

Ю.К. Зудов

СЮЖЕТ СОВРЕМЕННОГО ЛИБРЕТТО

(опера «Маргарита» В. Кобекина)

Основная цель данной статьи – анализ особенностей сюжета современного оперного либретто. Материалом служит текст оперы В. Кобекина «Маргарита». В результате делаются выводы о сложности философской концепции замысла либретто, его соотнесенности с проблемами этического и нравственного выбора человека, об интертекстуальной природе литературной композиции, о стирании границы между элитарным и массовым искусством.

Ключевые слова: Кобекин; Фридман; опера; либретто; сюжет.

Либретто оперного произведения до недавнего времени считалось «второсортным» жанром, не имеющим ничего общего с собственно литературным творчеством, и поэтому оно редко становилось предметом особого внимания со стороны специалистов. Прошла целая эпоха с момента появления статьи И. Соллертинского «Драматургия оперного либретто», где впервые был поставлен вопрос о специфике вербального компонента оперы и его роли в дальнейшей судьбе масштабного музыкального сочинения¹. Выдвинутые И. Соллертинским критерии оценки «хорошего либретто» оказались тесно связаны с задачами советского оперного театра, резкой критикой нигилистического отношения к опере и убежденности в том, что «оперное либретто есть нечто, к чему каждый может приложить свои силы»². Автор пишет: «Я убежден, что многие наши композиторы могли бы дать крупные оперные произведения, если бы у них был надеж-

ный трамплин в виде хорошего либретто»³. По мнению И. Соллертинского, основными достоинствами либретто следует считать: лаконизм оперного текста, отсутствие каких бы то ни было речевых излишеств (красочных сравнений, образных метафор, сложных поэтических строф и т.д.), простоту и наглядность сюжетной интриги, четкую прорисовку ведущей драматургической линии без включения в нее побочных эпизодов и второстепенных персонажей, отвлекающих внимание зрителя, а также правильное построение оперной экспозиции и развертывания действия. Говоря о литературном языке оперных либретто, И. Соллертинский обращает внимание на два уклона, две опасности: наполнение оперной лексики парфюмерным набором слов, вроде «грезы», «слезы», «розы», «мимозы», которые уже «апробированы поэтически», и натуралистический бытовизм лексики (по выражению автора, «бальмонтовщину» и «натуралистический прозаизм»⁴). Категорический протест у И. Соллертинского вызывает подмена и смешение жанров: «Задачи комической оперы не должны смешиваться с задачами водевиля и оперетты, оперы большого, эпического плана – с исторической хроникой»⁵.

Отмечая важный вклад И. Соллертинского в изучение либретто, необходимо отметить, что на сегодняшний день многие установки автора нуждаются в пересмотре. Это связано, в первую очередь, со значительными переменами в современной драматургии и сценаристике, которые отражают совершенно другую ситуацию в области театральных форм и жанров. Возросшее многообразие в сфере музыкально-театрального искусства, появление таких его разновидностей, как «музыкальная драма», «опера-оратория», «опера-мистерия», «опера-пьеса», «рок-опера» и т.д., где ярко выражены элементы «синтетического зрелища» (Б. Ярустовский) с участием пантомимы, танца, чтецов, аудио и видеоряда, световых, цветовых и других эффектов, связано с принципиальным отходом от традиционных норм и критериев сочинения собственно «опер». В процессе эволюции

оперного жанра в сторону «музыкального театра», который продолжался на протяжении всего XX столетия, запечатлелись не только внешние изменения форм, но и внутренние, которые происходили в соответствии с радикальной перестройкой особенностей восприятия сценического искусства людьми нового поколения.

В настоящее время изучение музыкального театра конца XX – начала XXI вв. в значительно большей степени, чем прежде, неотъемлемо от изучения литературной первоосновы оперного произведения – либретто. Сложность заключается в том, что в сегодня в либреттологии – новой науке, формирующейся на стыке литературоведения, филологии и музыковедения, – пока отсутствуют фундаментальные труды, в которых в полном объеме освещены вопросы истории, теории и практики создания либретто⁶. Соответственно, отсутствует и методология анализа современных оперных текстов. К либретто, как особому литературному жанру, должны применяться и особые методы изучения. Тем не менее, актуальность либреттологических исследований не вызывает сомнения⁷. Для осознания художественных достоинств либретто, особенно тех, которые предопределены эстетикой постмодернизма, необходим самый широкий спектр изучения, направленный, прежде всего, на анализ сюжетной канвы, выявление интертекстуальных взаимосвязей и особенностей драматургического развития. Сложная, часто многокомпонентная структура таких текстов нуждается в особом исследовании, так как напрямую высвечивает проблему восприятия произведения искусства в синтезе слова и музыки. Это вызывает необходимость в постановке вопросов художественного языка современного либретто в самом широком его понимании.

В русле новых тенденций развития музыкального театра XX – начала XXI вв. находятся творческие поиски современного отечественного композитора Владимира Кобекина. Ученик выдающегося композитора и педагога Ленинградской консерватории по классу композиции Сергея Слоним-

ского, он впитал лучшие традиции петербургской школы, представленные, прежде всего, такими именами как М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, И. Стравинский и С. Прокофьев. Оперное творчество Владимира Кобекина уникально как по количеству сочиненных произведений (18 опер поставлены на российских и зарубежных сценах), так и по необыкновенной способности композитора на высоком художественном уровне запечатлеть нравственные и духовные поиски современного человека. Первоисточники оперных либретто В. Кобекина предельно разнообразны: Ветхий Завет («Молодой Давид», «Моисей»); русские летописи и народные сказания («Крещение Руси»); русский сказочный фольклор («Волшебная скрипка»); русская классическая литература А. Пушкина («Пророк»), Л. Толстого («Холстомер»), Ф. Достоевского («Н.Ф.Б»), С. Есенина («Пугачев»), С. Кирсанова («Игра про Макса-Емельяна, Алену и Ивана»), В. Шукшина («Сапожки»); китайская литература («Дневник сумасшедшего» по повести Лу Синя); английская литература («Счастливый принц» по сказке О. Уальда); произведения авторов XX столетия («Шут и король» по пьесе бельгийского писателя М. де Гельдероде «Эскориал», «Александр» по рассказу якутского писателя П. Ойунского); интерпретации «культовых сюжетов» У. Шекспира и И. Гете в духе современного постмодерна («Гамлет Датский или Российская комедия», «Маргарита»). Главная особенность всех либретто – поиск таких способов построения сюжета, которые совместно с музыкой, режиссурой, сценографией и актерским мастерством призваны оказывать на слушателя особое суггестивное воздействие. В. Кобекин считает: «Опера как структура потенциально несет в себе энергию магического театра, и сегодня в большей степени, чем другие сценические жанры. Я не хочу сказать, что она уже сотворила магический театр, – это не так. Но в том виде и с тем запасом средств, какой мы имеем ныне в оперном искусстве, создание спектаклей театрально-магических становится делом возможным, реально осуществимым»⁸.

Предметом особой заботы для композитора, таким образом, становится некий «идеальный» сюжет, сквозь который просвечивает реальная плоть театрального действия. Литературный первоисточник, как правило, выступает моделью переосмысления реальности и конденсатором образования дополнительных семантических рядов, апеллируя ко всей культурной памяти человечества. Интертекстуальные отсылки рассчитаны на сложную духовную работу и максимальную активизацию ассоциативных связей в сознании слушателей. Вследствие этого происходит преодоление индивидуализации оперных героев и «просвечивание» в них персонажей из другой реальности, которая всегда корреспондирует к метауровню жизни человеческой души. Это находит отражение во всех оперных текстах В. Кобекина, как написанных им самостоятельно, так и тех, что сложились в процессе работы с такими либреттистами, как А. Парин, Е. Фридман и А. Застырец.

«Маргарита» – четырнадцатая опера В. Кобекина. Она впервые прозвучала на сцене Саратовского государственного театра оперы и балета в 2007 г. в рамках XX Собиновского фестиваля под управлением главного дирижера театра Юрия Кочнева и в дальнейшем была удостоена премии «Золотая маска». Первоначально это произведение задумывалось автором в жанре мюзикла, где разговорные сцены перемежались с музыкальными номерами. Но в дальнейшем, по совету Ю. Кочнева, композитор существенно доработал партитуру, преобразив ее в оперный спектакль, состоящий из двух действий. В целом образовался интересный жанровый микст, сочетающий в себе одновременно оперу и мюзикл. За счет яркости и даже «хитовости» музыкального материала, современной ритмической основы и зрелищности основных сценических образов это произведение оказалось доступным для восприятия самой широкой аудитории.

При создании либретто «Маргариты» московский литератор Евгений Фридман опирается на литературные традиции постмодернизма. При со-

чинении собственного оригинального фаустовского сюжета, он вместе с тем использует приемы «информационного обмена» с текстами К. Марло, И. Гете, а также с текстом либретто оперы Ш. Гуно, авторами которого являются М. Барбье и М. Карре. В тексте Е. Фридмана отсутствуют прямые цитаты, но обнаруживаются тонкие аллюзии на данные произведения. Это сказывается, прежде всего, в изысканной интеллектуальной игре с «кодами» личности и поведения главных героев – Фауста, Мефистофеля и Маргариты, в интертекстуальных параллелях в отношении второстепенных действующих лиц – Вагнера, Вальтера и Хофмайстера. В постмодернистском духе выдержан и литературный язык либретто. Наряду с возвышенным стилем речи, тонкими поэтическими метафорами, рифмованным стихом, игрой ассонантными и аллитерационными созвучиями используются разговорные реплики и диалоги, решенные в бытовом жанровом ключе, а в ряде случаев применяются даже вульгаризмы (сцены с проститутками и матросами). Тем самым грань между элитарным и массовым искусством становится весьма условной. Одной из характерных примет современного стиля художественного мышления в либретто становится балансирование на границе между вымыслом и реальностью. Подобно тому, как в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова отсутствует грань между фантастически-инфернальными и настоящими событиями московской жизни людей 30-х годов прошлого века, так и в сюжете оперы В. Кобекина фантастический элемент тесно переплетается с будничным и прозаическим планом повествования. Рассказанная история базируется на сцеплении реального и ирреального, бытового и фантастического.

Творческим импульсом для Е. Фридмана послужил образ Фауста, который представлен в драме Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фаустуса» («Tragicall History of Doctor Faustus»), написанной в 1590 г. У К. Марло Фауст «исполнен дерзким самомнением». Он разочарован в земных науках – философии, медицине, юриспруденции и богосло-

вии, ибо они, с его точки зрения, не дают главного – власти над всем миром. Лишь магия может помочь ему стать всемогущим, и он решает подчинить себе злого духа Мефистофеля. Непосредственным инициальным моментом для построения сюжетной основы «Маргариты» послужили слова, вложенные драматургом в уста Фауста: «Надо что-нибудь сделать еще!»⁹.

Художественный замысел оперы подчинен решению философского вопроса о границах возможностей отдельного индивидуума по переустройству мира и о серьезных последствиях опасных деяний человека. По сюжетной линии произведения, Фаусту, преуспевшему во всем и отсюда ощутившему себя почти Богом, приходит в голову поставить эксперимент над самим дьяволом. Фауст склоняет Мефистофеля к превращению его в человека, искушая отвесть земные радости любви. Но Фаусту оказывается не по силам полностью контролировать ход своего эксперимента: Мефистофель обманывает Фауста, ломая жизнь невинной Маргариты. Географическое место действия в опере – город Гамбург, историческое время действия достаточно условно: пятьдесят лет спустя после несчастной любви Фауста и Маргариты.

Необходимо отметить, что обращение к фаустовской тематике в современной культуре и многоликость путей ее воплощения в литературе, живописи, кинематографе и музыке связана с развитием фаустианской традиции в целом как поиска путей решения вечных вопросов человеческого бытия. Эта тема, всегда становится предельно актуальной в так называемых «точках кризиса» развития цивилизации. Она выступает «фокусом притяжения» тогда, когда от человечества требуется особое напряжение духовных и интеллектуальных сил для поиска оценочных критериев собственного существования. Сюжет «Маргариты» оказывается сегодня метафорическим воплощением сложности и непредсказуемости экспериментальной деятельности человека в современном мире.

В виде соотношения сил и распределения ролей внутри треугольника персонажей «Фауст – Мефистофель – Маргарита» в либретто формируется основная драматургическая коллизия, которая, с одной стороны, связана с известными каждому зрителю именами, а с другой, – является полностью вымышленной, заново сочиненной. Интерес представляет то, что Фауст в данной опере изначально и навечно связан с Мефистофелем вне времени и пространства. Он вызывает Мефистофеля такими словами: «Явись же! Я знаю, ты тут. Две жизни, твоя и моя, грядут! Нам вместе идти в бесконечность вдвоем, я смертен, но вечен в бессмертии твоём!»¹⁰. Таким образом, их первая встреча оказывается предрешенной и, более того, она предполагает заранее известное Фаусту предложение Мефистофеля: «Хочешь, сделаю тебя опять молодым?», на что он отвечает: «Нет, не хочу. <...> Уже было. Теперь знаю все наперед» (С. 42–43). И речь идет не о конкретном календарном времени действия, а о прорыве в не-время, где совмещены понятия «тогда, теперь и всегда».

Далее в развитие драматического сюжета вносится эффект «insperate» (лат. «сверх ожидания»). Он возникает благодаря внезапному выворачиванию фаустовского сюжета «наизнанку» и функциональной инверсии образов двух главных героев: Мефистофель страстно жаждет ощутить, что такое совесть и что такое настоящая любовь, а Фауст произносит заклинание для превращения его в человека: «И да поможет тебе небо или преисподняя перенести гнет твоего бессмертия!» (С. 51–52). Инверсия образов главных персонажей изначально символически запечатлена в звуковысотном решении вокальных партий. В музыкальной практике воплощения фаустовского сюжета нижний голос традиционно поручался Мефистофелю, а более высокий – Фаусту. В «Маргарите» все наоборот: Фауст – бас, а Мефистофель – баритон.

Получая согласие Мефисто на эксперимент, Фауст, на первый взгляд, бескорыстно преследует благую цель искоренения зла на земле. И

отыскивает для этого средство: «Нужно влюбиться! Только это может сделать дьявола человеком!» (С. 55). Однако Фауст не учитывает одного: он снова вступает в сделку с нечистой силой и явно переоценивает свои магические способности. Об этом его предупреждает сам Мефистофель:

Ты всего лишь человек, Фауст!
Ты на фоне мироздания малость!
Возомнил себя ты Богом рано!
Да и что тебе от Бога надо, дьявол рядом!

Иллюзий на этот счет автор либретто не оставляет. Следующий эпизод связан с хором бесенят, где происходит прямое отождествление образов Фауста и Мефистофеля:

Уникальна уния, Фауст, Мефистофель!
Выйди в новолуние и увидишь профиль
Дьявола ли, гения, гения ли, дьявола...
Поделитесь генами, обменяйтесь ядами!
И не надо ворожить, и не надо колдовать.
Чтобы черту человеком стать!

Эта мысль в опере подчеркивается не только в тексте, но и в музыке: сцена встречи Фауста и Мефистофеля происходит на фоне «Мефисто-вальса» (аллюзия на «Мефисто-вальс» Ф. Листа), мелодические интонации которого звучат в дальнейшем в номере «Мефисто-вальс Фауста», помещенном после сцены встречи Фауста и Маргариты. Образуется симметричное соотношение образного и музыкального планов в развитии сюжета. Композитор в этом отношении очень точно раскрывает художественную идею, заложенную в тексте либретто. В «Мефисто-вальсе Фауста» маниакальная идея Фауста раскрывается со всей очевидностью в его монологе:

Итак, соперник мой и друг,

Скептический Мефисто!
Сейчас замкнется новый круг
И завертится дело чисто!
Всей жизни вдруг открылась цель!
Да, сделать человеком!
Кого же? Дьявола! Ужель?
Ты, Фауст, бог, не маг, не лекарь!

За спиной у Фауста пляшут бесенята. И лишь на какое-то мгновение этого героя посещает сомнение в правильности своего эксперимента и истинное осознание в нем своей роли:

Цена такому опыту не жизнь, а смерть.
Да все ли чисто?
Не даром голос мой дрожит.
Ты, Фауст, сам ли не Мефисто?

Изменить зло невозможно, равно как и сделать так, чтобы зло служило добру. Но в современном мире вновь и вновь возникает эта мысль. В опере «Маргарита» в художественно преобразованном виде еще раз ставится вопрос о последствиях ее реализации. Но жертвой фаустовского эксперимента становится земная женщина Маргарита, вынужденная зарабатывать на жизнь проституцией и едва не покончившая самоубийством после того, как Мефистофель обольщает ее, ставит заранее невыполнимое условие о рождении ему сына, вынуждает пойти на обман, не женится на ней и бросает ее.

Как и в опере Ш. Гуно «Фауст», образ Маргариты становится в данной опере центральным. Ей посвящены лучшие лирические страницы либретто, такие как «Романс Маргариты», «Молитва Маргариты», «Признание Маргариты», «Танго, прерывающее встречу» и «Последняя песня Маргариты». Вокруг нее сосредоточены все силовые линии интриги. Каждый из

мужских персонажей оперы, так или иначе, хочет использовать ее красоту, беспомощность и доверчивость для достижения собственных целей: Фауст, Мефистофель, бургомистр Хофмайстер, родной брат Вальтер, слуга Фауста Вагнер, пьяные матросы.

Впервые Маргарита появляется в сцене с Вальтером. Чтобы покрыть собственные долги и получить ссуду на строительство причала, Вальтер принуждает Маргариту выйти замуж за старого, но богатого бургомистра Хофмайстера, которого привлекла ее красота: «Этот брак нас с тобою спасет, детка. Ты подумай, нужда наконец нас оставит. Мать мечтала о счастье твоём» (С. 12). Однако, видя страстную любовь Маргариты к Клаусу (Мефистофелю), он начинает испытывать сочувствие к сестре, беспокоясь о том, почему ее возлюбленный не предлагает ей свою руку и сердце. В этом просматривается несомненное сближение образа Вальтера с образом Валентина из оперы Ш. Гуно. Вальтера, перепутав его с Мефистофелем, впоследствии случайно убивает Вагнер, который, желая совместной жизни с Маргаритой, вместе с тем называет ее «шлюшкой» и никому не нужной женщиной. О том, что именно Вагнер является коварным совратителем и отцом ее ребенка, Маргарита узнает с ужасом: «Так это ты? Гадкий бес! Бес!» (С. 208). По сюжетной линии, выстроенной Е. Фридманом, Вагнер предстает отрицательным персонажем и далек как от образа педантичного слуги гетевского «Фауста», так и от образа приятеля Валентина из оперы Ш. Гуно.

В либретто имя Маргариты традиционно совмещено с именем Гретен, что создает дополнительные смысловые ассоциации с другими литературными произведениями и, прежде всего, с драмой И.В. Гете «Фауст». Так зовет ее Вальтер, и так Маргарита предлагает называть себя Фаусту, к которому она приходит с вопросом о том, что же ей делать, если ее насильно выдают замуж. В сцене встречи Фауста и Маргариты вновь возникает тема «вечного сюжета», уже не раз разыгранного в истории. Девушка

появляется незаметно для Фауста, и ему кажется, что это происходит во сне. Словно что-то припоминая, он многократно повторяет ее имя и, осознав, что это не мираж, оглушительно кричит: «Маргарита!». Фауст вспоминает свою бывшую возлюбленную, и чувства вновь охватывают его душу:

Тебя мне Бог послал, о, Маргарита!
Ты словно вновь пришла, а жизнь моя,
А жизнь моя прошла, прожита.
Полвека минуло почти, но длится пытка...

Он обещает свою помощь, и у него мгновенно созревает план, как свести Маргариту с Мефистофелем. Во время ярмарочного гуляния, где демонстрирует свои номера медведица Урсулочка, дрессированная Вагнером, Фауст просит Мефистофеля о том, чтобы он разыграл сцену «счастливого спасения». В результате медведица внезапно бросается на Маргариту, и «загадочный юноша Клаус», убивая ножом Урсулочку, спасает девушку. Благодарность Маргариты перерастает в мгновенную любовь. Восторженные глаза юной красавицы производят столь сильное впечатление на Мефистофеля, что Фаусту кажется, будто его «объект эксперимента» наконец-то влюбился. Так вновь меняются традиционными ролями в структуре сюжета Фауст и Мефистофель.

«Сцена в кабаке» из II действия оперы, где в песне пьяных матросов упоминается «кабачок Ауэрбаха», также отсылает к классической сцене «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» из трагедии И.В. Гете «Фауст», а также к ее воплощению в опере Ш. Гуно. Беседа Фауста и Мефистофеля, из которой становится ясно, что Мефистофель отказывается от женитьбы и не желает даже говорить о любви («Я, надеюсь, ты понял, что значит ее любовь? Ответь», – спрашивает Фауст. «Мы пришли в кабак или в церковь?», – уточняет Мефистофель). И так же, как в классических образцах, погребок

Ауэрбаха становится символом обмана и предательства. Ср. слова Зибеля, одного из веселых гуляк: «Все было тут обман, предательство и ложь»¹¹.

Если в I действии оперы события развиваются последовательно в течение короткого времени, то во II действии все сюжетные перипетии предполагают более длительные временные рамки и потому показаны в своих наиболее важных узловых моментах. Охваченная искренним романтическим чувством, Маргарита испытывает мучительное осуждение людской молвы, а ее мечты о замужестве рушатся; после хладнокровного предательства Клауса она пытается покончить жизнь самоубийством; рождает ребенка и идет на панель зарабатывать деньги. Спустя пять лет Маргарита случайно увидится с Фаустом и бывшим возлюбленным, которые равнодушно отнесутся к встрече с ней. В скорбной «Последней песне» Маргарита выскажет все свое отчаяние:

Отвернулся любимый, отчаялся друг!
Моя лодочка, видно, отплавала.
Как же вышло, Марго, что вокруг,
Что вокруг тебя лишь только дьяволы?
И никто не простил, ничего не забыл,
Кто губил, кто любил, ничего не простил.
Неужели у этих, у тех виноватей я всех?

От вновь нахлынувших горестных эмоций молодая женщина пытается броситься с моста в воду, но ее удерживают матросы. Абатиса приводит ее маленького сына. Гретхен прижимает сынишку к себе и находит в себе силы для продолжения жизни:

Я свеча, что горит на ветру, но меня поутру
Не задуть никому, не задуть никому.
Все твердили одно: «Откажись!»
Я на них не сержусь.
Но шептал мне всю жизнь чей-то голос:
«Держись! Маргарита, держись!»

Я держусь! Я держусь! Я держусь!

Не случайно первоначальное название оперы В. Кобекина было «Маргарита, держись!». В этом просматривается очень четкая авторская позиция, отражающая особое отношение к созданному в либретто женскому образу. Оно исполнено пониманием и сочувствием к трагедии молодой женщины. Философское резюме выражено в заключительном диалоге Фауста и Мефистофеля. В окончании оперного сюжета они, как всегда, рядом: Мефистофель катит по набережной инвалидное кресло, в котором сидит Фауст, и они спокойно обсуждают окружающих их проституток. Фауст с негодованием говорит: «Какая-то шлюха смеет упоминать это святое имя – Гретхен!». На что ему Мефистофель мудро отвечает: «Ты забыл: у Богородицы и блудницы тоже было одно имя» (С. 239).

В целом литературный язык либретто «Маргариты» максимально доступен и понятен. Ю.М. Лотман пишет: «Реконструируя тип “общей памяти” для текста и его получателей, мы обнаружим скрытый в тексте “образ аудитории”»¹². Действительно, текст Е. Фридмана подразумевает присутствие интеллектуально развитых зрителей, которые способны улавливать весьма тонкие аллюзии на дополнительные смысловые «отсылки». Но в то же время «Маргарита» рассчитана на самую широкую аудиторию. Отсюда особое значение приобретает место действия оперы – морской порт с его тавернами, развлекающимися в перерыве между дальними плаваниями матросами и отдыхающей от ежедневных забот публикой. Массовые сцены представлены в опере предельно демократичными музыкальными жанрами. Матросская джига, танго проституток, марш бюргеров, трактирная вакханалия, хор деревенских ребят и другие номера органично образуют фон, на котором фаустовская тема приобретает чудовищно обыденное и, соответственно, жизненно реальное воплощение.

Одним из важных символов в либретто становится образ корабля (шхуны), на котором в финале все участники действия плывут к горизонту, где «те же соблазны, заботы и люди». Как и любой другой символ, образ корабля предполагает множество вариантов его истолкования. Знаменательно то, что многие из этих толкований напрямую связаны с идеей жизненного пути человека: «Жизнь в этом мире подобна бушующему морю, по которому мы должны вести наш корабль в гавань. Если нам удастся противостоять искушениям сирен, он приведет нас к вечной жизни»¹³, – эти слова Августина Блаженного, на наш взгляд, как нельзя более точно отражают нравственную установку, которая прослеживается в опере.

Таким образом, в опере «Маргарита» рождается новый «русский миф о Фаусте», основывающийся на своей особенной системе художественных архетипов, связанных с рефлексией об этической цене любого деяния. Новое решение фаустовской тематики демонстрирует процесс активной ассимиляции этого «чисто немецкого мифа» в отечественной культурной традиции. И еще одним доказательством этому становится опера Владимира Кобекина, демонстрирующая, что «одиссея русского Фауста еще далеко не окончена»¹⁴. Тонкое интертекстуальное взаимодействие между различными сюжетами, связанными с фаустовской тематикой, оригинальное драматургическое развитие способствуют органичному включению фридмановского текста в художественный фонд современной либреттистики.

¹ *Соллертинский И.* Драматургия оперного либретто // Соллертинский И. Критические статьи. Л., 1963. С. 91–107.

² Там же. С. 93.

³ Там же. С. 94.

⁴ Там же. С. 102.

⁵ Там же. С. 106.

⁶ *Ганзбург Г.И.* О перспективах либреттологии // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / ред.-сост. А.А. Баева, Е.Н. Куриленко. М., 2004. С. 244–249.

⁷ Проблемы современного оперного либретто рассматриваются в таких диссертационных работах последних лет, как: *Арсланова С.С.* Лексико-семантические, стилистические особенности и поэтическая ономастика либретто Мусы Джалиля «Алтынчэч» и «Ильдар»: дис... канд. филол. наук. Казань, 2004; *Гулая Г.Н.* Оперное либретто как феномен интертекстуальности: на материале оперы Г.Г. Вдовина «Пасынок судьбы»: дис... канд. культурол. наук. Саранск, 2006.

⁸ *Кобекин В.* Кое-что об опере // Советская музыка. 1990. № 7. С. 28.

⁹ *Марло К.* Трагическая история доктора Фауста / пер. Н.Н. Амосовой // Легенда о докторе Фаусте. М., 1978.

¹⁰ *Кобекин В.* Маргарита. Клавир: рукопись в частном собрании. С. 28. В дальнейшем ссылки на этот источник даются в тексте с указанием номера страницы.

¹¹ *Гете И.В.* Фауст. СПб., 2001. С. 92.

¹² *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 203.

¹³ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.; СПб., 2005. С. 304.

¹⁴ *Якушева Г.* Русский Фауст XX века и кризис просветительской эры // Искусство XX века: уходящая эпоха? : сб. статей. Т. II. Н. Новгород, 1997. С. 46.