

# КУЛЬТУРА, ИСКУССТВО

УДК 782(=511.131)

**Е. Ю. Новоселова**

## **ПРОБЛЕМА ФИНАЛА**

### **ОПЕРЫ Г. КОРЕПАНОВА «НАТАЛЬ»:**

#### **«ТОНКАЯ БЕРЕЗКА» ПОД «СОЛНЦЕМ СВОБОДЫ»**



Статья посвящена процессам создания оперы Г. Корепанова «Наталь». Сравнивая повесть Ф. Кедрова «Катя» с либретто оперы «Наталь», автор показывает различие трактовок в изображении главной героини, а также различия финалы этих произведений. Наталь Г. Корепанова – лирическая героиня, не столько действующая, сколько переживающая о своей судьбе. Предложенные в процессе постановки оперы изменения образа (гибель героини) и присоединение хорового финала-апофеоза, прославляющего светлое будущее родного края, вынудили композитора превратить поступок Наталь в героическую жертву и, следовательно, героизировать образ.

Опера Г. Корепанова рассматривается в контексте эпохи: 1961 г. стал началом формирования «кодекса строителя коммунизма». Идея светлого будущего и статус «первой удмуртской оперы» повлияли на формирование концепции произведения, вынуждая композитора радикально изменить трактовку образа главной героини. Для того чтобы судьба главной героини стала героической, потребовалась ее жертвенная гибель. В то же время, «первая удмуртская опера» не могла завершиться трагическим финалом. Так появился хоровой финал-апофеоз, прославляющий будущее страны. В таком виде опера ассоциировалась с официально принятой «национальной патриотической оперой» «Иван Сусанин», а статус композитора приравнивался к статусу «удмуртского Глинки». Близость к русской опере дополнялась не только хоровым заключением, но и его структурой: в центре хорового апофеоза помещено трио солистов. Но, в отличие от трио «детей» Ивана Сусанина, оплакивающих героический подвиг отца, в хоровом финале «Наталь» лишь подчеркивалась основная идея произведения – путь к светлому будущему.

На основе воспоминаний о премьерной и последующих постановках оперы в статье реконструируются процессы интерпретации образа Наталь. Анализируются попытки (в работе с композитором) создать певицами лирический образ вопреки сложившейся в сценическом решении его героической интерпретации.

*Ключевые слова:* Г. Корепанов, опера «Наталь», Ф. Кедров, повесть «Катя», первая удмуртская опера, лирическая героиня, жертвоприношение, героика.

Опере Германа Корепанова «Наталь» суждено было стать «первой удмуртской оперой». Она была создана в 1960 г., на русском языке, и премьера планиро-



валась к очередным ноябрьским праздникам. Но из идеологических соображений и по рекомендации Обкома КПСС текст перевели на удмуртский язык, чтобы премьера *первой удмуртской оперы* прошла на национальном языке Республики\*. Сценическая судьба «Наталь» началась 21 января 1961 года\*\*.

Либретто оперы написал артист русского драматического театра Александр Симонов. В этой работе ему помогала жена композитора Людмила\*\*\*. Для Германа Корепанова работа над «Наталь» была первым опытом обращения не только к оперному жанру, но к созданию театрального произведения крупной формы вообще (впрочем, как и для либреттиста А. Симонова)\*\*\*\*. Безусловно, в тогдашней эпохе и начинающий композитор, и либреттист-драматический актер могли работать только в соответствии с идеологическими канонами, тем более, что оба осознавали груз ответственности в деле создания «первой удмуртской оперы».

В основу либретто «Наталь» положена повесть Филиппа Кедрова «Катя», созданная им в 1940 г. События повести разворачиваются в годы Первой мировой войны и Октябрьской революции. В центре обоих произведений (повести «Катя» и оперы «Наталь») – нелегкая судьба деревенской девушки-удмуртки. Однако, сравнивая повесть с либретто, необходимо выделить важные отличия.

Таблица 1

**Сравнительная таблица строения повести Ф. Кедрова «Катя» и оперы Г. Корепанова «Наталь»**

<i>Повесть Ф. Кедрова «Катя»</i>	<i>Опера Г. Корепанова «Наталь»</i>
(1) Похищение*****	<i>1 действие</i> <i>Первая картина</i> Околица села. Вечер. Сельская молодежь отдыхает на вечерке. 1. Интродукция*****. 2. Хоровод. 3. Пляска. 4. Горелки. 5. Ария Наталь (стыдится сиротской доли).

\* Перевод был сделан поэтом С. Ширококовым. Однако рукописная партитура оперы, как и ее клавишная версия, изданный в 2010 г., существуют только в русскоязычной версии. См.: [12].

\*\* Премьера прошла на удмуртском языке (три спектакля: 21–22 января 1961 г.), затем – на русском (три спектакля: 27–28 января). В то же время была сделана аудиозапись оперы на русском языке. См.: [9].

\*\*\* См. об этом: [16. С. 123].

\*\*\*\* Своего рода «пробой пера» для композитора стало создание музыки к нескольким драматическим спектаклям для Удмуртского драматического театра (отдельные номера, в основном песни, танцы, симфонические антракты и вступления), а также песен для Хора Удмуртского радио и телевидения (позднее хор ГТРК «Удмуртия») и его солистов.

\*\*\*\*\* Нумерация глав сделана автором статьи.

\*\*\*\*\* Нумерация приводится по либретто оперы: [13].



<p>Катя с подругой собираются на игрище.</p> <p>Койык (влюбленный в Катю) играет на скрипке. Кулацкие сынки Миквор и Максим похищают Катю.</p>	<p>6. Сцена: Оки, подруга Наталь, зовет ее на игрище. 7. Ариозо Максима: он признается в любви Наталь. 8. Хор. 9. Сцена: появляется пьяный староста Булда, он разгоняет молодежь. Появляется учитель Иван Кузьмич Шестериков. 10. Рассказ Шестерикова. 11. Баллада Шестерикова: рассказ о том, как батрак Сандыр поднял руку на кулака Миквора за то, что тот не заплатил за работу. 12. Сцена: Шестериков остается вдвоем с Максимом и дает ему книги.</p> <p style="text-align: center;"><i>Вторая картина</i></p> <p>13. Речитатив и ариозо Оки. 14. Сцена Оки и Сандыра: Сандыр сообщает любимой о своем решении бежать из села. 15. Ариозо Сандыра. 16. Дуэт Оки и Сандыра: молодые признаются друг другу в любви.</p> <p style="text-align: center;"><i>Третья картина</i></p> <p>17. Сцена гуляния. 18. Сцена похищения Наталь: кулацкие сынки Педор и его дружки похищают Наталь и избивают Максима.</p>
<p><b>(2) В кулаке у кулака</b> Катя живет в семье у Максима, она терпит побои и издевательства.</p>	
<p><b>(3) На реке</b></p> <p>Катя, сбежав от нелюбимого мужа, решает уйти из жизни и приходит на берег реки, где когда-то она встречалась с Койыком.</p> <p>Она встречает Койыка и молодые решают больше не расставаться.</p>	<p style="text-align: center;"><i>2 действие</i> <i>Первая картина</i></p> <p>Наталь прибегает на берег реки, сбежав от ненавистного мужа Педора.</p> <p>19. Сцена: Педор и Миквор устремляются в погоню, но не могут найти девушку в темноте. 20. Речитатив и Ария Наталь: Наталь жалуется на свою долю и решает броситься в омут. 21. Сцена: неожиданно появляется Максим и уговаривает Наталь идти с ним. 22. Дуэт: Наталь говорит, что теперь ей не будет счастья, Максим успокаивает ее.</p>



<p><b>(4) Страшный сговор</b> Отец Максима Семон и староста Занали решают вывести Койыка «на чистую воду».</p>	<p>[купированы сюжетные линии Койыка и Ивана Сидоровича]</p>
<p><b>(5) Беда одна не ходит</b> Катя живет с Койыком в его доме в мире и согласии. Семон и Занали, ворвавшись в дом, обвиняют Койыка в воровстве и находят «краденое». Койыка ведут в участок но Сандыр – батрак Занали - признается, что его принудили спрятать в укромном месте краденое, чтобы обвинить Койыка. Начинается драка, которую останавливает учитель, Иван Сидорович. Учитель приходит в дом Кати и Койыка и приносит газету партии большевиков. Нагрянувшие в дом Занали и урядник арестовывают Койыка и учителя.</p>	
<p><b>(6) Спустя два года</b> Катя одна ведет хозяйство, у нее родился сын. На ее руках старая мать Койыка – Жакы и младшая сестра Огыр.</p>	
<p><b>(7) В тюрьме</b> Койык и учитель томятся в тюрьме. Иван Сидорович бежит из тюрьмы.</p>	
<p><b>(8) Кому – казна, кому – сума</b>  Началась Первая мировая война, и молодых парней забирают на фронт. Идет на фронт и Сандыр, муж подруги Кати – Натй. Староста и Семон издеваются над крестьянами, избивая их.</p>	
<p><b>(9) Письмо Койыка</b> Койык написал письмо с фронта.</p>	



<p><b>(10) У ограды</b> Кулаки обходят крестьянские хозяйства. Винят «недогляд» за состоянием ограды, Катю наказывают ударами плеткой. Сандыр, вернувшийся с войны без ноги, заступает за Катю и убивает Семона.</p>	<p>[купирована история Сандыра]</p>
<p><b>(11) Расплата</b> Семона похоронили, а ночью Максим ворвался в дом Кати. Женщины дают отпор и прогоняют незваного гостя.</p>	
<p><b>(12) Красный флаг над деревней</b></p> <p>Произошла революция. В городе сменилась власть, в деревне обсуждают новости. Представитель Совета рабочих и крестьянских депутатов разъясняет – что означает Советская власть. Возвращается Койык. Он рассказывает про Ленина.</p> <p>В избе Койыка встречают старая мать и сын. Семья принимает гостей и садится за праздничный стол.</p>	<p><i>3 действие</i> Осень 1917 г. На деревенской площади собралось все село.</p> <p>28. Сцена: односельчане обсуждают весть о том, что больше нет царя, большевики взяли власть. Шестериков объясняет, что такое революция. Булда протестует. Наталь обрывает его. Появляется Максим, встречается с родными – Наталь и матерью. Максим рассказывает о новой власти. Булда и Миквор развязывают драку. <i>Педор с ножом бросается на Максима, Наталь закрывает собой любимого и принимает удар на себя. Сельчане потрясены ее гибелью.</i> <i>Максим: «Тонкая березка срублена под корень».</i> 29. Эпilog. Шестериков и хор: <i>«Встает заря новой жизни... Расцветай, наш дивный край... Пусть солнце свободы над нами яркими светит лучами! Волю всем народам, светлый путь к свободе, счастье и радость несет!»</i></p>

В либретто заметно сокращены сюжетные линии основных героев – Койыка\* (эпизоды повести 4–7) и Сандыра (эпизоды 9–11). Полностью раскрыта только сюжетная линия Наталь. Но и в раскрытии ее образа есть заметные расхождения с первоисточником. Наталь не станет матерью и даже не успеет создать семью с Максимом, как того забирают на фронт. В повести Ф. Кедрова Катя создает семью с Койыком, живет в его родительском доме, у них рождается сын. Но главное, чем отличаются произведения, – решение финала. В произведении Ф. Кедрова Катя проходит трудный путь становления, сама воспитывает сына,

\* В опере Максим.



ведет хозяйство, испытывает тяготы нелегкой крестьянской жизни, пока Койык отбывает срок в тюрьме. В финале повести все герои собираются за праздничным столом Кати и Койыка, и, как пишет Ф. Кедров, «никогда еще не было таклюдно в избе, никогда не было всем так легко и хорошо. Так теперь будет, хотя впереди немало трудного. И пройдя сквозь трудное, люди станут крепче, сильнее и выше» [10. С. 78].

Героиня оперы Наталь не успевает дожить до светлых дней, она погибает на пороге новой жизни и светлого будущего. Финал оперы довольно странно сочетает в себе две контрастные сцены. Он начинается со Сцены (№ 28), в которой сельчане узнают о приходе новой власти: учитель, революционер-подпольщик, Шестериков разъясняет им, какой теперь будет новая жизнь; ему вторит Максим, вернувшийся с фронтов Первой мировой; кулаки бросаются в драку. Педор, с ножом в руках, нападает на Максима, но Наталья, спасая любимого, принимает удар на себя. Ее гибель – трагическая случайность. Сельчане потрясены ее смертью. Звучит хоровой плач без слов, переходящий в заключительную сцену оперы (№ 29) – финальный хоровой гимн-апофеоз, прославляющий счастье будущей жизни.

Эпизод гибели Наталь в музыке проходит почти незаметно. Мы узнаем о смерти главной героини только по реакции Максима, который произносит: «Тонкая... березка... срублена... под корень...» [13. С. 23]; и по хоровому лamento, завершающему сцену. Эта тихая кульминация вливается (почти встык) в масштабный патетический финал-апофеоз, уровень значимости которого как-то не соответствует масштабу случившихся событий. Несообразность двух сцен была подмечена еще автором рецензии Галиной Костелянец, откликнувшейся на премьеру оперы. Она писала: «Несмотря на то, что в либретто и музыке не найдено еще достаточно убедительных обоснований для перехода к финальной кантате, впечатление она оставляет очень сильное» [17. С. 180].

Заметим: финальная сцена оперы создавалась уже в ходе сценических репетиций\*, так что решения принимались почти «с ходу». Хормейстер оперы «Наталь» А. В. Мамонтов так вспоминает о репетиционном процессе: «В процессе работы над спектаклем Герман Афанасьевич вносил многочисленные изменения в музыку. Я, тогда еще молодой человек, был против этих переделок: разучиваешь, разучиваешь, а он берет и, уже выученное с хором, переделывает, или вообще целый кусок выбрасывает. А Глеб Николаевич (дирижер спектакля) любил на репетициях много раз повторять одно и то же место. Я ему говорю: “Вот вы все повторяете и повторяете, а финал еще не начинали разучивать, хотя времени до премьеры не остается!” (выделено нами. – Е. Н.)» [19. С. 215]. Именно во время репетиций пришло решение, что Наталья должна погибнуть. «Надо было срочно закончить финал, – вспоминал дирижер постановки Г. Н. Бехтерев. – Тем более, что мне удалось убедить Германа Афанасьевича изменить его: в результате обострения борьбы бедняков и кулачества в финале оперы должна погибнуть героиня, сама Наталья, а не кто-либо другой, от этого выигрывает не только музыкальная драматургия, но и весь социально-политический конфликт противоборствующих сил» [2. С. 32]. Оттого, что судьба героини менялась по

\* См. об этом: [16. С. 123–124].



сравнению с первоначальным замыслом, близким повести Кедрова, менялся и ее образ. Об этом вспоминает А. В. Мамонтов: «А с финалом мучились долго! Там есть одна загвоздка: кем становится Наталь? Или простой девушкой крестьянской, или Жанной д`Арк?» [19. С. 215].

Безусловно, для возвеличивания «подвига» Натальи ее образ должен был решаться героически. И в этом случае важно было, чтобы Наталь погибла. Рассуждая о героической смерти, медиевист А. Я. Гуревич в своем исследовании «“Эдда” и сага», пишет: «Только в смерти, в ее приятии, в поведении героя перед лицом ее завершается его становление. Чем беспримернее его гибель, чем ужаснее и неслыханней ее обстоятельства, чем более выходят они за пределы обычного, тем величественнее герой и тем более впечатляет воспевающая его песнь» [7. С. 41]. Однако обстоятельства гибели Наталь не были столь «ужасными или неслыханными», чтобы достичь предложенного авторами оперы уровня величественности «воспевающей его песни» – хорового апофеоза произведения. Как не был героическим и созданный авторами произведения образ Наталь.

В отличие от Кати, героини повести Ф. Кедрова, Наталь в опере Г. Корепанова не столько *действует*, сколько *переживает* свою судьбу. Ее характеристика раскрывается не в сценах, в которых Наталь является ведомой (см. сц. 6, 18, 21, 28), а в законченных замкнутых номерах – ариях (№№ 5, 20), дуэте с Максимом (№ 22) и трио с Максимом и Жакы, матерью Максима (№ 24). Содержание всех ее сольных высказываний – это переживание собственной судьбы и ее отношений с Максимом.

Указанные выше качества, когда «предметом представления являются чувства и душевные состояния» [1. С. 354], главной передающей формой становится «монолог, излияние лирического субъекта» [1. С. 354], а «композиция произведения, в противоположность драме или эпике, основывается не на действии и причинно-следственных связях, а на предпосланной ситуации, единстве настроения и вариативных подходах к одной и той же теме, параллелизмах» [1. С. 355] – все эти черты специфичны для лирики как рода литературы. Наталь в опере Г. Корепанова – лирическая героиня. Лирическую доминанту оперы и композиторского стиля Г. Корепанова подчеркивали исследователи, писавшие о первой удмуртской опере (А. Н. Голубкова и Р. А. Чуракова [6. С. 272], Ю. Л. Толкач [25. С. 4]).

Заметим, что обращение Германа Корепанова к опере, как, впрочем, и выбор лирического сюжета, обусловлен работой композитора в жанре лирической песни. И это закономерно. О лиризации дискурса и о влиянии советской массовой песни на оперу советского времени пишет Марина Раку, отмечая, что еще в 30-е гг. «вопреки осуществлению идеи воспитания из “ритмического” и “выразительного” человека – человека “героического”, а в перспективе и “сверхчеловека”, появился “лирический человек”, тяготеющий снова к общезначимым жизненным ценностям. Ему наконец-то были официально дозволены “чистая любовь”, “крепкая семья”, “скромный быт” и “здоровый юмор”. Его “идентичность” нашла наиболее адекватное музыкальное выражение в советской лирической песне, где все эти постулаты поэтически сконцентрированы в текстах, а соответствующая эмоциональность выражена интонационно. Великая война сильнее выявила тягу простого человека к лирическому самовыражению, памятником чему стала



антология советской военной песни [...] Поиски аналогичной “советской идентичности” шли на оперной сцене в том же направлении...» [24. С. 201].

Заострим также внимание на том, что героиня оперы Г. Корепанова воплощает в себе черты удмуртской национальной идентичности. Так, музыковед А. Н. Голубкова в работе «Музыкальная культура Советской Удмуртии» отмечала, что «образ Наталь близок образу девушек-сирот в удмуртских сиротских песнях» [5. С. 116]. В то же время И. В. Пчеловодова, исследователь текстов удмуртской песенной лирики, отмечает, что «в удмуртском обществе не принято выставлять напоказ свои чувства, в противном случае это вызывает осуждение» [22. С. 48].

Наталь стойчески принимает и переносит все тяготы судьбы. Эти качества (приятие своей судьбы и «непротivление злу») как свойственные удмуртской ментальности отмечает и историк В. В. Напольских: «для индоевропейского менталитета девиз [жизни] может быть выражен фразой “Стремлюсь действовать”, для уральского “Живу в согласии” <...>, т. к. для уральского мироосмысления важнейшее значение имеет саморазвитие мира, гармония и, следовательно, такое поведение эпического героя, когда он *не бросает вызов судьбе, а свободно... ей следует* (курсив мой. – Е. Н.)» [21. С. 15].

Таким образом, Наталья не была персонажем героической судьбы. Вот что отмечает певица театра Л. Минина, работавшая с Г. Корепановым над созданием этого образа в спектакле уже с 1980-х гг.:

«Я по природе человек героического плана, мне все вперед надо, на баррикады – это русской душе свойственно, тем более что Наталья – сирота и нужно знать историю жизни удмуртской деревни, знать, как деревня жила, какие обычаи были, только тогда можно понять Наталь, понять, как она должна вести себя. И я стала с себя эту героическую оболочку сдирать, старалась показать ее лиричность, женственность, любовь.

Там есть сцены, когда она, на мой взгляд, должна бы бороться, как боролась бы я, русская женщина, но нет, мне приходилось себя сдерживать: это нельзя показывать, потому что это несвойственно сироте из удмуртской деревни. И я помню, даже в какой-то газете, уже когда поставили спектакль, промелькнула фраза о том, что, несмотря на то, что Минина русская, а тем не менее смогла передать характер удмуртской девушки. Это мне было очень лестно, но это во многом – благодаря Герману Афанасьевичу. Вскоре Виноградов\* уехал, а потом не стало Германа Афанасьевича. Пришли другие дирижеры, и они стали трактовать образ Наталь героически... а это не должно было быть по замыслу автора. Я пыталась говорить, но мое мнение в расчет не принимали...» [20. С. 219].

Отметим, что роль Наталья трактовалась героически уже на премьере\*\*. Для того чтобы придать случайной гибели главной героини смысл *жертвенного поступка*, необходима была героизация всей партии. Такой решительной (если не суровой) героиней стала Наталья в исполнении певицы Е. Пахомовой. Именно героическую парадигму выявляли критики и современники, анализируя оперу

---

\* Дирижер театра в 1980-е гг.

\*\* Это подтверждает и участник той, премьерной, постановки «Наталь» А. В. Мамонтов.





и ее сценическое воплощение. Так, Г. А. Костелянец в рецензии на премьерный спектакль подчеркивает скульптурность решения сцены народной скорби: «Коленопреклоненная толпа народа у тела Натальи, мужественное, полное неподдельной скорби раздумье Шестерикова об этой преждевременной смерти» [17. С. 181]. Вспоминая ту постановку, В. Ложкин пишет: «Наконец появляется Наталья (Е. С. Пахомова). Глубокой печалью проникнута ее ария “Им весело, а мне на людях стыдно показаться”» [18. С. 212]. А вот его же описание сцены гибели Натальи: «Гибель ее наполнила скорбью сердца сельчан, побудила в них твердую решимость бороться за лучшую жизнь. Под звуки величественной трагической музыки над толпой в знак безграничной скорби возникало Красное знамя – символ борьбы и торжества правого дела» [18. С. 213]. Подчеркнем: по сюжету Наталья не участвует в революционном движении, в отличие, например, от Вириanei – героини, чья судьба схожа с судьбой Натальи\*. Критике подвергаются те исполнители, чей образ «не дотягивает» до героического. Размышляя о решении образа Максима, Г. Костелянец отмечает: «Максима хотелось бы видеть более волевым человеком, переходящим по ходу событий оперы пору созревания характера. Все эти качества есть в музыкальной характеристике героя» [17. С. 180]. В пантеон героев попадают не только персонажи произведения, но и его авторы: «В то время надо было быть героем, как Герман Афанасьевич, чтобы решиться написать и поставить оперу!», – писал А. В. Мамонтов [19. С. 216]. А вот воспоминания филолога З. Богомолловой: «В основу либретто положен сюжет повести “Катя” Филиппа Кедрова, героически погибшего на войне. Надо полагать, что Герман Афанасьевич, создавая оперу, руководствовался сложными чувствами: он тоже участник Великой Отечественной войны. Его привлекало не только желание показать драматическую судьбу женщины, но и отдать долг памяти талантливому поэту и прозаику. “Наталь”... посвященная памяти Ф. Кедрова, – прекрасный памятник погибшему в боях за Витебск писателю» (выделено нами. – Е. Н.) [3. С. 44]. Заметим, что в опере нет событий, связанных с Великой Отечественной войной, а опера Г. Корепанова, хотя и написана на основе повести Ф. Кедрова, посвящена «жене, подруге и помощнице Людмиле Николаевне», ставшей не только помощницей, координатором работы, но отчасти и либреттистом произведения\*\*.

Исследовательница К. Уль, изучавшая советскую культуру и общество послевоенного времени, отмечает, что эпоху 1950–1960-х «следует рассматривать как еще один героический период, который последовал за героическими временами Октябрьской революции и Гражданской войны, индустриализации 1930-х гг. и Второй мировой войны» [26. С. 309]. По ее мнению, послевоенный период и период «Оттепели» стали временем «между героическим прошлым и светлым будущим»: «эти два темпоральных измерения, т.е. упоминание “героического прошлого” и перспектива “светлого будущего”, стали значимыми главным образом в постсталинскую эпоху» [26. С. 280]. «Героический дискурс “оттепельной” эпохи задает четкое видение светлого будущего: бесклассовое общество, в котором

\* Повесть Л. Сейфуллиной создана в 1924 г., опера С. Слонимского – в 1967 г., а фильм, в главной роли которого снялась Л. Чурсина, выйдет на экраны лишь в 1968 г.

\*\* Что отмечено на титульном листе клавира. См.: [12. С. 7].



господствуют не правила или законы, но нравственное сознание каждого, кто принадлежит этому обществу» [26. С. 299]. Подчеркнем, что путь в «светлое будущее» уже прописывался партией и правительством: 31 июля 1961 г. (через полгода после премьеры оперы «Наталь») выйдет проект Программы КПСС, в котором сформулированы утопические условия построения коммунистического общества.

Таким образом, гибель Натали воспринималась как трагическая жертва на пути к счастью светлого будущего. К. Кларк, размышляя о советском романе и методе социалистического реализма, пишет, что «в сталинском романе смерть или увечье имеют преимущественно мифическую функцию. Когда герой теряет свою индивидуальную самость в момент перехода, он умирает как индивидуальность и возрождается как член коллектива» [11]. Об этом же пишет Г. Костелянец в рецензии на спектакль «Наталь»: «Голос Шестерикова снова приобретает силу набата, звучит величественный хор о будущем удмуртского народа; о заре, которая восходит над Камой...» [17. С. 181]. Ей вторит Г. Бехтерев, дирижер постановки, предложивший завершить судьбу героини ее гибелью: «Это была настоящая опера, вернее, музыкальная драма, где одним из главных действующих лиц был народ» [2. С. 30]. Таким образом, только в том случае, когда героиня приносила себя в жертву народу, опера становилась «настоящей».

В этом ключе жертва Натали воспринималась сквозь призму жертвоприношения Ивана Сусанина, к чему обязывал и статус «первой национальной удмуртской оперы»\*. В тексте финального апофеоза прочитываются парафразы с финальной арией Сусанина:

Встает заря новой жизни,  
рассвет встает над землей,  
и солнце лучи расплескало за Каму,  
на край наш родной,  
на край Приуралья,  
на край величавый,  
на край наш привольный! [13. С. 24].

Не случайно свидетель премьерных показов оперы З. Богомолова приводит слова, произнесенные кем-то из высоких гостей, присутствующих на спектакле (В. Мурадели, Т. Хренниковым или А. Хачатуряном), назвавших Г. Корепанова «удмуртским Глинкой» [3. С. 49]. Сама форма финального апофеоза оперы «Наталь» была выстроена согласно финальной сцене на Красной площади из «Ивана Сусанина»: в центре хоровых эпизодов помещено трио. Но, в отличие от трио Вани, Антонида и Собинина, оплакивающих гибель отца в опере Глинки, трио в опере «Наталь», исполняемое «стариками»: Семеном (отцом Сандыра),

---

\* Заметим, что к 1950-м гг. опера Глинки окончательно превратилась в эталон, на который следовало равняться. И. Мартынов, автор статьи «Чайковский и Глинка», опубликованной в журнале «Советская музыка» в 1940 г., подчеркивал: «Высокая идея патриотизма, идея беззаветной преданности народа своей родине нашла в «Иване Сусанине», пожалуй, наиболее сильное выражение, чем в каком-либо ином произведении мировой литературы». Цит. по: [23. С. 520].



Жакы (матерью Максима) и подругой Наталь – Оки, – наполнено бодростью и оптимизмом, обязательными, согласно канонам соцреализма:

*Сидор:*

Своими вижу я глазами, куда ведут народ большевики.  
И я, сынок\*, пойду теперь за вами!

*Жакы:*

И я с вами!

*Оки:*

И я тоже!

*Хор:*

Мы все пойдем с вами!\*\*

Х. Гюнтер отмечает, что в соответствии с канонами соцреализма, «движение к некоей дали... отличается... тем, что дорога всегда озарена оптимизмом и обладает определенным смыслом и целенаправленностью» [8. С. 743].

Не случайно в тексте апофеоза оперы акцентируется мотив *пути*:

*Шестериков:*

Над нею выла буря всегда,  
Ее стерегла беда,  
*Путь* застлала вечная тьма,  
Холод ей душу терзал [13. С. 24];

*Хор:*

Зори багряные во тьме разгораются,  
Ярость народная волной поднимается!  
К свету *путь* найдем мы,  
К счастью *путь* пробьем мы [12, перед трио];

*Хор:*

В лучах той зари негасимой  
Встанем мы строим единым.  
Все, что мешает нам в жизни,  
Все мы с *пути* уберем! [13. С. 24].

Подчеркнем, что «пойти» с большевиками собираются только положительные герои оперы. Авторы исследования о советском обществе 1960-х П. Вайль и А. Генис иронизируют: «“Поезд <...> в коммунизм” не мог взять людей, которые обладали нежелательными чертами характера» [4. С. 18].

Согласно исследованиям Х. Гюнтера и К. Кларк, «чрезвычайная сложность мировой истории в соцреализме схематизируется как нормативное движение

\* Неясно, к кому обращается Сидор, так как его сын Сандыр погиб на фронте.

\*\* Трио сохранено лишь в рукописных клавише и партитуре оперы «Наталь», в опубликованном клавише оно купировано. См.: [12].



от тьмы к свету» [8. С. 743]. В финале хорового апофеоза этот путь «от мрака к свету» постулирован с неумолимой ясностью:

Мрак на земле исчезает,  
Тьма уступает дорогу солнцу,  
что скоро взойдет! [13. С. 24].

Апофеоз завершается гимном «Солнцу свободы», подкрепляемым в партитуре продолжительными автентическими оборотами литавр:

Пусть солнце свободы над нами  
Яркими светит лучами!  
Волю всем народам,  
светлый путь к свободе,  
счастье и радость несет! [13. С. 24] –

таким образом, финал «первой удмуртской оперы» был прочно вписан в каноны советских идеологических схем.

Из моего недавнего разговора с А. В. Мамонтовым\*, единственным на сегодняшний момент свидетелем той памятной постановки 1961 г., удалось выяснить, что Г. Корепанов хотел закончить оперу тихой кульминацией – гибелью Наталь, что было бы совершенно естественно. Примечательно, что присутствующие на премьере Т. Хренников и А. Хачатурян посоветовали композитору сделать то же самое\*\*. Заметим, что именно тихой кульминацией завершает «Виринею» С. Слонимский. Но – *noblesse oblige*: «первую национальную оперу» нельзя было завершать трагическим финалом.

Так, опера «Наталь» с дидактической назидательностью стала воплощать собой советские «императивы долга и героики», затрудняя тем самым произведению путь на сцену современного оперного театра.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Sierotwieński S. Słownik terminów literackich*. Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н. Д. Тмарченко. М.: РГГУ, 2002. 467 с.

2. *Бехтерев Г. Н. Я был поражен красотой музыки! // «Мон тодам ваисько». «Я тебя вспоминаю». Воспоминания современников о жизни и творчестве выдающегося удмуртского композитора Германа Афанасьевича Корепанова (1924–1985)*. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. С. 30–38.

3. *Богомолова З. А. Удмуртский Глинка // «Мон тодам ваисько». «Я тебя вспоминаю». Воспоминания современников о жизни и творчестве выдающегося удмуртского композитора Германа Афанасьевича Корепанова (1924–1985)*. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. С. 42–52.

\* Устная беседа с А. В. Мамонтовым состоялась 09.11.2015.

\*\* Благодарю А. Г. Корепанова за сообщенный факт.



4. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение. 1998. 368 с.
5. Голубкова А. Н. Музыкальная культура Советской Удмуртии, Ижевск, 1978. 156 с.
6. Голубкова А. Н., Чуракова Р. А. Музыкальная культура Удмуртии. Ижевск: Издат. дом «Удмуртский университет», 2004. 348 с.
7. Гуревич А. Я. «Элда» и сага. М.: Наука, 1979. 192 с.
8. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон: сборник статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. 1040 с.
9. Золотой век удмуртской музыки: антология [Электронный ресурс]. Ижевск, 2007. 2 CD-ROM.
10. Кедров Ф. Катя. Ижевск: Удмуртия, 1976. 80 с.
11. Кларк К. Советский роман. Глава 8. Три помощника ритуального жертвоприношения: Смерть [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2689> (Дата обращения: 18.11.2015).
12. Корепанов Г. Наталь: клави́р, рукопись / Центральный государственный архив Удмуртской Республики, б/н.
13. Корепанов Г. Наталь: оперное либретто. Ижевск: АНО «Ижевский институт компьютерных исследований», 2013. 24 с.
14. Корепанов Г. А. Наталь, клави́р. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2010. 324 с.
15. Корепанов Г. А. Поэт и либреттист // Г. Д. Красильников – писатель и человек: Статьи. Воспоминания. Ижевск, 1982.
16. Корепанова Л. Н. Мои воспоминания // «Мон тодам ваисько». «Я тебя вспоминаю». Воспоминания современников о жизни и творчестве выдающегося удмуртского композитора Германа Афанасьевича Корепанова (1924–1985). Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. С. 117–151.
17. Костелянец Г. А. Заря над Камой // «Мон тодам ваисько». «Я тебя вспоминаю». Воспоминания современников о жизни и творчестве выдающегося удмуртского композитора Германа Афанасьевича Корепанова (1924–1985). Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. С. 176–181.
18. Ложкин В. В. Новый этап в развитии национальной культуры // «Мон тодам ваисько». «Я тебя вспоминаю». Воспоминания современников о жизни и творчестве выдающегося удмуртского композитора Германа Афанасьевича Корепанова (1924–1985). Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. С. 210–213.
19. Мамонтов А. В. В то время надо было быть героем, чтобы написать оперу! // «Мон тодам ваисько». «Я тебя вспоминаю». Воспоминания современников о жизни и творчестве выдающегося удмуртского композитора Германа Афанасьевича Корепанова (1924–1985). Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. С. 214–217.
20. Минина Л. А. Великое творение удмуртского композитора // «Мон тодам ваисько». «Я тебя вспоминаю». Воспоминания современников о жизни и творчестве выдающегося удмуртского композитора Германа Афанасьевича Корепанова (1924–1985). Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. С. 218–220.
21. Напольских В. В. Размышления о возможности определения уральского и индоевропейского психологических стереотипов и их предварительное сравнение // Вестник Удмуртского университета. 1992. № 5.
22. Пчеловодова И. В. Удмуртская песенная лирика: от мотива к сюжету. Ижевск, 2013. 164 с.
23. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.



24. Раку М. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 184–204.

25. Толкач Ю. Л. Вступительная статья // Корепанов Г. «Наталь», клavier. Ижевск: НИИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2010. 324 с.

26. Уль К. Поколение между «героическим прошлым» и «светлым будущим»: роль молодежи во время «оттепели» // Антропологический форум. 2011. № 15. С. 279–326.

Поступила в редакцию 18.05.2016

**E. Y. Novoselova**

**The Problem of the Final Scene in the G. Korepanov's Opera *Natal*:  
«A Thin Birch» under «The Sun of Freedom»**

The article studies the processes of composing opera *Natal* by G. Korepanov. The author compares the opera libretto to F. Kedrov's novella *Katya* and demonstrates the difference in depicting a main female character and also in the final parts of these works.

G. Korepanov's opera is analyzed considering the ideas of that period: in 1961 «The Moral Code of the Builder of Communism» was promulgated. Ideas about a bright future and the status of «the first Udmurt opera» influenced the formation of the opera conception, forcing the composer to make radical changes into the interpretation of the main character. Moreover, «the first Udmurt opera» could not have a tragic ending. So the opera closes with a choral grand finale glorifying the future of the country. Thus, the opera was associated with the officially accepted «national patriotic opera» *Ivan Susanin*, and the composer's status was equated to the status of «the Udmurt Glinka». The closeness of the Udmurt opera to the Russian one was evidenced not only by the choral final part, but also by its structure: three soloists sing in the final scene. In contrast to the Russian opera, where three children lament their father's heroism, the final part of the Udmurt opera highlights the opera's main idea, that is the way to a bright future.

The article is based on recollections of the premiere and subsequent performances. It reconstructs the processes of interpretation of the main character's image. The author also analyzes singers' attempts to create a lyric image in spite of the heroic interpretation of the main female character.

*Keywords:* G. Korepanov, opera *Natal*, F. Kedrov, novella *Katya*, first Udmurt opera, lyric heroine, sacrifice, heroics.

**Новоселова Евгения Юрьевна,**

кандидат искусствоведения, доцент,

ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1

E-mail: novev@yandex.ru

**Novoselova Evgeniya Yurievna,**

Candidate of Sciences (Art), Associate Professor,

Udmurt State University

426034, Russia, Izhevsk, Universitetskaya St., 1

E-mail: novev@yandex.ru