

Олена Зінкевич

## ПРО “ПАЛАТУ № 6” В. ЗУБИЦЬКОГО (ПОБІЖНІ ЗАМІТКИ)

*В статті йдеться про драматургічні особливості опери Володимира Зубицького “Палата № 6” в порівнянні з її літературним першоджерелом – однойменним оповіданням А. П. Чехова. Аналізується сценічна інтерпретація опери Зубицького, здійснена Оперною студією НМАУ ім. П. І. Чайковського.*

*Ключові слова: опера, лібрето, камерний, традиція, алюзія.*

*В статье идет речь о драматургических особенностях оперы Владимира Зубицкого “Палата № 6” в сравнении с ее литературным первоисточником – одноименным рассказом А. П. Чехова. Рассматривается сценическая интерпретация оперы Зубицкого, осуществленная Оперной студией НМАУ им. П. И. Чайковского.*

*This article deals with a subject of dramatic features of Volodymyr Zubitsky’s opera “The Ward № 6” in comparison with its literary original source – story by A. P. Chekhov. The author examines also the staging interpretation of Zubitsky’s opera carried out by the Opera studio of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.*

*The key words: opera, libretto, chamber, tradition, allusion.*

Камерна опера В. Зубицького “Палата № 6” за однойменним оповіданням А. П. Чехова (лібрето В. Довжика) написана в 1981 році і є одним з небагатьох в Україні музичних прочитань Чехова\*.

Природно, що при переробці в лібрето оповідання Чехова було стиснуте у часі і просторі: ніяких екскурсів у минуле (у життєписи Рагіна і Громова), ні “приватного життя” Андрія Юхимовича Рагіна, немає його поїздки в Москву. Головне для авторів – бесіди Андрія Юхимовича й Івана Дмитровича і задушлива (у прямому і переносному значенні), безпросвітно-безнадійна атмосфера лікарні.

При цьому усе використане з чеховського оповідання не піддалося смисловій зміні. Мова героїв будується винятково на чеховському тексті – ніяких вільностей, домислів і дописувань. Є лише звичайні в роботі над лібрето інверсії: переклад непрямой мови в пряму (як у перших в опері репліках Андрія Юхимовича) чи переадресація текстів. Наприклад, номер “Плітки” (що змальовує, як поголоска обвинувачує Андрія Юхимовича в божевільлі) будується на характеристиці його попередника. Подібні перестановки звичайні при перекладі літературного першоджерела в лібрето, і в даному конкретному випадку сприяють згущенню атмосфери обивательської злостивості навколо доктора Рагіна.

Оповідання Чехова дуже щільно заселене: тільки діючих персонажів, що так чи інакше беруть участь у розвитку сюжету, – понад 20, не рахуючи різномасштабного населення міста зі снуючими його вулицями городянами, арештантами, конвоїрами, городовими, з відвідувачами пошти і клубу (“дамами” і “кавалерами”), з персоналом лікарні і всяких міських відомств (причому й тут об’єктив письменника вихоплює з юрби окремі обличчя – міщанки Числової та її коханця, службовця пошти Любавкіна, дівчинки Маші – дочки доглядача й ін.). Природно, усе це не могло реалізуватися в опері, тим більше вирішеної в камерному жанрі. Авторі залишили шість дійових осіб. Це – лікар Андрій Юхимович Рагін, доктор Хоботов, хворі Іван Дмитрич Громов і Мойсейка, сторож Микита і член міської управи. Для зображення пацієнтів, лікарняного персоналу й службовців управи використовується міманс.

В опері 6 картин, де чеховський сюжет групується в такий спосіб (назви картин –

авторські):

1 картина – Лікарня. Прийом хворих, що проводять Рагін і Хоботов. Чеховським посиленням до цієї картини став текст оповідання: “Хворих багато, а часу мало, і тому справа обмежується тільки коротким опитуванням і видачею яких-небудь ліків, начебто летучої мазі чи касторки. Андрій Юхимович сидить, задумливо підпираючи щоку кулаком, і машинально задає питання”. Музичний матеріал і візуальний ряд створюють тут рід гротескного скерцо. Текст лібрето: Хоботов – “Як кличуть? На що скаржитесь? Живіт болить? Випийте касторки. Наступний. На що скаржитесь?...” У лікаря Рагіна – сентенції: “Надати серйозну допомогу сорока хворим, що приходять від ранку до обіду немає фізичної можливості...”.

2 картина – Палата № 6. Тут – збуджені монологи Івана Дмитровича (“Мене можуть заарештувати..., а я ні в чому не винуватий...”), супроводжувані плаксивими проханнями Мойсейки (“Дайте копієчку”), поява Андрія Юхимовича в супроводі Микити, що гаркає на хворих, і розмова Рагіна і Громова, яку підслуховують Микита і Хоботов.

3 картина – Лікарня. Плітки. Їх розпускають Микита і Хоботов.

4 картина – Міська управа. Тут перевіряється “осудність” Андрія Юхимовича.

5 картина – Квартира Андрія Юхимовича. Провідуючи його, Хоботов приносить ліки і, не звертаючи уваги на те, що його проганяють, – пропонує доктору Рагіну “трошки попрацювати” на консиліумі.

6 картина – Палата № 6. Колишні її мешканці плюс Андрій Юхимович, що став пацієнтом. Збуджені монологи Івана Дмитровича і Андрія Юхимовича, котрий приєднується до його протестів, перериваються появою Микити, що б’є їх.

Усі картини йдуть *attacca*, що сприяє посиленню загального гарячкового пульсу дії.

Врізання між картинами невеликих інтерлюдій – свого роду смислових резюме – дають можливість, використовуючи міманс, здійснювати переключення в нові сюжетні ситуації.

Чи є в оповіданні Чехова які-небудь музичні підказки композитору? Небагато, але є.

Акустична партитура чеховської “Палати № 6” представлена, загалом, мовними і шумовими проявами. З музичних – згадано спів у церкві, що слухав під час служби Андрій Юхимович, та бій годинника. Решта – це скрипи, стукоти, шерехи, гавкіт собак і звукова атмосфера лікарні: стогони, кашель, зітхання, лементи, регіт, плач. Подібне різноголосся складових, спресованих в єдину звуко-шумову масу, визначило музичний звукообраз лікарні в опері: він поза мелосністю і формується загальними формами руху та ритмофактурними прийомами.

Мова персонажів здобуває у Чехова докладну характеристику, що цілком вписується в такі музичні параметри як тембр, регістр, темп, динаміка, агогіка. Іван Дмитрович “говорив...тенором, голосно, гаряче”. “Він завжди збуджений, схвильований і напружений. ... Говорить гаряче і жагуче. Мова його безладна, гарячкова, як марення, рвучка і не завжди зрозуміла”.

Мова Мойсейки – “співуча”. В Андрія Юхимовича “тонкий м’який тенорок”, він “ніколи не підвищує голосу”, що неодноразово підкреслює Чехов. Можна сказати, що зона динамічної шкали в Андрія Юхимовича – *piano* і *pianissimo*. На всьому протязі оповідання його мова супроводжується ремарками: “говорить повільно і тихо”, “тихо і з розстановкою”, “тихо і з паузами”, “тихо і з жалем”, “тихим голосом”. І “хода в нього тиха, обережна, вкрадлива”. А вдома він просто занурений у безмовність: “Тиша вечора і потім ночі не порушується жодним звуком, і час, здається, зупиняється і завмирає...” Цей саван тиші, що огортає Андрія Юхимовича, – як символ стоячого, нерухомого життя. І на цьому тлі різким контрастом звучать несподівані для навколишніх вибухові реакції доктора – з червоніючим обличчям і лементами “Теть!”, “Забирайтеся до чорта!”, зі зміною нерішучих, прохальних інтонацій (“сказати “дай” чи “принеси” йому важко”) – на вимогливі (“Відчини! – крикнув Андрій Юхимович, тремтячи всім тілом. – Я вимагаю!”). Таким чином, композитор, що приступає до музичного “перекладу” чеховського оповідання, може обіпертися на інтонаційну програму, закладену Чеховим у

характеристиці кожного персонажа. І □Зубицький реалізує цю програму. Правда, він змінює вокальне амплу Івана Дмитровича, партія якого доручена баритону, але це вже обумовлено вимогами жанру.

Музична мова опери вписується в традиції і російської музики (лінія: Даргомижський–Мусоргський–Шостакович), і західної (опери Альбана Берга) – і не тільки в плані “прямого вираження звуком слова”. Композитор врахував досвід, накопичений європейською музикою у відтворенні граничного стану свідомості, перекрученого сприйняття світу (як, приміром, у Мельника, Германа, Воццека).

Вокальні партії героїв Зубицького декламаційні і виростають винятково на мовній основі. В Івана Дмитровича це нервова скоромовка на одному звуці, рвані паузами короткі фрази. Напруга, що створюється вузькою, затисненою інтервалікою, розряджається раптовими спалахами широких висхідних стрибків (від квінти до септими, нони, децими), а в моменти особливого збудження переходить у ритмовану мову. У більших монологах Івана Дмитровича постійне занепокоєння, що знемагає його, відбивається в “уступчастому” теситурному підвищенні вокальної лінії: неухильному її просуванні від нижньої межі голосового діапазону до його верхньої точки.

На тлі нервових інтонаційних “гримас” Івана Дмитровича мова Андрія Юхимовича здається співучішою. Графічний малюнок його партії різноманітніший, фразування формується більш “довгим” подихом, але при цьому в завершенні фраз переважають никнучі, безвольні інтонації – на відміну від переважно агресивно-висхідних в Івана Дмитровича.

Партія Мойсейки складається з повторень єдиної фрази “Дайте копійчку”, що при повторях теситурно підвищується, а значить, звучить більш прохально, наполегливіше. Її жалібно-плаксивий мотив (туга якого підкреслена щемливою гостротою зменшеної кварта, “обіймаючої” нисхідну малу терцію) вторгається контрастним контрапунктом у збуджені монологи Івана Дмитровича чи умовляння Андрія Юхимовича. Виникаюча алюзія до Юродивого Мусоргського закладена вже в оповіданні Чехова, і Зубицький не тільки підхопив її (розширивши в такий спосіб асоціативні обрії своєї опери), але й збільшив – у вокально-оркестрових інтерлюдіях і постлюдіях, де в поліфонічному плетиві жіночих голосів (вони звучать з оркестровою ями) ллється плач-пісня – символ убогості, бідності, приниження.

Полярну інтонаційну сферу представляють “лікарня” і сторож Микита, що уособлює лікарняну владу. Його лейтмотив (солдафонська флейта і кластерні баси) – і пряма реалізація чеховської підказки (Микита – старий відставний солдат), і данина традиції (подібне сполучення тембрів часто використовується в музиці як символ влади). На фігураційній формулі лейтмотиву Микити будуються оркестрові епізоди, що малюють атмосферу “богоугодного закладу” – з товкотнею, шумною суєтою, тупим натиском безглузлого руху.

Оркестр відіграє важливу роль і в портретуванні головних персонажів. У монологах Івана Дмитровича – це розмірене, лякаюче-незмінне пульсування баса (ніби настирлива думка, що гризе героя), це в’язке, сутінкове звучання паралельних секундакордів із хворобливо-гострими тритонами верхніх голосів. Своім безупинним рухом оркестр підстьобує заливчасту мову Івана Дмитровича, що доходить у своєму скерцозно-злому натиску до лозунгового ажіотажу.

У характеристиці Андрія Юхимовича лейтмотивною роль здобуває спадаюча (у межах тритона) плачова фраза. Цією лейттемою – у багаторазовому збільшенні, могутніх унісонах, на фортісімо – завершується подієва лінія опери (Микита б’є Андрія Юхимовича й Івана Дмитровича). Нею ж починається завершуюча оперу Постлюдія, смислове призначення якої можна пов’язати з тим місцем чеховського оповідання, де автор описує стан жаху, що охопив Андрія Юхимовича: “...усе стихло. Рідке місячне світло проходило крізь ґрати, і на підлозі лежала тінь, схожа на сіті. Було страшно”. “Палата № 6” В. Зубицького 25 років чекала сценічної реалізації! Постановка її вперше

здійснена Оперною студією НМАУ ім. П. И. Чайковського 1.

Сценографія спектаклю навмисно елементарна – вона створює той “сумовитий, окаяний вид”, про який пише Чехов, і не вимагає змін: це заготоване вікно і залізне ліжко. Коли Микита заганяє під нього хворих, виникає ще одна аналогія з тюремними ґратами. Тьмяна лампа, що гойдається на довгому проводі, підкреслює зневіру голої сцени, а в останній картині сприймається, як той “холодний, багряний місяць”, що дивився у вікно палати № 6, підсилюючи жах і страх Андрія Юхимовича.

Картина бруду, запустіння, убогості, що малює Чехов, підсилюється нестерпним смородом – головним запахом оповідання. А на тлі згадуваної Іваном Дмитричем “Греції, де тепло і пахне помаранчею”, лікарняний сморід здається ще більш ядучим. Ця незмінна тональність лікарняних ароматів (згаданих майже на кожній сторінці оповідання – з конкретизацією джерел: гниюче дрантя, смердюча капуста, мерці і посуд з нечистотами) підказала постановникам постійний аксесуар усіх лікарняних сцен – нічний горщик, з яким не розстається Мойсейка.

Для посилення фантазмагоричності того, що відбувається, молодий режисер (випускник факультету оперної режисури) використав елементи ексцентрики – у сценічному малюнку мімансу (службовці управи, лікарняна публіка) і, найбільше, Хоботова, чий образ наприкінці опери набуває лиховісних барв.

Автори випускають смерть доктора Рагіна, закінчуючи оперу багатокрапкою, відкритістю у часовій перспективі. У Постлюдії, що завершує твір, у контрапунктному звучанні – пов’язуючи всі смислові лінії – поєднуються головні тематичні утворення: розспіваний гобоєм (потім флейтою) плачовий “схлип” Андрія Юхимовича, пульсуючий бас лейткомплексу Івана Дмитровича, скорботна вокалізація сопрано і голос солюючої скрипки, що наполегливо, – крок за кроком, – підноситься в безмежні висоти...