как и метафизика,

И языки, конечно.

Anna soror,

Моя сестра Анна,

Quae me suspensum insomnia terrent!

Страшные сны ужасают меня

Вергилий, Цицерон, Ариосто

И Александр Поуп

В человеческой природе господствуют два начала

Самолюбие – чтобы побуждать, а разум – чтобы сдерживать.

V. Встреча

(Эмили снова пишет письмо Сен-Ламберу)

Причина, по которой я ограничена,
Появилась с тех пор,

Как Вы, Сен-Ламбер, ворвались в мою жизнь.

(Подражая мужскому голосу,

полузадумчиво, полунасмешливо)

Вас добиваться, вас ласкать, вам петь –

Станет смыслом всей моей жизни.

Однако, я думала, что достигла спокойного возраста,

Я лелеяла дружбу,

Я «ухаживала» за наукой,

И взращивала мудрость.

Я только что написала

(Она берет большую тетрадь и читает или поет отрывок на одной ноте)

Страсти; после 30 лет, не уносят нас больше столь же стремительно...

Et j'avance, sans crainte de me tromper, qu'il n'y a point de passion qu'on ne puisse surmonter quand on s'est bien convaincu qu'elle ne peut servir qu'à notre malheur.

Que de certitude en ces lignes
 Ecrites si peu de temps avant la rencontre
 s'est avec vous !
 Mais lorsque le soleil des passions s'est levé,
 Ma belle philosophie a fondu
 Comme le givre.
 Et je vous ai aimé,
 Je vous ai aimé avec rage.

Je n'ai jamais appris à aimer autrement.

VI. Feu

(Emilie est ici dans un état de confusion : elle s'adresse d'abord à elle-même, puis à Saint-Lambert, puis de nouveau à elle-même : le passage en anglais pourrait s'adresser à Voltaire : et parfois elle ne sait plus très bien à qui elle s'adresse).

(Elle pose la plume, prend un livre, et se met à lire)

Le feu est omniprésent dans l'univers, son action s'exerce sur toutes les créatures : c'est lui qui unit et c'est lui qui dissout.

Tous mes sentiments sont ardents et tenaces,
 Tout laisse en moi de traces de feu.

(Elle feuillète ses pages et lit encore)

Un corps tout pétillant de feu, auquel l'on applique un corps froid, perd de sa chaleur jusqu'à ce qu'il ait communiqué à cet autre corps une quantité de feu qui rétablisse l'équilibre...

Ma passion pour vous a laissé en moi
 Une trace que je n'attendais pas.

(Elle paraît abattue. Mais elle se ressaisit, et revient se réfugier dans sa lecture)

J'ai pu vérifier l'hiver dernier un phénomène étrange. Si l'on met de la neige et du sel autour d'un vase plein l'eau, et que l'on pose le tout sur le feu, l'eau qui est

И я продвигаюсь, не боясь ошибиться, потому что не существует страсти, которую мы не могли бы преодолеть, если убедимся в том, что она может принести лишь несчастье.

В этих строках, написанных немногим ранее встречи с Вами, столько уверенности!

Но когда солнце моих страстей взошло,
 Моя прекрасная философия растаяла,
 Словно иней.

И я полюбила Вас,
 Я полюбила Вас жаростно.

Я никогда не умела любить по-другому.

VI. Огонь

(Эмили в растерянном состоянии: сначала обращается к самой себе, затем – к Сен-Ламберу, затем снова – к себе, отрывок на английском адресован к Вольтеру, иногда она сама не понимает, к кому обращается)

(Она кладет перо, берет книгу и начинает читать)

Огонь вездесущ во Вселенной, его действие осуществляется на всех созданиях: именно он соединяет и разделяет.

Все мои чувства горячие и стойкие,

Все оставляет во мне следы огня.

(Она листает и читает дальше)

Полностью горящее тело в огне, прикасаясь к холодному телу, отдает своё пламя до тех пор, пока оно не разделится между ними поровну...

Моя страсть к Вам оставила во мне
 Такой след, какого я не ожидала.

(Она выглядит обессиленной. Но она берет себя в руки и снова погружается в чтение)

Прошлой зимой мне удалось проверить странное явление. Если поместить снег и соль вокруг вазы, полной воды, которая стоит на огне, то вода в вазе будет

dans le vase se gèlera d'autant plus vite que le feu sera plus grand ...

Partout l'on parle de ma grossesse,
Je me sens prise au piège,
Au piège de mon propre corps ,
Au piège de mon corps de femme.

Oh, how I loathe my new self,
This odd condition of mine,
My body, swollen,
And my mind, distraught.
Rassemblez assez d'un même rayon du spectre lumineux pour éprouver s'ils des vertus différentes : je soupçonne que les rouges, par exemple , produiront une plus grande chaleur que les violets.
Plus je m'approche de la délivrance
Plus je sens approcher la mort.

VII. Enfant

(comme si elle découvrait soudain que «la délivrance» signifie aussi la naissance d'un enfant, peut-être d'une fille, Emilie s'adresse à elle, et aussi, par moments, à son propre père, le baron de Breteuil)
Et toi qui es ici, toi l'enfant, mon enfant,
Quelle existence auras-tu après moi ?

Si tu es une fille, prends garde à ne jamais
Te laisser dérober
Ta portion de bonheur !
(Elle énonce comme un théorème,
en lisant peut-être dans son « Discours sur le bonheur »)

Nous n'avons rien à faire en ce monde
Que nous y procurer des sensations
Et des sentiments agréables.

Parfois , comme moi, il faudra que tu dises :
Je suis femme, et que crèvent
Les hommes sentencieux et toutes les femmes prudes !

Si tu es une fille,
Je te souhaite un père comme le mien,
Qui désire t'apprendre
Tout ce qu'il a lui-même appris .
Et qui t'invite à chanter avec lui à voix haute

нагреваться тем сильнее, чем будет больше разгораться огонь...

Всюду говорят о моей беременности,
Я будто поймана в ловушку,
Я будто застряла в моем собственном теле,
В ловушке женского тела.

О, как я ненавижу новую себя,
Это мое странное состояние,
Мое тело, распухшее,
И мой разум, обезумевший.
Достаточно собрать спектр одного луча, чтобы испытать различные качества: я сомневаюсь, что красные цвета, например, более жаркие, чем фиолетовые.

Чем больше я приближаюсь к родам,
Тем больше я чувствую дыхание смерти.

VII. Ребенок

(как если бы она вдруг обнаружила, что «роды» означают еще и рождение ребенка, возможно девочки, Эмили обращается к ней, порой и к своему отцу, барону Бретойль)

И ты, ребенок, который здесь, мой ребенок,
Какая жизнь будет у тебя после меня?

Если ты девочка, то берегись,
Чтобы никто не украл
Твое счастье!
(Она, словно рассказывая теорему, читает «Рассуждение о счастье»)

Нам нечего делать в этом мире,
Кроме как получать ощущения,
Приятные ощущения.

Иногда мне нужно, чтобы ты, как я, сказал:
Я – женщина, которую убивают (взрывают)
Помпезные мужчины и стыдливые женщины!

Если ты девочка,
Я тебе желаю такого отца, как мой,
Который захочет тебя научить всему,
Что сам умеет.
И который пригласит тебя спеть с ним высоким голосом

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
 Le cortesie, l'audaci imprese io canto...

Dis-toi bien que le monde est à toi, ma fille,
 Si seulement tu oses t'en emparer !
 (S'adressant à son père)
 Ta voix était la brise
 Qui soufflait dans les voiles
 De mon frêle radeau.
 Si tu es une fille,
 Ma visiteuse, ma passagère,
 Ne te protège pas des passions,
 Ni même des tentations.
 Quelquefois, tu en souffriras,
 Mais garde-toi de pleurer,
 Sinon dans les moments où les larmes sont
 une arme.
 Et surtout, ne ressasse jamais !

Nos remords ne nous instruisent pas,
 Ils nous détruisent.
 Moi je refuserai jusqu'au bout de maudire
 Ma passion tardive,
 Alors même qu'elle m'entraîne
 Vers le néant .

VIII . Principia

(Après un moment d'étourdissement, elle revient vers sa table, et reprend sa lettre à Saint-Lambert comme si elle ne l'avait pas interrompue).

Ce n'est pas tant la mort que je redoute,
 Ni ces bas ricanements qui me poursuivent

Madame du Châtelet est grosse,
 grosse, grosse.

Ce qui m'angoisse, ce n'est pas non plus
 votre tiédeur,
 Saint-Lambert, mon ami, mon amant,
 Bien que j'en souffre.
 Mon angoisse, ma frayeur,
 Et j'en rirais presque,
 C'est de mourir sans achever
 Ma traduction de Newton.

Женщины, мужчины, оружие, любовь,
 Вежливость, смелые поступки я пою...
 Представь себе, мир будет тебе
 принадлежать, дочь моя,

Если ты осмелишься его захватить!
 (Обращаясь к своему отцу)
 Твой голос был, как бриз,
 Который раздувал паруса
 Моего хрупкого плота.
 Если ты моя дочь,
 Моя гостыя, мой пассажир,
 Не защищайся от страстей
 И желаний.
 Иногда ты будешь от этого страдать,
 Но воздержись от слез,
 Кроме тех моментов, когда слезы –
 Это оружие.

И главное, не повторяй этого никогда!

Наши сожаления нас не научат,
 Они нас погубят.
 Я не буду проклинать
 Мою запоздалую страсть,
 Даже если она влечет меня
 В никуда (небытие).

VIII. Принципы

(через некоторое время после головокругения она вернулась к своему столику и продолжила писать Сен-Ламберу, как будто и не прерывалась)

Я боюсь не смерти,
 Не этих низких насмешек, которые
 преследуют меня
 Мадам дю Шатле – толстая, толстая,
 толстая.

То, что меня тревожит, это не Ваше тепло,

Мой друг, Сен-Ламбер, мой любовник,
 Хотя я страдаю от этого.
 Моя тревога, мой страх,
 Хотя это смешно, состоит в том,
 Чтобы умереть, не закончив,
 Мой перевод Ньютона.

<p>Philosophiae Naturalis Principia Mathematica Je ne songe plus à rien d'autre ! Je me lève à neuf heures, quelquefois à huit, A trois heures, je m'interromps pour un café : Je reprends le travail à quatre heures. La Lune gravite vers la Terre, et parla force de la gravité elle est continuellement retirée du mouvement rectiligne et retenue dans son orbite . Je m'arrête à dix heures, je dîne, Voltaire assiste à mon souper, Nous causons jusqu'à minuit, Ensuite je me remets à l'ouvrage Jusqu'à cinq heures du matin . La force qui retient la Lune dans son orbite est en raison réciproque carré de la distance des lieux de la Lune au centre de la Terre. C'est à cela que je m'acharne, Et que j'épuise mes dernières forces. Fluxum et reflexum Maris ab actionibus Solis ac Lunae oriri debere. Il y a deux espèces de marées, solaires et lunaires, qui peuvent se former indépendamment... J'ai quasiment fini. Je dois encore revoir mes épreuves, Ajouter quelques commentaires, Mais l'essentiel est fait : Si mes funestes pressentiments S'avèrent mensongers, Bientôt je porterai mon livre dans mes bras. Principes Mathématiques De la Philosophie naturelle</p>	<p>Математические начала натуральной философии Я не могу думать ни о чем другом! Я встаю в 9, иногда в 8 часов, В 3 часа я прерываюсь, чтобы выпить кофе: И продолжаю работать в 4 часа. Луна вращается вокруг Земли, а сила тяжести постоянно оттягивает ее и удерживает на своей орбите. В 10 часов я делаю перерыв на ужин, Вольтер составляет мне компанию, Мы разговариваем до полуночи, Затем я возвращаюсь к работе До пяти часов утра. Сила, которая держит луну на ее орбите, пропорциональна квадрату расстояния Луны от центра Земли. Именно этого я и добиваюсь, Пусть потрачу даже все свои силы. Море должно отвечать на воздействия Луны и Солнца. Есть два вида приливов, не зависящих друг от друга, - солнечный и лунный... Я почти закончила. Я должна пересмотреть мои опыты, Добавить несколько комментариев, Но большая часть уже сделана: Если мои смертельные предчувствия Неверны, Скоро я буду держать свою книгу в руках. Математические принципы натуральной философии</p>
<p>IX. Contre l'oubli (Emilie s'adresse ici à elle-même, mais un peu aussi à tous les autres). Et si je ne me relevais pas, Le livre paraîtra quand même Principes Mathématiques... Par feu la Marquise du Chatelet Ouvrage posthume Toujours la mort triomphe au dernier acte, Mais qu'elle me laisse terminer mon livre, Pour qu'on se souvienne de moi. Jusqu'au dernier moment j'aurai une plume à la main,</p>	<p>IX. Против забвения (Эмили обращается к себе, но также и к другим) И даже если я не оправлюсь, Книга будет издана в любом случае Математические принципы... Покойной маркизы дю Шатле Книга издана посмертно Триумф смерти всегда наступает в последнем акте, Но пусть она мне даст закончить мою книгу, Чтобы обо мне помнили (вспоминали). До последнего перо будет у меня в руках,</p>

<p>La tête haute, Le coeur amoureux, L'esprit dans les étoiles.</p> <p>Monsieur Newton explique que le Soleil est jaune parce que sa lumière abonde en rayons de cette couleur.</p> <p>Il est possible que dans d'autres systèmes il y ait des soleils verts, ou bleus, ou violets, ou rouges-sang : et qu'il y ait même aux confins de la Nature d'autres couleurs que celles que nous connaissons dans notre monde-ci.</p> <p>Les couleurs me manquent déjà, I already miss the colours, I miss the dreams, Les rêves me manquent, La vie manque, Et je redoute de sombrer Avec livre et enfant Dans le vertige de l'inconscience, Dans le puits de l'oubli .</p>	<p>С высоко поднятой головой, Любящим сердцем, И умом, устремленным к звездам.</p> <p>Господин Ньютон объясняет, что солнце - желтое, потому что его лучи наполнены оттенками этого цвета.</p> <p>Возможно, что в других системах были бы зеленые, голубые, фиолетовые или красные, цвета кроки солнца: возможно оно будет какого-либо иного цвета, нежели то, которое известно нам из нашего мира.</p> <p>Я скучаю по цветам, Я уже скучаю по цветам, Я скучаю по мечтам, Я скучаю по мечтам, В моей жизни их не хватает, И я боюсь утонуть Вместе с ребенком и книгой В головокружении бессознательного, В яме забвения.</p>
---	--