



УДК 782.91

**ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕОРИИ ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА
Б. БРЕХТА В БАЛЕТЕ С ПЕНИЕМ
«СЕМЬ СМЕРТНЫХ ГРЕХОВ» К. ВАЙЛЯ**

Г.С. СЫЧЕВА, Е.Л. ПЕТОНДИ

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 344002, Ростов-на-Дону, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В центре внимания настоящей статьи – балет с пением «Семь смертных грехов» Курта Вайля, рассматриваемый с точки зрения реализации в нём теории эпического театра Бертольда Брехта. Представленный анализ либретто раскрывает транслируемые в тексте социально-политические идеи. Особое внимание уделяется партитуре балета и выявлению в ней элементов музыкального языка, которые способствуют воплощению принципов брехтовского театра. Их поиск совершается в вокальном и инструментальном пластах произведения. В результатах исследования отмечаются особенности трактовки балетного жанра, реализующие ключевые положения эпического театра. В их числе: одноплановая аллегорическая трактовка персонажей и система музыкальных символов, нацеленных на обличение социума. Также подчёркивается преобладание в раскрытии содержания произведения К. Вайля музыкально-симфонического развития над хореографической составляющей, что может служить поводом к переосмыслению указанного композитором жанра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Курт Вайль, Бертольд Брехт, эпический театр, музыкальная драматургия, балет с пением.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**EMBODIMENT OF THE THEORY OF EPIC THEATER
B. BRECHT IN THE SINGING BALLET
“THE SEVEN DEADLY SINS” BY K. WEILL**

G.S. SYCHEVA, E.L. PETONDI

Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov, 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the study of ballet with the singing of Kurt Weill’s “Seven Deadly Sins” in terms of its implementation of the theory of the epic theater of Bertold Brecht. It analyzes the libretto of the work, during which the socio-political ideas broadcast by it are established. Particular attention is paid to the subsequent identification of elements of the musical language aimed at embodying the principles of the Brecht theater. Their search takes place in the vocal and instrumental layers of the musical development of the work. As a result, the peculiarities of the ballet’s decision are noted, realizing some of the provisions of the epic theater: among them, a one-plan allegorical interpretation of characters and an orchestral system of symbols aimed at denouncing society. The predominance of musical development over the dance principle is also emphasized, which may serve as a reason for rethinking the genre indicated by the composer.

KEYWORDS: Kurt Weil, Bertold Brecht, epic theater, musical drama, ballet with singing.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Немецкий драматург и писатель Бертольд Брехт – одна из ключевых фигур в истории сценического искусства XX века. На протяжении всей жизни он остро чувствовал проблемы своего времени, ощущая себя «ребёнком, идущим по асфальтированной дороге бетонного города индустриальной эпохи» (Цит. по: [4, с. 12]). Это нашло отражение в творчестве драматурга, неизменно вызывавшем споры у его современников резкой революционной идейностью и смелыми сценическими воплощениями. Все наиболее известные произведения автора («Ваал», (1918), «Трёхгрошовая опера» (1928), «Мамаша Кураж и её дети» (1939), «Жизнь Галилея» (1939), «Кавказский меловой круг» (1945)) демонстрируют его социальную позицию, сформированную под влиянием учения К. Маркса¹.

Важной частью наследия Б. Брехта стала разработанная им теория эпического театра². В дальнейшем на его идеи опирались многие видные театральные режиссёры XX века, в их числе – создатель Авиньонского театрального фестиваля Ж. Вилар, англичанин П. Брук, основатель милонского «Пикколо-театра» Дж. Стрелер. К театральным принципам и пьесам Б. Брехта обращались и российские мастера, среди которых, например, Ю.Н. Бутусов³.

Одним из значительных этапов в биографии драматурга стало непродолжительное, но продуктивное сотрудничество с немецко-американским композитором Куртом Вайлем, начавшееся в 1927 году. Их объединило стремление к созданию нового музыкального театра, отражающего социально-политические проблемы. Формирование творческого союза ознаменовалось появлением зонг-оперы «Махагони», повествующей о придуманном городе порока и разврата. Позднее этот же сюжет был переработан в полноценную оперу «Расцвет и падение города Махагони» (1929). Также к числу ярких совместных сочинений драматурга и композитора относятся «Трёхгрошовая опера» (1928) и детская опера «Сказавший “да”» (1930). Последним их общим проектом стал балет с пением «Семь смертных грехов» (1933).

Данное произведение было написано К. Вайлем в 1933 году для труппы “Les Ballets 1933”⁴. В это время композитор находился в Париже, вынужденный бежать из Германии после захвата власти нацистами. Созданный всего за несколько месяцев для конкретного танцевального коллектива, балет «Семь смертных грехов» был поставлен в Театре Елисейских полей в начале лета того же года. Однако премьера спектакля не увенчалась успехом, вероятно, из-за выбора языка: оценить произведение смогли только проживающие во Франции немецкие эмигранты. При жизни К. Вайля партитура так и не была опубликована и о сочинении практически забыли до 1956 года, когда вышла грампластинка с записью балета в исполнении Лотте Леня. Это событие вызвало волну интереса к данному произведению. Появились его новые интерпретации, пользовавшиеся большим успехом у зрителей.

В настоящее время балет «Семь смертных грехов» довольно активно ставится во всём мире⁵. Неугасающая популярность сочинения свидетельствует об отклике режиссёров и публики на воплощённые в нём идеи. Тем не менее, в отечественном музыкознании практически нет работ о претворении теории эпического театра Б. Брехта в его совместных работах с К. Вайлем. Отчасти указанную проблему решает статья В.А. Ильюшкиной, один из разделов которой посвящён другому их совместному труду – «Трёхгрошовой опере» [4]. В публикации С.О. Снегирёвой балет с пением «Семь смертных грехов» рассматривается в ракурсе конкретной постановки, представленной П. Бауш в 1976 году [7]. Среди зарубежных исследований можно отметить очерк Р.К. Шулла, раскрывающий историю создания данного сочинения [11],

⁴ “Les Ballets 1933” – основанная Б. Кохно и Дж. Баланчиним балетная труппа, действующая в Париже и Лондоне летом 1933 года. В проекте принимали участие выдающиеся европейские художники, композиторы и танцоры того периода.

⁵ Только за прошедшую четверть века это произведение звучало в музыкальных театрах Копенгагена (Copenhagen Opera House, 2001), Варшавы (Teatr Wielki – Opera Nardowa, 2001–2003), Парижа (Théâtre des Champs-Élysées, 2009), Вены (MusikTheater an der Wien, 2010), Берлина (Komische Oper Berlin, 2012–2013), Милана (Teatro alla Scala, 2021), Рима (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009) и многих других городов. Также в 2017 году состоялась яркая премьера балета «Семь смертных грехов» на сцене «Геликон-оперы».

¹ Основные тезисы учения К. Маркса изложены в его труде «Капитал. Критика политической экономии».

² Принципы брехтовского театра будут рассмотрены далее.

³ Реализации принципов брехтовской теории в его известной постановке «Барабаны в ночи» посвящена статья А.Д. Шиганковой [8].



музыкальный анализ, описанный в учебном курсе гимназии Таунсштайн [9], и ряд кратких аннотаций к различным постановкам балета [10]. Ни в одном из перечисленных трудов не фигурирует аспект претворения идей драматурга в указанном произведении. В связи с этим цель данной статьи состоит в изучении балета с пением «Семь смертных грехов» с точки зрения реализации в нём теории эпического театра Б. Брехта.

Разработку своей теории драматург начал в середине 1920-х гг., хотя первая пьеса, названная автором «эпической», – «Ваал» – датирована 1918 годом [2, с. 39]. Политически нестабильное время в Европе, Первая мировая война, последовавшие за этим революции в России и Германии, приобщение к трудам К. Маркса окончательно сформировали и определили пути развития брехтовских идей относительно роли искусства в жизни общества. Существующий в то время театр он считал «лживо-идеологическим» (согласно выражению философа Р. Барта [1, с. 94]), подчинённым буржуазной культуре. Всё это привело к формированию в середине 1920-х гг. его собственной теории эпического театра, которая стала весомой частью творческого наследия драматурга и повлияла на развитие сценического искусства в XX веке.

В чём же заключаются основные принципы эпического театра Б. Брехта? Одной из важнейших его составляющих является создание в ключевых так называемого «эффекта очуждения», смысл которого состоит в том, чтобы обратить внимание зрителя на некую привычную вещь, сделав её особенной, бросающейся в глаза. Сам драматург отмечал: «Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного; нужно порвать с привычным представлением о том, будто данная вещь не нуждается в объяснении. Как бы она ни была обычна, скромна, общеизвестна, теперь на ней будет лежать печать необычности» [2, с. 113].

Для достижения «очуждения» Б. Брехт предлагает отказаться от изложенной Аристотелем теории катарсиса и исходящего из неё «вживания» зрителей в судьбы и чувства персонажей, достигаемого через эмоции страха и сострадания. Эпическое повествование вытесняет иллюзию, и благодаря этому рациональность и объективность дискурса противопоставляются вовлечению зрителей в действие. Актёр на сцене предстаёт как рассказчик, не переживающий события в настоящем времени, а повествующим историю своего героя. Приёмами, разрушающими ощущение идентификации зрителя с персонажем, становятся: введение прологов и эпилогов, описательных ремарок

перед каждым новым эпизодом, остановок действия посредством включения монологов-комментариев, обращённых к публике, гротескных песен-зонгов. Индивидуальная коллизия не исключается, но помещается в центр социально-политического конфликта. Текст пьесы в такой ситуации трактуется не как эпизод реальной жизни, а как некий общественный комментарий.

Также «эффекту очуждения» способствует предложенный Б. Брехтом принцип разъединения видов искусств, прямо противоположный идее “Gesamtkunstwerk” Р. Вагнера. Если в последнем случае речь идёт о синтетическом театре, где все его элементы (поэзия, музыка, танец, живопись, архитектура) объединяются в стремлении дать эстетический идеал высшего, аполлонийского искусства, то Б. Брехт призывает к разделению составляющих сценического произведения в такой форме, чтобы они решали общие задачи различными путями воздействия на аудиторию.

Данный принцип влечёт за собой изъятие музыки из действия, что выражено в обращении к жанру зонга, который, по мнению драматурга, должен «доносить до зрителя социальный подтекст сценического действия» [2, с. 167]. Так, например, на премьере спектакля по пьесе «Трёхгрошовая опера» оркестр был размещён на виду у публики, а зонги исполнялись на авансцене с изменением освещения.

Мизансцена в брехтовской драме также проецирует идею «очуждения» и выявления социальной сути. Согласно представлениям автора, в частом чередовании картин нет необходимости, поскольку в жизни человек значительно реже меняет окружающую его обстановку, а движение в эпическом театре должно быть куда более скупым, чем в реальности.

Ещё одной важной особенностью драмы Б. Брехта становится ярко выраженная потребность в воплощении идей активного преобразования социальной действительности, которая сформировалась вследствие увлечённости автора марксистской теорией. В труде, посвящённом его эпическим принципам, он выражает главную задачу театра: «Так показать мир, чтобы вызвать желание изменить его» [2, с. 108]. Из данного утверждения следуют некоторые особенности брехтовской драмы, обозначенные в статье Н.Н. Крыгина. Первую из них исследователь формулирует как нивелирование, полное лишение индивидуализированных черт главного героя, трактовку персонажа как представителя определённого класса в зеркале исторических событий; второй особенностью выступает принцип двуплановости сюжета, содержащего «две



истории, одна из которых является параболой (аллегорией) того же текста с более глубоким смыслом» (Цит. по: [5, с. 58]). Сцена в новом театре оформляется намеренно бедно, лишается красочности. Её основная роль – отстранить зрителя от происходящего действия. К ряду визуальных приёмов также относится отрицание занавеса, вывод из тени машиниста сцены, яркое освещение и видимость источников света.

Далее рассмотрим, как выражаются обозначенные принципы брехтовского театра в балете с пением «Семь смертных грехов»⁶. К моменту работы над этим сочинением основные теоретические тезисы эпического театра уже были сформулированы драматургом, потому многие из его идей нашли отражение в либретто произведения. Так, на создание «эффекта очуждения» направлены следующие принципы работы с текстом: большая часть реплик персонажей обращена непосредственно к зрителю и повествует об уже свершившихся событиях; присутствуют традиционные для Б. Брехта пролог и эпилог, в которых происходят завязка и развязка действия.

Для либретто балета характерно введение повторов фраз и даже текстовых рефренов: например, молитва семьи⁷ («Пусть Господь просветит наших детей, чтобы они знали путь, ведущий к благоденствию»), которая звучит при первом её появлении и впоследствии повторяется во второй, третьей, пятой и седьмой сценах. Более локальной по своему значению представляется рефренная фраза родственников Анны: «Праздность – начало всех пороков» – она появляется только в первой сцене.

Примечательно, что и в либретто, и в партитуре произведения К. Вайля отсутствуют описательные ремарки, конкретизирующие место действия. О том, в каком городе находится Анна, мы узнаём из речи персонажей, сцена же никак не характеризует окружение рассказчиков. Всё перечисленное позволяет отстранить зрителя от действия и сделать повествование более объективным.

Важнейшим драматургическим принципом, связывающим рассматриваемый балет с теоретическими представлениями Б. Брехта, является трактовка героев как носителей социальных идей. Собственно, политический подтекст опосредованно отражён и в самом названии балета – «Семь смертных грехов» (причём в первом варианте заголовка – «Семь смертных грехов мещанства» (“Die Sieben Todsünden der Kleinbürger”) – эта идея была заявлена более конкретно [10, с. 1]).

«Две сестры» в данном сочинении трактуются как грани одной личности: первая, поющая, олицетворяет «разум», вторая же, танцующая, – «чувство». В прологе Анна I указывает, что они «на самом деле не два человека, а только один», и в дальнейшем это подчёркивается репликами семьи, говорящей о героине в единственном числе. В каждой из семи сцен расчётливая и практичная сторона сознания девушки, представленная в балете как Анна I, подавляет импульсивные желания второй «сестры». Единственной целью, принимаемой «разумом», является навязанное семьёй обогащение ради постройки дома в Луизиане. Для достижения этой мечты героиня должна «одержать победу над собой».

Ведущей темой произведения становится подмена моральных и религиозных ценностей. Каждый из семи смертных грехов, которые вынуждена преодолеть «чувственная» Анна во время своего путешествия, обретает извращённый смысл в устах семьи и «первой сестры». «Ленью» они называют отказ от беспринципной гонки за деньгами, опасаясь в первой сцене, что Анна не будет достаточно усердна на «пути, ведущем к процветанию». «Гордыня», согласно их мировидению, проявляется в желании девушки заниматься искусством вместо исполнения откровенных танцев для богатой публики, о чём с укором говорит первая сестра во второй сцене. Под «гневом» Анна I понимает протест против человеческой жестокости. Она наставляет: «Кто падает в объятия несправедливости, тот нигде не нужен, а кто гневается на жестокость, пусть будет похоронен тотчас». Потребность девушки в пище семья называет «чревоугодием», беспокоясь исключительно о сохранении её контракта танцовщицы; любовь к бедняку – «блудом», и только верность богатому человеку является праведным решением по мнению первой сестры. В шестой сцене родители и братья читают наставление о «жадности», опасаясь, что Анна перестанет отсылать им деньги, «отнимет у людей последнюю рубашку». И даже взгляд Анны II в сторону других, более счастливых и свободных в своём

⁶ В балете представлена история девушки Анны и её «сестры», на протяжении семи лет путешествующих по семи американским городам. В каждом новом месте они сталкиваются лицом к лицу с одним из смертных грехов, который должны преодолеть, чтобы заработать на «маленький домик в Луизиане». В эпилоге они добиваются своей цели и возвращаются домой, где их ожидают родные.

⁷ Семья главной героини, состоящая из братьев и обеих родителей, в основном показана как единый, внутренне недифференцированный образ (за исключением нескольких идеологически важных моментов, где автор осознанно выделяет реплики матери).



Пример 1. К. Вайль. «Семь смертных грехов». Пролог, первый раздел монолога Анны I

выборе людей, подвергается осуждению, трактуется как греховная *«зависть»*.

Духовное лицемерие, тиражируемое в образе семьи, олицетворяет молитва, проходящая в виде рефрена через все сцены («Пусть Господь просветит наших детей, чтобы они знали путь, ведущий к благоденствию»). Само их воззвание к Богу искажено: традиционное прошение о духовных богатствах подменяется стяжанием материальных благ. Именно денежное благополучие мыслится ими как «благоденствие» дочери. Прикрываясь мнимой набожностью, эти люди становятся главным довлеющим фактором, вынуждающим девушку переступить через мораль и самоуважение.

Ещё один важный аспект трактовки содержания произведения – это отношение к женщине в обществе 1930-х годов. В контексте времени кажется странным, что семья отправила на заработки девушку, тогда как вся мужская её часть осталась пассивно ожидать в Луизиане. Это можно было бы трактовать как стремление к проявлению свободы женщины, однако в развитии сюжета становится очевидной подмена данного понятия. Анне даруется возможность реализовать себя, но при попадании в «мужской» мир она оказывается заложницей собственной семьи, вынужденной действовать исключительно в их интересах, соглашаться на самые бесчеловечные условия контрактов и даже торговлю собственным телом. В результате автор либретто подчёркивает только видимость свободы, в то время как единственной реальной целью героини становится ублажение окружающих её мужчин. Особенно ярко эта проблема была обозначена в постановке П. Бауш 1976 года, главная тема которой определялась как «падение женщины в жестоком мире»⁸.

Немаловажным вопросом, на котором Б. Брехт сосредотачивает внимание в либретто, оказывается подмена стремления к творческой реализации человека желанием угодить богатой публике. Данная проблема впервые заявляется во второй сцене балета («Гордыня»), где желание «быть художником и заниматься искусством» противопоставляется низким требованиям посетителей кабаре. Эта же тема находится в основе некоторых других разделов произведения. Так, работа, которую выбирает Анна, тесно связана с творческим началом: в разных городах она предстаёт как танцовщица (сцены II. «Гордыня» и IV. «Чревоугодие») и статист (III. «Гнев»), но во всех случаях служение искусству подменяется необходимостью держаться в рамках желаний публики и работодателей, терпеть унижения от вышестоящих людей (мужчин). Примечательно, что в пятой сцене («Блуд») стремление заниматься творчеством уступает место торговле любовью, а в последних двух сценах описание, кем работает девушка, полностью опускается – возможно, вопрос того, каким именно способом Анна добывает деньги для семьи, становится незначительным даже для самой героини.

Таким образом, либретто транслирует широкий спектр социально-политических проблем, а персонажи являются в первую очередь носителями той или иной общественной идеи.

Смысловые аспекты, заложенные Б. Брехтом в либретто, были органично дополнены музыкой К. Вайля. Необычный жанр, обозначенный авторами – балет с пением – явился новым экспериментом для немецкой публики⁹. Соединение танцевального и вокального начала в сочинении «Семь смертных грехов»

⁸ П. Бауш преобразовывает балет, привнося в него элементы культуры кабаре. Кроме того, она изменяет структуру произведения, добавляя новую часть под названием «Не бойтесь!», опирающуюся на музыку из «Трёхгрошовой оперы», «Взлёта и падения города Махагони» и кантаты «Берлинский реквием» К. Вайля. Подробнее о данной постановке пишет в своей статье С.О. Снегирева [7].

⁹ Стоит отметить, что данное произведение имело жанровые аналоги среди созданных ранее сочинений для «Русских сезонов»: таковыми были «Пульчинелла» И.Ф. Стравинского (1920) и «Лани» Ф. Пуленка (1924). Примечательно, что основу труппы «Les Ballets 1933» составляли бывшие участники «Русских балетов» Б. Кохно и Дж. Баланчин.



a) *Anna I*
p

Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch Sie ist et-was ver-rückt ich bin bei Ver-stand.

b) *Anna I*
mf

"Schwe-ster, wir al - le sind frei ge - bo - ren und wie es uns ge-fällt, kön-nen wir ge - hen in Licht.

Пример 2. К. Вайль. «Семь смертных грехов».

а) Пролог, четвёртый раздел монолога Анны I

б) Сцена VII («Зависть»), маршевая тема монолога Анны I

обостряет одну из важнейших коллизий – внутреннюю борьбу двух сторон личности главной героини. Разные части сознания Анны сопоставляются посредством применения вербального и невербального способов выражения мыслей и чувств.

Вокально оформленная речь Анны I трактуется в сюжете как голос разума. Её музыкальная характеристика появляется уже в Прологе и основывается на романсно-песенном тематизме, который, однако, излагается в искажённом виде за счёт опоры на три-тоновую интонацию (Пример 1).

Различные тематические элементы, представленные в её вокальной партии в начале произведения, играют важную роль в дальнейшем музыкальном развитии. Так, исходная интонация первого монолога Анны I, вариантно преобразуется в третьей (партитура, сцена III, ц. 13) и пятой (партитура, сцена V, ц. 1, 2 т.) сценах; тема из третьего раздела монолога, основанная на интонации опевания ("Den auf uns warten unsre Eltern..."; партитура, Пролог, ц. 3, 4 т.), звучит в увеличении и обращении в пятой сцене (партитура, сцена V, ц. 3, 5 т.), а следующий за этим разделом материал ("Meine Schwester ist schön...") интонационно предвосхищает тему марша в седьмой, кульминационной, сцене («Зависть») (Примеры 2а, 2б). Некоторые разделы монолога героини, звучащего в Прологе, повторяются и в Эпilogue балета, причём в практически неизменном виде.

Вербальная характеристика Анны II показана предельно скудно – она выражена в разговорных репликах, где девушка соглашается с «сестрой».

Необычна и музыкальная трактовка образа семьи, изображённой в виде мужского квартета, в котором самый низкий голос принадлежит матери. Подобное решение, вероятно, связано с желанием обострить противопоставление Анны и её родственников при помощи регистра и тембра. С другой стороны, это

можно интерпретировать как музыкальное выражение социальной проблемы мнимой свободы женщины: семья, вынуждающая девушку торговать собой ради обогащения, изображается карикатурно, с обострением «мужских» признаков. Интересна и семантика басового тембра, отданного матери. Довольно часто низкий певческий голос связан с проявлением власти, авторитетности персонажа, и при такой интерпретации героиня оказывается главным носителем извращённых идей, на кого опираются в своих суждениях остальные члены семьи. Аналогичная функция образа матери подчёркивается и в первой экспозиции квартета (сцена I, «Лень»), где ей отдаётся роль солиста в ансамбле, организованном по типу респонсория. При такой трактовке персонажа возникает ощущение неестественности, «вывернутости» взаимоотношений в семье Анны. Кроме того, становится ясно, что ведущей силой, навязывающей девушке ложное понимание свободы и морали, является её мать.

Музыкальный материал в партиях семьи по большей части связан с жанрами духовной музыки. При первом появлении квартета (сцена 1, «Лень») звучит ансамбль, основанный на принципе респонсорного пения. Он завершается четырёхголосным хоралом ("Der Herr erleuchte unsere Kinder..."/ «Да просветит Господь наших детей»), который сопровождается ударами гонга, имитирующего колокол. Данный материал приобретает роль рефрена для всего балета (Пример 3), фигурируя в различных жанровых условиях: во второй сцене – в соединении с вальсом (партитура, сцена II, ц. 19, 2 т.); в третьей – обретая черты токкаты (партитура, сцена III, ц. 12, 4 т.); в пятой – сливаясь с маршевым ритмом из Пролога (партитура, сцена V, ц. 6, 9 т.); в седьмой – в сочетании с маршем (партитура, сцена VII, ц. 13, 6 т.).

Ещё один, новый по тематическому содержанию,



Пример 3. К. Вайль. «Семь смертных грехов». Сцена I («Лень»), тема хорала семьи

хорал звучит в крайних разделах четвёртой сцены. Некоторые из отмеченных песнопений опираются на полифоническую технику: так, начальный раздел третьей сцены представляет собой канон, в четвёртой вводятся приёмы имитации, а эпизоды шестой сцены («Жадность») строятся на принципе контрастного контрапункта. Сатирическую карикатурность образа семьи-тирана подчёркивает смысловая рассогласованность её низменной содержательной сущности и музыкальной характеристики, воплощаемой посредством возвышенного жанра хорала. Усугубляет несоответствие его совмещение с «полярными» бытовыми жанрами вальса и марша.

Важной характеристикой большинства данных песнопений является наличие тритоновой интонации: в первой сцене это выражается через обращение к фригийскому ладу с движением мелодии в пределах интервала *des-g* (партитура, сцена I, ц. 1, 9 т.); в заключительном разделе – звучит внутри аккорда с двумя уменьшенными квинтами (Пример 3). В основе канона третьей сцены лежит имитация в тритон, на который опирается и сама его тема (партитура, сцена III, 9 т.). В шестой сцене балета начальная фраза солирующего баритона охватывает интервал *ges-c* (партитура, сцена VI, ц. 1, 7 т.). Такая ладовая основа, не свойственная традиционным церковным песнопениям, служит музыкальным свидетельством лживости, извращённости излагаемых персонажами постулатов. Как упоминалось ранее, на тритоновой интонации строится и вокальная партия Анны I, что сближает её с музыкальным материалом семьи и может истолковываться как покорность (и даже согласие) девушки с насаждаемыми нормами «морали».

Указанные характеристики героев, основанные на символизации тех или иных элементов музыкального языка (изображение внутренней борьбы героини

как появление двух разных актёров, наделение человека несвойственным ему тембром голоса, введение жанров с нехарактерной для них ладовой опорой), подчёркивают свойственную театру Б. Брехта трактовку персонажей как носителей социальной идеи.

Помимо пласта духовных песнопений, изложенных исключительно в вокальной партии, значительную роль в драматургическом процессе играют два оркестровых лейтмотива балета, опирающиеся на жанры марша и токкаты. Остановимся подробнее на каждом из них.

Маршевый комплекс, звучащий в первых же тактах пролога, становится основой всего оркестрового материала указанной сцены. Он включает в себя размеренный ритм шага, совмещённый с пунктирными ходами в партиях деревянных духовых инструментов. Марш в данном случае передаёт состояние надломленности, подавленности героя, выражаемое мерным движением траурного шествия и «безвольными» интонациями нисходящих интервалов, не получающих заполнения.

В момент вступления солистки ритмоформула несколько изменяется: с одной стороны, в ней сохраняется ощущение размеренного шага, с другой же – проявляется связь с ритмическими фигурами, свойственными игре на банджо. В таком виде маршевый комплекс сопровождает вокальную партию Анны в Прологе (Пример 4). Кроме того, он появляется в инструментальной постлюдии третьей сцены, трансформируясь из танцевальных ритмов предшествующего раздела (партитура, сцена III, ц. 19–20). В начале пятой сцены маршевость представлена как своего рода пульс, напоминающий ритм сердцебиения. Далее, во время повторного проведения хорала семьи (“Der Herr erleuchte unsre Kinder...”), она преобразуется в точный вариант ритмической формулы из Пролога (партитура, сцена V, ц. 6, 9 т.).



Пример 4. К. Вайль. «Семь смертных грехов». Пролог, оркестровый маршевый комплекс



Пример 5. Сцена VII («Зависть»), тема марша

Большое значение маршевый комплекс имеет в седьмой сцене – кульминации балета¹⁰. В средней части первого крупного раздела (“Der seine Tage...”, партитура, сцена VII, ц. 1) он представлен как усложнённый репетициями вариант условного «ритма сердцебиения» из пятой сцены, что делает его более тревожным и динамичным в сравнении с предшествующим вариантом. Также нагнетание происходит за счёт введения коротких тират в высоком регистре и резких акцентов, как бы «ударов» всего оркестра, завершающих каждую фразу солистки. После репризы первой части монолога Анны I вторгается звучание агрессивного марша, представляющего собой итог развития лейткомплекса. В его основе находится инструментальная тема из Пролога балета (*Alla marcia, un poco tenuto*, Пример 5).

Марш в седьмой сцене выражает окончательный слом моральных устоев девушки и торжество насаждаемых внешне бездуховных ценностей. Достижение максимального выразительного эффекта

происходит в момент одновременного звучания марша и хора семьи, в котором поётся о победе над самим собой (партитура, сцена VII, ц. 10, 7 т.). В данной сцене проявляется коллективная природа данного жанра, которая выводит его интерпретацию на уровень социальной проблематики: на протяжении всего балета трансформации маршевого комплекса выступали как маркеры внутреннего состояния Анны. В седьмой сцене при обращении к эталонной модели жанра также раскрывается его связь с образом семьи, сфокусированной на материальном обогащении (которая, будучи переданной множеством лиц – вполне может трактоваться как образ буржуазного общества, противопоставленного героине).

В Эпilogue происходит возвращение к точному музыкальному материалу Пролога, что подчёркивает очевидное несоответствие образного и текстового содержания и усиливает трагедийность сценической ситуации. Воодушевлённые слова о возвращении в построенный силами героини «маленький домик на реке Миссисипи в Луизиане» сопровождаются совершенно безрадостной темой траурного шествия из Пролога. Восстановление исходного тематизма свидетельствует об отсутствии значимых изменений в жизни Анны и её семьи, символизируя безвыходность, обречённость

¹⁰ Согласно сюжету, Анна, оказавшись в городе Сан-Франциско, испытывает зависть по отношению к людям, живущим более свободно, нежели она, а «сестра» героини отвергает её желания, собирая воедино все «нравственные» наставления семьи и обещая триумфальную победу в конце их праведного пути.

Пример 6. Варианты мотива «покорности Анны», представленные в Прологе

Пример 7. а) «саркастическая» интонация из Пролога; б) «саркастическая» интонация из сцены I («Лень»)

положения девушки, движущейся по замкнутому кругу.

Примечательной особенностью обозначенного лейтмотива становится его связь с тембром банджо, который неоднократно включается в маршевых разделах и поддерживает их ритмическую основу. С одной стороны, этот инструмент, как неотъемлемый атрибут стиля диксиленд, зародившегося в Луизиане, подчеркивает американский национальный колорит. С другой – пустоватый резкий звук банджо совершенно не соответствует классической традиции оркестровки маршей, и искажает его восприятие, привнося некий саркастический подтекст. Ощущение противоречия усиливается, когда тембр данного инструмента, семантика которого неразрывно связана с лёгким, танцевальным стилем дикси, сопровождает «возвышенное» хоральное звучание квартета семьи (партитура, сцена IV, ц. 3, 3 т.), что вскрывает ложность их моральных принципов.

Вместе с маршевым комплексом в Прологе также экспонируется мотив, представленный в виде нисходящего хода на терцию и следующего за ним секундового спуска без заполнения первого интервала у духовых и струнных инструментов (Пример 6). Он часто сопровождает слова Анны II, выражающей своё

согласие, в результате чего приобретает значение символа бессильной покорности девушки.

В дальнейшем этот мотив появляется в заключении первой сцены, после молитвы семьи (партитура, сцена I, ц. 13, 6 т.); завершает пятую сцену, сопровождая слова согласия танцовщицы, в более развёрнутом виде обрамляет первый раздел седьмой сцены и вводится во вступлении к маршу, знаменующему кульминацию балета (Пример 5). Этот же мотив звучит в последних тактах Эпилога (партитура, эпилог, ц. 13, 3 т.).

Другой значимый для музыкальной драматургии балета лейтмотив – токкатный – формируется из экспонируемого в Прологе «саркастического» мотива (Пример 7а), вводимого композитором в момент, когда Анна I говорит об ожидающих её родителях и братьях (“Denn auf uns warten unsere Eltern und zwei Brüder in Louisiana”). В дальнейшем этот мотив оказывается связан с образом семьи. В первой сцене, где представлены родственники Анны, он буквально рассекает ткань токкатного движения струнных инструментов, напоминая звучание сатирического смеха (Пример 7б). В следующем разделе балета мотив становится основой темы быстрого вальса (партитура, сцена II, ц. 9, 3 т.), в третьей сцене – предстаёт как один



из элементов, сопровождающих канон семьи, позднее преобразующийся в саркастический танец, близкий по трактовке некоторым исследователям к стилистике диксиленда¹¹ (партитура, сцена III, ц. 7). Использование одного из самых популярных направлений джазовой музыки того времени в качестве стилевой составляющей характеристики семьи героини выступает ярким приёмом музыкальной пародии, который обличает низменные моральные устои этих персонажей. Тот же «саркастический» элемент становится основой токатной фактуры в шестой сцене. В седьмой сцене он играет важную роль, преобразовываясь в агрессивную, резкую тирату (партитура, сцена VII, ц. 1). Как видим, совершенно очевидна гротескная трактовка бытовых танцевальных жанров, выступающих в балете символами зла, бездуховности.

Указанные варианты интонации насмешки, с одной стороны, служат ироничным откликом на описываемые героями события. С другой, они оказываются связаны с жанром токкаты, неоднократно появляющимся в балете, который, в свою очередь, воплощает идею бесконечного бега, замкнутого круга, откуда невозможно вырваться. Эта же мысль находит выражение в структурном решении балета: Пролог и Эпилог объединяются общим музыкальным материалом, в результате чего возникает эффект возвращения в исходную точку.

Жанры марша и токкаты, подвергающиеся на протяжении всего произведения различным трансформациям, приобретают значение лейтжанров и наделяются символическим смыслом. Они играют важную роль в драматургическом процессе, также становясь трансляторами определённых социальных идей.

Если говорить о других положениях теории эпического театра, то стоит вспомнить и о принципе «очуждения». Согласно идее Б. Брехта, на музыкальном уровне он может быть реализован через изъятие музыки из действия, однако такой вариант не получает воплощения в балете К. Вайля. В отличие от системы разрозненных зонгов, применённых композитором в «Трёхгрошовой опере», произведение «Семь смертных грехов» опирается на непрерывную линию музыкального развития. Это может быть связано с условиями балетного жанра, не подразумевающего отсутствие сопровождения. С другой стороны, музыкальные средства значительно обогащают драматургию данного сочинения, выступая не только внешней

необходимостью, но и полноправным участником развития сюжета, невербально выражая истинное наполнение слов и чувств персонажей.

В то же время в балете с пением «Семь смертных грехов» обнаруживаются музыкальные особенности, свойственные эпическому типу драматургии в целом. Одним из существенных признаков становится преобладание в произведении репризных и рондальных форм сцен и их разделов. Так, в Прологе репризой выступает первая часть монолога Анны («Meine Schwester und ich...» (партитура, ц. 1, 7 т.) и повтор от слов «Wir heißen beide Anna...» (партитура, ц. 5, 5 т.)), в первом разделе сцены «Лень» (до хора) инструментальный токатный комплекс является репризой двойной трёхчастной формы, в то время как ансамблевые разделы представлены в качестве двух эпизодов (краткая схема сцены: АВА₁В₁А₂С). При этом сам жанр песнопения подразумевает наличие ансамблевых рефренов («Müßiggang ist aller Laster Anfang» (партитура, сцена I, ц. 2, 3 т.)). Остальные сцены балета тоже опираются на различные варианты повторности: это могут быть концентрические (вторая сцена), рондальные (третья и шестая сцены), репризные (четвёртая и первый раздел седьмой сцены) и куплетные формы (пятая сцена).

Некоторые эпизоды участвуют в организации формы всего произведения: хорал семьи, экспонируемый в первой сцене, приобретает значение рефрена, появляясь практически во всех сценах балета (за исключением четвёртой, где он подменяется иным по тематическому содержанию хоралом a'cappella, и шестой сцены); музыкальный материал Пролога в неизменном виде возвращается в Эпилоге, образуя тематическую арку в масштабах всего балета.

Ещё одним важным драматургическим принципом, характерным для эпоса, является отсутствие качественных изменений в музыкальной характеристике героев при акценте на внешней событийности. Согласно сюжету балета, путешествие Анны разворачивается на протяжении семи лет. За это время девушка оказывается в восьми разных штатах и городах (включая Луизиану, где начинается и завершается история героини), попадает в различные ситуации, трактованные через призму того или иного христианского греха. Вместе с тем, несмотря на динамичность действия, музыкальные характеристики всех участвующих в процессе персонажей практически не претерпевают изменений. Исключением представляется седьмая сцена, раскрывающая слом нравственных ценностей Анны и её полную покорность идеологическим постулатам

¹¹ В частности, об этом говорится в анализе из учебного курса гимназии Таунусштайн [9].



семьи. Однако данная идея не находит полноценного развития: в Эпilogue происходит возвращение к исходному тематизму, и героиня вновь оказывается в роли практически бесстрастного повествователя. Также немаловажно, что на протяжении всего балета слушатель отстранён от самих событий: они описываются в прошедшем времени через посредничество рассказчика, коим является Анна или её родственники.

Третий признак эпической драматургии заключается в особенностях изображения конфликта. На первый взгляд, его можно было бы охарактеризовать как коллизию лирико-драматического типа: внутреннее противостояние личности, разрывающейся между духовными и материальными богатствами. Однако переживания одного человека показаны иносказательно и воплощаются в виде взаимодействия двух актёров, выражающих свои мысли и чувства принципиально разными способами (слова и интонация / язык тела). Таким образом, за счёт предельного разделения сторон внутреннего конфликта до состояния отдельных (наделённых одноплановыми характеристиками) персонажей лирическая по своей природе основа коллизии приобретает эпические черты.

Музыкальное развитие балета выстраивается как сопоставление контрастных образных сфер (так выражается «внешняя» дихотомия Анны и её семьи, усугубляющая внутренний конфликт героини), при этом каждая из них отражает в той или иной степени основную идею балета. Через внутреннюю противоречивость различных комплексов и интонаций (специфическое ладовое решение духовных жанров, «искажённый» романсовый комплекс на тритоне в партии Анны I и т. п.) обнаруживается лживость, извращённость духовных и нравственных представлений «мелкой буржуазии» в целом.

Все перечисленные признаки, являясь характерными особенностями эпического типа драматургии, способствуют созданию дистанции между зрителем и сценическим действием, выступая оригинальным музыкальным воплощением метода «очуждения», свойственного концепции театра Б. Брехта.

Подведём итоги. Принципы брехтовского эпического театра в значительной степени повлияли на особенности музыкальных характеристик персонажей. И главная героиня Анна, и её семья интерпретируются в первую очередь как представители мещанства, окружённые определённой социальной обстановкой. В музыке это выражается через обращение к бытовым жанрам, либо пародийно «обмирщённым» духовным песнопениям. При экспонировании

образ Анны не лишается личностных переживаний, однако автор умышленно выстраивает дистанцию от них, как словесно (через форму повествования в прошедшем времени, позиционирование Анны I как рассказчицы, которая винит в испытываемых чувствах не себя, а свою мнимую «сестру», будто это другой человек), так и музыкально (через отсутствие в вокальной партии персонажа интонаций, свойственных для выражения чувства скорби – все они перенесены в оркестровое развитие, тем самым «отделяясь» непосредственно от образа девушки).

Введение в балет двух персонажей, отражающих разные стороны личности одной героини, и довольно одноплановая характеристика образа семьи (члены которой принципиально лишены каких-либо индивидуальных черт, за исключением тембров голосов) подтверждают аллегорическую трактовку всех участников действия: музыкальное описание каждого из них направлено не на создание реалистичного, наделённого искренними переживаниями, героя, а на иносказательное отражение какого-либо социального явления.

Оркестровая линия балета обладает собственной системой символов, выраженных через два жанровых лейткомплекса и ряд устойчивых интонаций. Их развитие становится неотъемлемой частью драматургии произведения, дополняя словесную и вокальную характеристику героев. Некоторые заложенные в содержание балета идеи реализуются исключительно музыкальными средствами: например, интонация насмешки и опирающиеся на неё варианты токкатного лейткомплекса, описывающие ироничное отношение социума к героине, не имеют аналога в тексте либретто. Не единожды возникает ситуация, при которой музыкальные процессы вступают в конфликт с произносимым персонажами текстом. На данном несоответствии основаны и искажённые религиозные песнопения семьи, и монолог Анны из Эпilogue, соединённый со сдержанно-скорбным маршевым движением. Всё это придаёт повествованию особый, гротескно-обличительный подтекст.

Важной чертой музыкального решения балета является значительная роль массовых демократических жанров, представленных маршем, быстрым вальсом и танцем в стиле диксиленд. На смысловом уровне близким к ним оказывается пласт религиозных песнопений, также связанный с проявлением коллективности, церковной общности. В идейно-смысловом контексте все перечисленные жанры становятся выразителями социального начала, общества, окружающего главную героиню во время её семилетнего



путешествия. Таким образом, можно говорить о полноценном отражении в музыке одной из важнейших особенностей драмы Б. Брехта – речь идёт о проявлении двуплановости сюжета, в котором довольно камерная история Анны и её семьи может быть истолкована как аллегория на более глобальный конфликт человеческой личности и социума.

В заключение отметим, что существенная роль вокального начала, выраженная в музыкальном оформлении сочинения, влечёт за собой совершенно новое понимание указанного композитором жанра – балет с пением. К моменту начала его работы над произведением «Семь смертных грехов» уже существовали аналогичные по жанру сочинения, написанные И.Ф. Стравинским и Ф. Пуленком, однако ни в одном из них нет явного акцента на вокальной стороне содержания. Партитура К. Вайля выстроена так, что практически не требует наглядного визуального объяснения для

раскрытия её художественного смысла¹². Роль музыкального (и, в частности, вокального) развития определённо преобладает над хореографией, в результате чего в произведении К. Вайля отчётливо проявляются черты оперного жанра¹³, что, с одной стороны, стало закономерным следствием синтетических тенденций времени, с другой – предвосхитило пути развития театрального искусства на десятилетия вперед.

¹² Это обеспечивает возможность прослушивания балета в виде глубоко музыкального сочинения – вспомним выпущенную в 1956 году грампластинку с записью произведения в исполнении Л. Леня.

¹³ Данную точку зрения разделяют зарубежные исследователи, в частности, в своей аннотации Д. Дрю трактует «Семь смертных грехов» как совершенно особое, находящееся на границе между сценической кантатой и жанром маски [10].

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 176 с.
- 2/ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2: Теория эпического театра; «Покупка меди»; Театральная практика. М.: Искусство, 1965. 566 с.
- 3/ Гераськина М.И. Творчество Бертольда Брехта в реалиях современности // Этнос. Культура. Молодежь. Сборник материалов XIX межвузовской научной студенческой конференции. Смоленск: Смоленский государственный институт искусств, 2016. С. 51–54.
- 4/ Ильюшкина В.А. «Опера Нищего»: жанровая природа и концепция // OPERA MUSICOLOGICA. 2019. № 3. С. 6–19.
- 5/ Крыгин Н.Н. Эпический театр: теория и практика в специальном образовательном процессе // Художественное образование и наука. 2023. № 1. С. 54–63.
- 6/ Никольская О.А. Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX – первой половины XX веков (Г. Малер, Д. Шостакович, Ч. Айвз): дисс. канд. искусствоведения. Москва, 2010. 184 с.
- 7/ Снегирева С.О. Кабаре и танцтеатр: опыт сопоставления // Современный танец: дискурс и практики: сборник статей. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. С. 92–108.
- 8/ Шиганкова А.Д. Реализация принципов «эпического театра» Б. Брехта в спектакле Ю. Бутусова «Барабаны в ночи» // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского

государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 2. С. 154–162.

9/ Die sieben Todsünden – Analysen. Leistungskurs Musik Q2 am Gymnasium Taunusstein, Schuljahr 2018/19. 28 с.

10/ Drew D. Lotte Lenya in Kurt Weill's Die sieben Todsünden (The Seven Deadly Sins). Ballet mit Gesang. 1 с. URL: <https://www.kwf.org/media/drew%20writings/philips%20abl3363%20web.pdf> (дата обращения 01.06.2025).

11/ Shull R.K. The Genesis of Die sieben Todsünden // A New Orpheus: essays on Kurt Weillaven. New Haven: Yale University Press, 1986. 374 с.

REFERENCES

- 1/ Bart, R. (2014), Raboty o teatre [Works about the theater], Ad Marginem Press, Moscow, 176 p. (In Russ.)
- 2/ Brekht, B. (1965), Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya [Theater: Plays. Articles. Statements], In 5 vols. vol. 5/2: Theory of epic theater; "Buying copper"; Theatre practice. Art, Moscow, 566 p. (In Russ.)
- 3/ Geras'kina, M.I. (2016), "Creativity of Bertold Brecht in the realities of modernity", Etnos. Kul'tura. Molodezh'. Sbornik materialov XIX mezhvuzovskoi nauchnoi studencheskoi konferentsii [Collection of materials of the XIX Interuniversity Scientific Student Conference]. Smolenskii gosudarstvennyi institut iskusstv, Smolensk, pp. 51–54. (In Russ.)



- 4/ Il'yushkina, V.A. (2019), "The Beggar's Opera": Genre Nature and Concept", OPERA MUSICOLOGICA, No. 3, pp. 6–19. (In Russ.)
- 5/ Krygin, N.N. (2023), "Epic theater: theory and practice in a special educational process", Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science], no. 1, pp. 54–63. (In Russ.)
- 6/ Nikol'skaya, O.A. (2010), Zhanr marsha i ego voploshchenie v simfonicheskoi muzyke kontsa XIX – pervoi poloviny XX vekov (G. Maler, D. Shostakovich, Ch. Aivz) [The march genre and its embodiment in symphonic music of the late XIX – first half of the XX centuries (G. Mahler, D. Shostakovich, C. Ives)], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 184 p. (In Russ.)
- 7/ Snegireva, S.O. (2017), "Cabaret and Dance Theatre: The Experience of Matching", Sovremenniy tanets: diskurs i praktiki: sb. statei [Modern Dance: Discourse and Practices: sat. articles]. Ekaterinburg: Gumanitarnyi universitet, pp. 92–108. (In Russ.)
- 8/ Shigankova, A.D. (2024), Implementation of the Principles of B. Brecht's "Epic Theater" in the Play by Y. Butusov "Drums in the Night", ARTE, no. 2, pp. 154–162. (In Russ.)
- 9/ Die sieben Todsünden – Analysen. Leistungskurs Musik Q2 am Gymnasium Taunusstein, Schuljahr 2018/19. 28 p. (In Deu.)
- 10/ Drew David. Lotte Lenya in Kurt Weill's Die sieben Todsünden (The Seven Deadly Sins). Ballet mit Gesang. 1 p. URL: <https://www.kwf.org/media/drew%20writings/philips%20abl3363%20web.pdf> (Accessed 01 June 2025). (In Eng.)
- 11/ Shull Roland, K. (1986), "The Genesis of Die sieben Todsünden", A New Orpheus: essays on Kurt Weillaven, New Haven: Yale University Press, 374 p. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Сычева Галина Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

E-mail: sgs-music@yandex.ru

Петонди Екатерина Леонидовна, студентка IV курса, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

E-mail: katya.petondi@gmail.com

AUTHOR INFORMATION

Galina S. Sycheva, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Music History, Rostov State Rachmaninov Conservatoire

E-mail: sgs-music@yandex.ru

Ekaterina L. Petondi, student, Rostov State Rachmaninov Conservatoire

E-mail: katya.petondi@gmail.com