

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М.В. ЛОМОНОСОВА

*На правах рукописи*

Заднепровская Галина Викторовна

**ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР  
РУБЕЖА XX–XXI вв.:  
В ПОИСКАХ ОБНОВЛЕНИЯ ОПЕРНОГО ЖАНРА**

5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

ТОМ II

МОСКВА — 2023

**ОГЛАВЛЕНИЕ****Том II**

|  |     |
|--|-----|
| Глава 5. Жанровая модель оперы-триллера.....         | 3   |
| Глава 6. Между документальной оперой и мюзиклом..... | 25  |
| Глава 7. Альтернативная опера.....                   | 52  |
| 7.1. Альтернативная опера: теория и практика.....    | 52  |
| 7.2. Медиаопера И. Юсуповой.....                     | 80  |
| 7.3. Опера-ремейк.....                               | 103 |
| Заключение.....                                      | 152 |
| Список литературы.....                               | 157 |
| Список нотных примеров.....                          | 222 |
| Список таблиц.....                                   | 236 |
| Приложения.....                                      | 237 |
| Приложение А.....                                    | 238 |
| Приложение Б.....                                    | 254 |
| Приложение В.....                                    | 280 |

## Глава 5.

### Жанровая модель оперы-триллера

**Опера-триллер** — это тип оперы, сюжет которой включает саспенс, создающий в процессе становления формы эффект нарастающего тревожного ожидания. Термин «опера-триллер» был введен автором данной диссертации в связи с существованием в изучаемый период опер, в которых присутствует этот прием<sup>1</sup>. Рассмотрим его воздействие на музыкальную драматургию на примере опер А. Шнитке, сопоставив их с сочинениями других композиторов, где, по нашему мнению, также прослеживаются признаки триллера.

Мир двух из трех последних опер А. Шнитке — «Жизнь с идиотом» (1991) и «Джезуальдо» (1993) — диаметрально противоположен: время и место действия, социальный статус героев, любовные треугольники, словом, все, что может составить интригу оперного сюжета. Однако есть одно качество, помимо некоторой общности музыкального стиля этого, позднего, периода творчества Шнитке, объединяющее сочинения — это воздействие кинематографа. Многочисленные музыковедческие исследования, посвященные творчеству композитора, демонстрируют различные научные подходы; среди них важным представляется междисциплинарный, выявляющий параллели с языком и приемами киноискусства.

Безусловным импульсом к дальнейшим размышлениям в этом направлении послужила оригинальная мысль Т. В. Франтовой о воздействии кинематографического опыта Шнитке на его полифоническое мышление. По мнению исследователя, «...особая кинематографическая “суммированность” (как назвал это композитор) обернулась возможностями нового контрапункта в

---

<sup>1</sup> В этой главе использованы материалы следующих статей: *Заднепровская Г. В.* Жанр оперы-триллера в творчестве А. Шнитке // Теория и история искусства. 2016. №3/4. С. 228–238; *Ее же.* «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока и «Джезуальдо» А. Шнитке: вариации на жанр // Бела Барток сегодня: сб. статей. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. Серия: Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Том 74. С. 131–136.

музыке»<sup>2</sup>. Эту идею продолжает Е. Н. Ханнанова, диссертация которой «Поэтика оперы Альфреда Шнитке “Джезуальдо”: лабиринты смыслов»<sup>3</sup> дает полное представление об опере. Автор пишет о том, что полифонический и кинематографический принципы — «это самые приметные и перспективные качества, с позиций которых можно рассмотреть механизм реализации моделей, претворенных в опере — языка Джезуальдо, адаптированного Шнитке»<sup>4</sup>.

Анализ музыкального текста и либретто опер «Джезуальдо» и «Жизнь с идиотом» привели автора данной диссертации в 2006 году к мысли о признаках триллера в двух этих операх Шнитке, а затем и к выявлению данного типа современной оперы в творчестве других композиторов.

Что же такое *триллер*? В киноискусстве определения жанров всегда были достаточно приблизительными, при этом базировались они на различных принципах. Это могли быть тематические различия, основанные на *объекте* изображения, в других случаях классификацию диктовал сам характер *трактовки* изображения. Особенно очевидна эта разница на раннем этапе развития киноискусства. Так, в каталоге американской фирмы «Байограф» за 1902 год значилось: «Комические виды; Виды спортивных состязаний и времяпрепровождения; Военные виды; Железнодорожные виды; Сценические виды; Виды известных персонажей; Разнообразные виды; Трюковые картины; Морские виды; Изображения детей; Виды пожаров и полицейских патрулей; Виды Панамериканской выставки; Водевильные виды; Изображения парадов»<sup>5</sup>. Как видно из перечисления, на первом месте здесь «*документальность*» *съемок*, и потому важен объект, о трактовке изображаемого речь, в сущности, не идет. В 1905 году

<sup>2</sup> Франтова Т. В. Полифония Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов н/Д.: СКНЦ ВШ АПСН, 2004. С. 61.

<sup>3</sup> Ханнанова Е. Н. Поэтика оперы Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2010. 218 с.

<sup>4</sup> Ханнанова Е. Н. «Карло Джезуальдо» и Альфред Шнитке // Шнитке посвящается... М.: Композитор, 2006. Вып. 5. С. 238.

<sup>5</sup> Цит. по: Дорошевич А. Н. Триллер против детектива // Смех, жалость и ужас... (Жанры зарубежного кино): сб. статей НИИ киноискусства. М.: НИИ киноискусства, 1994. С. 5.

каталог «Оптической компании» Кляйна предлагает следующие категории отснятого: «1. Сочиненное: а) историческое; б) драматическое; в) повествовательное. 2. Комическое. 3. Таинственное. 4. Сценическое. 5. Известные личности»<sup>6</sup>. Здесь уже доминирует *характер снятого и производимый им эффект*.

Со временем объект изображения и эмоции, пробуждаемые у зрителя, ассимилируются в киножанре: объединяются материал и трактовка, равно, как и психологический механизм его воздействия на воспринимающее сознание. В результате жанровые границы в кино становятся подвижными: одни и те же характеристики могут переходить из одного жанра в другой, сами жанры по мере развития киноискусства эволюционируют и трансформируются. Специфические признаки триллера при этом легко узнаваемы в различных жанровых наклонениях кино.

*Триллер* (от английского *thril* — прохватывать, волновать) — жанр киноискусства, в котором интрига и высокая степень напряжения держатся за счет создаваемого у зрителя сверх обостренного ожидания, беспокойства и ужасающего страха перед неопределенностью. При этом внезапный взрыв эмоций и тревожность, характерные для сюжета триллера, далеко не всегда создаются с помощью изображения маньяков, монстров или природных и техногенных катаклизмов. В процессе развития в жанре кинотриллера появились различные его интерпретации, образовавшие своего рода «поджанры»: психологический (маниакальная идея, интеллектуальные игры, преследование), политический (покушение на государственных деятелей, политический заговор), параноидальный (отчуждение от окружающей реальности под воздействием обстоятельств и погружение в мир кошмаров), мистический (необъяснимое, сверхъестественное, паранормальное, невидимое), приключенческий (попадание в различные сложные ситуации, требующие от героев особой сообразительности), криминальный (похищение, выкуп заложников, месть), детективный (расследование и загадки) и др.

---

<sup>6</sup> Там же.

Дефиниция жанра триллера становится крайне ясной и определенной в сравнении с детективом (сравнивать эти жанры позволяет криминальная линия сюжета — совершение преступления).

В детективе (от лат. *Detego* — раскрываю, разоблачаю) акцент делается на самом раскрытии преступления. В триллере же важен не момент нахождения преступника (иногда этот преступник известен с самого начала, как например, в напущенной ленте Дж. Демми «Молчание ягнят», 1991), существенно в нем переживание самого преступления или процесса его раскрытия<sup>7</sup>. «Триллер, — пишет В. И. Михалкович, — противопоставляется стремлению к финальной разгадке, ради которой приносится в жертву и психология, и обстоятельное изображение человеческого действия <...>, именно сопереживания самому действию»<sup>8</sup>. Этот прием в кино называется *саспенс* (от англ. *suspens* — подвешивать; лат. *suspendere*). Он эквивалентен литературоведческому термину *ретардация*, означающему события, которые мешают расследованию, тормозят его. Сопереживая действию, зритель должен все время находиться как бы в «подвешенном состоянии», эмоциональному же любопытству по отношению к разгадке тайны детектива в триллере противопоставляется тревожное ожидание того, чем разрешится очередной шаг персонажа. Саспенс завладевает вниманием в момент восприятия и провоцирует на ожидание следующего события. «Таким образом, — пишет А. Н. Дорошевич, — если в единстве причины и следствия детектив ищет причину, то триллер, исходя из неважно какой причины <...>, концентрирует внимание на ожидаемом и предвкушаемом следствии»<sup>9</sup>.

Так, в фильмах основоположника жанра триллера А. Хичкока, чисто формально построенных как детектив, раскрытие конечной тайны мало что

<sup>7</sup> В связи с этими особенностями жанра возникают и безусловные параллели с творчеством Ф. М. Достоевского, в частности, с его романом «Преступление и наказание», явно обнаруживающим признаки психологического триллера, где в завязке уже известна фигура преступившего закон Раскольникова, далее же раскрыты его душевные метания и муки и сам процесс расследования.

<sup>8</sup> Михалкович В. И. Что такое триллер // Мифы и реальность: зарубежное кино сегодня: сб. статей / сост. Г. А. Капралов и М. С. Шатерникова. М.: Искусство, 1976. Вып. 5. С. 191.

<sup>9</sup> Дорошевич А. Н. Триллер против детектива. С. 13.

добавляет к восприятию произведения в его целостности<sup>10</sup>. Стремление раскрыть некую загадку является лишь начальным импульсом к целой серии ситуаций, большинство из которых строится на принципе *саспенс*, тревожного ожидания того, что произойдет дальше.

Один из ранних примеров оперы, в которой так же, как и в операх Шнитке, прослеживается как влияние кинематографа, так и черты триллера — «Замок герцога Синяя Борода» (1911) Б. Бартока. С этой точки зрения представляется интересным сравнение оперы «Джезуальдо» Шнитке и сочинения Бартока<sup>11</sup>.

Говоря на языке киноискусства, признаки триллера присутствуют у Бартока как в *объекте изображения*, его *трактовке*, так и в *воздействии* на слушателя и зрителя. Сам сюжет фактически представляет рассказ о человеке, одержимом маниакальной страстью «коллекционирования» жен<sup>12</sup>. В либретто оперы, созданном драматургом и теоретиком кино Б. Балажем факт убийства жен герцогом Синяя Борода остается «за кадром», впрочем, как и факт скорого появления новой жертвы, да и появится ли она, нам неизвестно. Однако в названии драмы М. Метерлинка, написанной на тот же сюжет, уже есть намек на маниакальное постоянство героя: «Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление». Что же иное, как не

<sup>10</sup> Творчество Хичкока послужило импульсом к созданию оперы-триллера «Марни», написанной американским композитором Нико Мьюли (р. 1981) по заказу Метрополитен-опера, где она была поставлена в 2018 году. Мировая ее премьера состоялась примерно годом ранее на сцене Английской национальной оперы. И хотя в основе либретто роман «С этим я справлюсь» (1961) английского писателя У. Грэма, который был экранизирован А. Хичкоком в 1964 году, влияние фильма очевидно. Это психологический триллер, в центре которого привлекательная молодая девушка Марни Эдгар, зарабатывающая на жизнь обманом и воровством и переезжающая с места на место, меняя работу, внешность и поведение. В прошлом Марни таится какая-то тайна, которая и лежит в основе разворачивания триллера. Сам Хичкок так сказал о героине фильма: «Это рассказ о девушке, которая не знает, кто она такая. Она психопатка, клептоманка, у неё фобия секса, в конце концов она понимает отчего». См.: *TimeOut*. «Не “Психо” единым: 120 лет со дня рождения Хичкока» [Электронный ресурс] // *TimeOut*: сайт. URL: <https://www.timeout.ru/msk/feature/487694> (дата обращения: 15.11.2020). Зловещая атмосфера, саспенс господствуют и в опере Мьюли и проявляются как в музыкальном языке и драматургии, так и в сценографии спектакля. Композитор вводит в действие четырех женщин — двойников главной героини (их голоса звучат в хоровых партиях), которые олицетворяют внутреннее ее тревожное состояние. Пять статистов-мужчин в черных пальто и шляпах символизируют страхи Марни.

<sup>11</sup> Подробный анализ вариантов сюжета о Синей Бороде и его разработки в музыке дан в монографии: *Нестьев И. В. Бела Барток. 1881–1945: Жизнь и творчество*. М.: Музыка, 1969. С. 270.

<sup>12</sup> Здесь вспоминается роман Дж. Фаулза «Коллекционер». Едва спрятав тело находившейся в его власти и убитой им девушки (подобно бабочке, коллекцию которых он собирал с детства), герой романа уже замышляет новое преступление, намечает новую жертву. Таким образом, с маниакальной настойчивостью он многократно повторяет свою историю.

повторяемость действий, означают слова «тщетное избавление»? В самом действии оперы много необъяснимого и загадочного, что позволяет, по-видимому, утверждать, что фабула и сюжет «Синей Бороды» вполне соответствует условиям мистического триллера<sup>13</sup>.

Что касается «Джезуальдо» Шнитке, то в разворачивании сюжета этой оперы, по нашему мнению, мотивы психологического (навязчивая идея) и криминального (одержимость мстью) триллера смешиваются с признаками экзистенциальной драмы<sup>14</sup>. По определению Е. Н. Ханнановой: «Сюжет носит экзистенциальный характер, связанный с потоком переживаний отрицательных эмоций: страха, тревоги, озабоченности, сознания приближающегося конца бытия»<sup>15</sup>. Главное, что отличает в данной характеристике экзистенциальную драму от триллера — «сознание приближающегося конца бытия». В триллере такое осознание, безусловно, отсутствует: у жертвы оно поглощено бесконечным страхом быть убитой, либо, напротив, абсолютным неведением своей судьбы до последней минуты. У маньяка — воплощением какой-либо значимой для него идеи (например, отождествлением себя с верховным судьей, борьбой за нравственную чистоту, наказанием других за грехи мира и т.д.). Однако Ханнанова указывает на такие эмоции, определяющие атмосферу оперы, как страх, тревога, озабоченность, то есть *suspense* на языке триллера. Такую роль, к примеру, выполняет тарантелла в четвертой сцене «Танец обольщения» (тарантелла) из Картины 2 «Сады в Кьяйе» (см. Рис. 1), о которой автор диссертации пишет следующее: «...тарантелла воплощает амбивалентное начало: она чарует своей страстностью, броской мелодией, упругим ритмом <...>. Перед нами в зловещем обличье выступает уже не просто танец, а аллегорическое воплощение образа танцующей смерти (*danse*

<sup>13</sup> Следует добавить, что рассмотрение оперы Бартока с позиций триллера не входит в противоречие с точкой зрения исследователей на мистериальную, ритуальную ее природу, так же, как и на проявление в ней принципов символистской драмы.

<sup>14</sup> Либретто оперы создано немецким писателем, драматургом, либреттистом и переводчиком Р. Блетшахером (р. 1936).

<sup>15</sup> Ханнанова Е. Н. «Карло Джезуальдо» и Альфред Шнитке. С. 235.

*macabre*)<sup>16</sup>, втягивающей в “кольца страсти”, подобно адскому лабиринту, выход из которого невозможен»<sup>17</sup>.

Рис. 1. А. Шнитке. «Джезуальдо». Картина 2. «Сады в Кьяйе». Тарантелла.



Обе оперы малосюжетны, малособытийны, что, в общем-то, довольно типично для триллера. Ведь, несмотря на число криминальных событий, в действиях главного героя триллера — преступника — обычно прослеживается единая линия, почерк, «остинатность». При этом само разворачивание действия в операх также происходит в соответствии с приемами, применяемыми в триллере по законам жанра: оно либо строится по принципу чередования всплесков и спадов напряжения, либо отличается стремительной «гонкой событий». Так, в «Джезуальдо» сюжет разворачивается с невероятной стремительностью: «...поспешная свадьба, начало отчуждения супругов, страстная любовь за чертой брака, радость творчества композитора,

<sup>16</sup> Об infernalной символике танца у Шнитке пишет *Е. И. Чигарева*. См. об этом: *Чигарева Е. И.* Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб.: Композитор, 2012. С. 219–342.

<sup>17</sup> *Ханнанова Е. Н.* Поэтика оперы Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов. С. 77.

огласка измены супруги, крушение счастья мужа, планы мести, чудовищное убийство обоих любовников и ни в чем не повинного ребенка (слушатель не успевает перевести дух при переходе от одной сцены к другой)», — констатирует В. Н. Холопова<sup>18</sup>.

Другой тип композиции в опере Бартока. В замке, куда попадает похищенная герцогом у родных Юдит, перед ней семь черных дверей, за каждой из которых — тайна Синей Бороды. Первая — комната пыток, вторая — оружейная, третья — сокровищница, четвертая — сад цветов, пятая — просторы Синей Бороды, шестая — Озеро Слез, седьмая — место заточения трех прежних жен Синей Бороды. По мере развития событий Юдит все больше охватывает настойчивое стремление открыть двери, чтобы узнать тайны герцога — в своем роде маниакальная идея, за которую Юдит и поплатится своей жизнью: вместе с остальными женами, она, увенчанная короной, мантией и драгоценными украшениями, отправляется за седьмую дверь — в вечную темноту. На этом пути к смерти есть отступления, выполняющие функцию *саспенс* — три двери обещают Юдит надежду на спасение: сокровищница, сад цветов, просторы Синей Бороды. Но и здесь возникают параллели с триллером — на всем, что видит Юдит, — капли крови. Даже белые цветы, высотой в человеческий рост, покрыты алыми каплями. От этого чувства страха и ожидания только обостряются, усиливает их и владеющая главной героиней жажда света, в конечном счете, приведшая Юдит к мраку.

В «Джезуальдо» есть сцена, напоминающая в миниатюре развитие событий в опере Бартока. На этот факт указывает В. Н. Холопова. Говоря об излюбленных смысловых ассоциациях Шнитке, она сравнивает «взрыв ослепительного света при осмотре мрачных залов в опере “Замок герцога Синяя Борода” с эпизодом, в котором “Карло ведет супругу по затененным покоем, и Мария пугается яркого света открытого окна”»<sup>19</sup>. В статье Л. С. Дьячковой подробно анализируется прием

<sup>18</sup> Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаин, 2003. С. 226.

<sup>19</sup> Там же. С. 225.

инверсий, применяемый Шнитке в области сюжета<sup>20</sup>. Продолжая этот ряд, можно говорить об инверсии в отношении света: если Юдит одержима жаждой света, то у Марии, в противоположность героине оперы Бартока, яркий свет вызывает отчаянный испуг.

До сих пор рассматривался *объект изображения*, но есть также его *трактовка*, соответствующая законам триллера. В операх царит атмосфера ужасного, дух тревоги. И в «Джезуальдо», и в «Синей Бороде» есть естественное и, тем самым, пугающее соединение ужасного и прекрасного, которое наращивает чувство беспокойства. Ощущение ужаса в операх возникает и от постоянного повторения одной и той же ситуации (тройное убийство у Шнитке, открывание дверей у Бартока).

Как пишет А. Г. Солодовникова: «Главное внимание Бартока сосредоточено на субъективном аспекте событий, на воссоздании своеобразной сумеречной атмосферы действия <...>. С самого начала оперы без видимых причин возникает безотчетное чувство тревоги за судьбу Юдит»<sup>21</sup>. Такое же необъяснимое чувство тревоги ощущается и в опере Шнитке. Одна из причин этого — применение приемов выразительности, нацеленных на создание тревожного, неразрешимого ожидания. Главный «персонаж» опер — «страх». Такую идею высказывает Солодовникова в отношении оперы «Замок герцога Синяя Борода». Как нам представляется, ее можно проецировать и на «Джезуальдо».

«Без преувеличения можно сказать, что страх замка — главный “персонаж” оперы, — пишет Солодовникова. — Эмоция страха становится ее эмблемой, имеющей свое оформление в оркестровке, гармонии, мелодике. У замка — две музыкальные характеристики. Одна из них — основной *лейтмотив замка (Cord.)* — аскетичная пентатонная мелодия, другая, так называемая *тема страха замка*

<sup>20</sup> Дьячкова Л. С. Опера А. Шнитке «Джезуальдо»: параллели и инверсии художественных систем Ренессанса и современности // Шнитке посвящается... М.: Композитор, 2006. Вып. 5. С. 70.

<sup>21</sup> Солодовникова А. Г. Опера Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода»: между мистерией и экспрессионистской драмой // Венгерское искусство и литература XX века. СПб.: Алетейя, 2005. С. 64–65.

(*Ob.*) — в противоположность первой — хроматическая, с острым синкопированным ритмом (см. Рис. 2). Страх замка — это страх перед *жутким*. Именно потому, что оно незнакомо и непривычно, жуткое вызывает испуг, страх или ужас<sup>22</sup>. В замке многое может вселить ужас: он возникает из тишины, одиночества, темноты, когда оживают неодушевленные вещи — стены, камни, цветы; даже жены герцога — ведь Юдит считала их умершими»<sup>23</sup>.

Рис. 2. Б. Барток «Замок герцога Синяя Борода». Эпilog.

Лейтмотив замка и тема «страха замка», ц. 138.

СИНЯЯ БОРОДА  
KEKSZAKALLU  
Meno mosso 1.72

138 Fin andante 1.92

(Ob.) Мрак бу - дет здесь  
Es min - det is

(Cord.) p dolce

(Corno)

О страхе как эмоциональной доминанте «Замка» пишут и другие исследователи, к примеру, Е. С. Андреева в статье «Семь ключей от “Замка” Бартока: о художественном времени в опере “Замок герцога Синяя Борода”»: «Порой создается впечатление, что главной художественной задачей автора была

<sup>22</sup> Заметим, что изображение таинственного и жуткого замка — один из излюбленных мотивов мистического триллера.

<sup>23</sup> Солодовникова А. Г. Опера Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода»: между мистерией и экспрессионистской драмой. С. 74–75.

передача этого состояния (страха. — Г. 3.) во всех его оттенках и нюансах»<sup>24</sup>. Андреева отмечает, что в первой половине оперы страх главенствует в качестве эмоционального фона и вербализуется в художественном тексте, а далее «...он постепенно переходит на невербальный, имманентный уровень, структурируя музыкальный текст и выдавая себя в едва уловимых изменениях, происходящих во внутреннем течении художественного времени»<sup>25</sup>. Анализируя партитуру, Андреева показывает, как вначале в тексте либретто неоднократно повторяются слова «страшно», «страх» и т.п., далее они исчезают из текста, но боязнь не покидает Юдит, она опускается на подсознательный уровень и от этого становится только сильнее. Этот переход с вербального на невербальный план — один из приемов введения саспенс в опере.

В «Джезуальдо» средствами создания атмосферы всепоглощающего ужаса становятся, по мысли Л. С. Дьячковой, «...ориентация на эмоционально-речевые прообразы, практическое отсутствие кантилены»<sup>26</sup>, что обусловило «...экспрессивность мелодического стиля — интонационные обороты содержат скачки на октаву, две октавы, ноны, септимы, тритоны, имитирующие импульсивную, взволнованную речь»<sup>27</sup>, тритон как символ страха в сцене подготовки убийства, нисходящие уменьшенные септимы (символ смерти) в песенном ариозо Свевы о скоротечности жизни, повторяющиеся фигуры, тотальная остинатность (Рис. 3).

<sup>24</sup> Андреева Е. С. Семь ключей от «Замка» Бартока: о художественном времени в опере «Замок герцога Синяя Борода» [Электронный ресурс] // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому (27–28 ноября 2018 г.). Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2018. С. 49–62. URL: [http://www.sarcons.ru/deyatelnost/nauchnaya\\_deyatelnost/internet\\_konferencziya\\_%C2%ABmuzyikalnyj\\_teatr\\_zhanry\\_i\\_stili%C2%BB\\_\(2019\)/stati\\_2019/kopiya\\_andreeva\\_e.s.\\_sem\\_klyuchej\\_ot\\_%C2%ABzamka%C2%BB\\_bartoka\\_o\\_xudozhestvennom\\_vremeni\\_v\\_opere\\_%C2%ABzamok\\_gerczoga\\_sinyaya\\_boroda\\_%C2%BB.html](http://www.sarcons.ru/deyatelnost/nauchnaya_deyatelnost/internet_konferencziya_%C2%ABmuzyikalnyj_teatr_zhanry_i_stili%C2%BB_(2019)/stati_2019/kopiya_andreeva_e.s._sem_klyuchej_ot_%C2%ABzamka%C2%BB_bartoka_o_xudozhestvennom_vremeni_v_opere_%C2%ABzamok_gerczoga_sinyaya_boroda_%C2%BB.html) (дата обращения: 19.10.2020).

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Дьячкова Л. С. Опера А. Шнитке «Джезуальдо»: параллели и инверсии художественных систем Ренессанса и современности. С. 70.

<sup>27</sup> Там же.

Рис. 3. А. Шнитке. «Джезуальдо». Картина 7. «De profundis».

Сцена убийства ребенка. Диалог Сильваны и Карло.

Silvana

Va-ter ist bei ihm, die Mut-ter nicht. (Ick schaukel heftiger.) Ihr

Carlo

Wo ist die Mut-ter denn?

*f*

*ff*

Silvana

durft es nicht er-schre-cken, Herr! *ff*

Carlo

Er-schrickt es denn, wenn es dem Va-ter ins Gesicht schaut?

*ff*

*f*

Дьячкова пишет об универсальной амбивалентности тритона (*Gloria*, 1 к., 1 сц.; клятвы верности Марии и Карло в Палаццо, диалоги Марии и Карло, 1 к., 4 сц.; предсмертная любовная сцена Фабрицио и Марии, 5 к.; сцена подготовки убийства, 5 к., 4 сц.).

Если у Бартока саспенс рассредоточен почти равномерно на всем протяжении действия (диалоги Синей Бороды и Юдит, его уговоры и ее сопротивление, островки прекрасного до обнаружения в них следов преступления, постепенное движение к раскрытию тайны<sup>28</sup>), с небольшими отступлениями и усилением к финалу, то в «Джезуальдо» такое длящееся состояние нарастающей тревоги сосредоточено на протяжении последних трех картин (с конца пятой по седьмую). Ханнанова пишет о чисто кинематографических приемах его создания, таких, как эффект наложения кадров, стоп-кадра, монтажа и др., оказывающих важное влияние на композицию оперы и пространственно-временную организацию материала. «Игра со временем заключается в изменениях темпоритма. Отсюда динамичность действия, вплоть до наплывов, с одной стороны, и длящихся состояний, например, нарастающей тревоги на протяжении более чем двух картин (конец пятой, вся шестая и седьмая картины) при совершении злодеяний, с другой <...>. Три убийства и безумие главного героя создают длительное состояние на грани невозможного для психики напряжения»<sup>29</sup>.

Картина выглядела бы неполной без представления современных западных опер на сходный сюжет. На рубеже XX–XXI веков еще два композитора обратились к истории Карло Джезуальдо ди Венозы. Опера Л. Франческони (р. 1956) «Джезуальдо, которого считают убийцей» (2004) в своем названии кажется более близкой опере «Джезуальдо» Шнитке, нежели написанная шестью годами ранее «Лживый свет моих очей» («*Luci mie traditrici*», 1998) С. Шаррино (р. 1947)<sup>30</sup>. Однако Франческони, раскрывая идею сочинения, отмечает, что главной своей

<sup>28</sup> Характерно выстраивание последовательности тайн: от более страшных (самая ужасная комната пыток), через прекрасное (сады и просторы Синей Бороды), к ледящему мистическому финалу.

<sup>29</sup> Ханнанова Е. Н. «Карло Джезуальдо» и Альфред Шнитке. С. 242.

<sup>30</sup> Подробный анализ работы композитора с текстом пьесы, а также музыкальной драматургии оперы дан в работе итальянского исследователя С. Gay. *Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: Luci mie traditrici e Lohengrin*. Università degli Studi di Milano Facoltà di Lettere e Filosofia. Anno accademico 2004-2005. 193 p. (Зеркало, отраженное в зеркале. Драматургия и вокальность (звуковой текст) в двух операх Сальватора Шаррино «Мои очи — предатели» и «Лозенгрин»). В русскоязычной литературе глубокому анализу опер Шаррино, а также Франческони посвящены труды С. В. Лавровой. В частности, ее статья: Лаврова С. В. История Джезуальдо ди Веноза как оперный сюжет: «Лживый свет моих очей» Сальваторе Шаррино и «Джезуальдо, которого считают убийцей» Лука Франческони // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 35–47. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29644.

целью видел следующее: «Меня, в первую очередь, интересовал рубеж XVI–XVII веков. Во-первых, конец эпохи полифонии, которую олицетворял в том числе и Дезуальдо, появление монодии, рождение оперы как таковой. У Дезуальдо не хватило сил написать оперу, хотя как у композитора у него все для этого было, и его последние книги мадригалов — это, по сути, уже почти опера. Во-вторых, невероятные политические перемены. В-третьих, биографический аспект этой истории, которую он сам как будто предназначил для оперы: знал, что у жены есть любовник, который постоянно ее навещает, что это ни для кого не секрет, сообщил всем, что отправляется на охоту, а сам остался во дворце, чтобы убить их, хотя, по-видимому, и не сделал этого собственными руками <...>. Свое сочинение на эту тему я бы даже не хотел называть оперой, это подобие большой фрески. В конце, когда дело доходит до сцены убийства, герой открывает дверь в спальню... и исчезает в темноте, останавливаясь в одном шаге от момента рождения настоящей оперы»<sup>31</sup>.

Предисловие к клавиру еще более проясняет замысел Франческони. Личная история Дезуальдо представляется ему метафорой, в которой переплетены три уровня — собственно трагедия из жизни князя Венозы, история музыки и история в целом. Эти высказывания свидетельствуют о том, что композитора интересует несколько иное, чем жестокая расправа Дезуальдо над застигнутыми любовниками, ведь в финале применен актуальный для современного искусства прием *non finito*. «Идея Франческони — представить предысторию убийства без него самого в форме современной оперы», — пишет С. В. Лаврова<sup>32</sup>. Жанр, определенный Франческони как концертная опера, подчеркивает намерение композитора не придавать эффектам

<sup>31</sup> Овчинников И. «Постлахенмановская ерунда — пожалуйста, стоп!». Композитор Лука Франческони о московской премьере, о выживании при капитализме и о своем любимом русском писателе [Электронный ресурс] // Colta.ru: сайт. URL: [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/21465-postlahenmanovskaya-erunda-pozhaluysta-stop](https://www.colta.ru/articles/music_classic/21465-postlahenmanovskaya-erunda-pozhaluysta-stop) (дата обращения: 19.10.2020).

<sup>32</sup> Лаврова С. В. История Дезуальдо ди Веноза как оперный сюжет: «Лживый свет моих очей» Сальваторе Шаррино и «Дезуальдо, которого считают убийцей» Лука Франческони. С. 45.

драматического действия особого значения, а героев представления он мыслит, как фигуры, сошедшие с фресок.

В основе либретто «Живый свет моих очей» (буквальный перевод «Мои очи — предатели») Шаррино, принадлежащего композитору, — пьеса итальянского драматурга Дж. А. Чиконьини «Предательство ради чести» (1664) о совершенном Дезуальдо из ревности двойном убийстве. Чиконьини, скрыв в названии пьесы отсылку к реальной истории, которая послужила основой действия, изменил и имена героев, назвав их Герцог Федерико Маласпина, Герцогиня Алоисия, Гость Альфонсо и Слуга Родриго. Так они именованы и в опере. Шаррино исключает все побочные линии и исторические подробности, сосредоточив все на глубокой интуитивной страсти героев. Судьба влюбленных определена с самого начала. Однако Шаррино выстраивает развитие и драматического, и музыкального действия по законам психологического триллера. Так, Герцог приходит к своей мести, временно отступая и пользуясь притворством: он ложно прощает возлюбленных, вынашивая мысли о жестоком отмщении, которые крепнут от эпизода к эпизоду. Поведение влюбленного в Герцогиню Слуги, тайно наблюдающего за изменой, а позже доносящего Герцогу, жертвой которого он сам вскоре становится, создает напряженность и ожидание катастрофы. Усиливает эти ощущения и особая звуковая атмосфера: «Имитация напряженной тишины удушливой летней ночи: звуков природы, ветра и птиц в саду, криков ночных животных делает их немymi свидетелями кровавой драмы. Перед нами “бесконечно плотная пустота”, когда в темноте различимы лишь силуэты, а приглушенная звуковая палитра будит воображение и одновременно провоцирует разнообразные ночные страхи и кошмары»<sup>33</sup>. Так выражен в опере саспенс.

При этом само действие практически статично, одно и то же событие свершается трижды, и дважды по единой модели — с мнимым прощением главного героя и последующей жесточайшей расправой над любовником и женой. «В VII

---

<sup>33</sup> Там же. С. 43.

сцене Герцог обнаруживает свою жестокость. Его слова и чувства становятся жестче и мрачнее, — пишет Карола Гей в своем исследовании. — В некоторые моменты, особенно в последней сцене, кажется, что происходит раздвоение личности: суровые слова и отстраненный тон чередуются с вспышками чистой любви и мучений. В последних двух сценах постоянно подчеркивается дихотомия: жизнь — смерть, любовь — смерть, которая, впрочем, пронизывает всю оперу. Из последней сцены композитор практически исключает все длинноты, чтобы достичь финальной катастрофы, сделав ее еще более зримой. Так же происходит смена ролей персонажей: если до этого Герцог казался проигравшим, теперь он погружен в бесконечную жестокость, Герцогиня же оказывается в роли потерпевшей. И вновь, как и в начале оперы, уплотнение диалога служит усилению близости главных героев, в данном случае гораздо более физической, чем психологической, что наполняет всю сцену тревогой и напряжением, как в кинематографическом триллере»<sup>34</sup>.

Музыкальная атмосфера оперы также создает психологическую напряженность, свойственную триллеру. Введение в качестве постоянно присутствующей и варьируемой в оркестровых интермедиях, инкрустированной в партии солистов «Элегии» Клода Ле Жюна (1530–1600) вносит контраст в музыкальную драматургию оперы. Тема «Элегии» противостоит партиям солистов, дискретным, подобным тонкому кружеву, при этом несколько монотонным, выдержанным в динамическом диапазоне *p-pp* и поддерживаемым особыми оркестровыми красками, не характерными для групп функций струнных (шуршание струн), ударных (шелест), духовых (негромкое звучание). (Рис. 4).

---

<sup>34</sup> Gay C. Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: Luci mie traditrici e Lohengrin. С. 16–17 (перевод мой. — Г. 3.).

Рис. 4. С. Шаррино. «Luci mie traditrici».

Musical score for the first system of the piece. The staves are labeled as follows from top to bottom:
 

- La. Mib. (Soprano)
- Vn. I (Violin I)
- Vn. II (Violin II)
- Va. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

 The vocal line includes the lyrics "An - da - mē - te - re - re" and "An - da - mē - te - re". The instrumental parts feature various dynamics such as *pp*, *f*, and *fff*.

Musical score for the second system of the piece. The staves are labeled as follows from top to bottom:
 

- Trb. I (Trumpet I)
- Tuba I (Tuba)
- La. Mib. (Soprano)
- Un. Sopr. (Soprano)
- Vn. I (Violin I)
- Vn. II (Violin II)
- Va. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

 The vocal line includes the lyrics "o - mo - ni - de - re" and "Vi - r - gi - ne - mar - ta - na". The instrumental parts feature various dynamics such as *pp*, *f*, and *fff*.

Сценическая и музыкальная драматургия создают у зрителя ощущение его реальной включенности в действие, что усиливает эффект напряженного ожидания катастрофы, возникающий в процессе восприятия триллера. «Я хочу, чтобы мы участвовали в истории, — говорит Шаррино, — как если бы мы действительно были там, рядом с главными героями»<sup>35</sup>.

Иной в сравнении с «Джезуальдо», но не менее экспрессивной и вызывающей ощущение нарастающей тревоги и ужаса, предстает опера «Жизнь с идиотом», в основе либретто которой эпатазирующий рассказ В. Ерофеева. Шнитке писал о нем: «Рассказ Ерофеева кажется идеальным и абсолютно готовым для либретто»<sup>36</sup>. И если «Джезуальдо» вызывает ассоциации с оперой Бартока, то в отношении «Жизни с идиотом» сам Шнитке указывает на «Лулу» А. Берга как восхищающий его музыкально-драматургический образец: «Мне кажется, должна быть музыка, не дающая ни секунды покоя. Как музыка “Лулу” — идеально то, чего бы мне хотелось. Потрясает одна особенность: сценический, событийный уровень падает. Из средней среды он вдруг “обваливается”, и третий акт вообще происходит на помойке, с проституткой и черт знает с чем. Но музыкальный уровень — вырастает. Третий акт — черт знает какие события — и божественная музыка»<sup>37</sup>. Насыщенная сценами убийств «Лулу» завершается финалом, достойным триллера. Как известно, убийство (и с ним топос смерти) — один из неперенных атрибутов западноевропейской оперы XIX века (примеры хрестоматийны). В основе одного из архетипических сюжетов — любовный треугольник, в центре которого роковая женщина, гибнущая или влекущая к гибели других героев. Однако в XX веке единичные (происходящие, как правило, в финале) случаи смерти сменяются массовыми. Так, у Берга череда смертей, связанная с роковой Лулу, венчается ее убийством: виновница всех предыдущих смертей гибнет от руки маньяка — Джека-Потрошителя — героя многих кинолент-триллеров.

<sup>35</sup> Там же. С. 14.

<sup>36</sup> *Ивашкин А. В.* Диалоги с Шнитке. М.: Классика-XXI, 2005. С. 162.

<sup>37</sup> Там же.

И сам Шнитке, и исследователи указывают на признаки театра абсурда, заложенные как в либретто, так и в самом музыкальном материале сочинения. «В опере “Жизнь с идиотом” Шнитке представил картину бредовых видений, фантасмагорий, разгула дьявольских сил. <...> можно сказать, что это драма абсурда, где бредовая патология воплощена в картинах реальной жизни», — пишет Е. Сысоева<sup>38</sup>. В музыкальной ткани оперы соединены разнородные элементы: искаженная цитата русской народной песни («Во поле береза стояла»), интонационные намеки на революционные («Вихри враждебные», «Интернационал», «Смело товарищи в ногу») и советские («Марш энтузиастов», «Скворцы прилетели») песни, звуки внешнего мира — радио, бой курантов, шарканье тапочек, вскрики пациентов сумасшедшего дома, окрики и свист сторожа, что в целом создает ощущение ситуации абсурда. Он усиливается партией Вовы, текст которой состоит из единственного междометия «Эх» («немота лозунга» по меткому выражению А. В. Ивашкина), распеваемого героем на разные мотивы и с разным эмоциональным посылом, в зависимости от сценической ситуации (Рис. 5, б).

Рис. 5. А. Шнитке. «Жизнь с Идиотом». 1 д. 2-я сцена, ц.17–18  
(аллюзия на «Марш энтузиастов» И. Дунаевского).

The image shows a musical score for the vocal part 'Vova' in Act 1, Scene 2, measures 17-18 of the opera 'Life with an Idiot' by Alfred Schnittke. The score is marked 'Allegretto' and shows the vocal line with the lyrics 'Эх! Эх! Эх! Эх! Эх! Эх! Эх! Эх! Эх!' and the instrumental accompaniment for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass.

<sup>38</sup> Сысоева Е. Из истории создания оперы «Жизнь с идиотом» // Альфреду Шнитке посвящается. М.: Композитор, 2003. Вып. 3. С. 177–178. См. об этом также: Ивашкин А. В. Диалоги с Шнитке. М.: Классика-XXI, 2005; Самохвалова А. А. Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М., 2011. 26 с.; Ханнанова Е. Н. Поэтика оперы Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов.

18

Bosa  
Эх! Эх!

V-ni I

V-ni II

V-la.

V-c.

C-b.

Рис. 6. А. Шнитке. «Жизнь с Идиотом». Финал 2 д., цз. 220–221  
(цитата р.н.п. «Во поле береза стояла» как главная характеристика «Я»).

220

Жена

Боса

Я

Во по - ле бе - ре - за сто - я - ла...

221

Жена

Боса

Я

лю - ... - ям - лю - ям, сто - я - ла...

Однако в опере есть и признаки триллера. Анализируя либретто, А. А. Самохвалова пишет: «Поскольку сюжет оперы разворачивается в рамках писательского быта (главный герой оперы, названный либреттистом “Я”, — писатель), это позволяет осмыслить происходящее как полуфантастический или полубредовый рассказ, сочиненный им самим, сошедшим с ума то ли от навязанного ему образа “идеального” Идиота, то ли от сопровождающей его жизнь маниакальной идеи спасения»<sup>39</sup>. Таким образом, в самом либретто «Жизни с идиотом» заложены черты параноидального триллера, где все герои (исключительно отрицательные) под воздействием ситуации отчуждены от окружающей реальности и погружены в мир кошмара. «Герои Шнитке — Ерофеева, — пишет далее Самохвалова, — на протяжении всей оперы “настаивают” на своем, они одержимы своей идеей и не чувствуют, что перешли границы здравого смысла. Весь художественный мир, вся структура сочинения переворачивается: центром произведения становится *извращенная идея “быть наказанным”* (курсив мой. — Г.З.), которая словно бы выстраивает самостоятельную, иррациональную реальность»<sup>40</sup>.

В опере темы насилия, садизма, эротики (балансирующей на грани порнографии), сцены жестоких убийств «вписаны» в рамки условно «бытовой» трагедии. И этот контраст порождает картину ужасающей в своей маниакальной навязчивости фантазмагии, сопровождаемой эффектом саспенса. Напряженную атмосферу всего действия задает начальная реплика-тезис хора: «Жизнь с идиотом полна неожиданностей», раскрываемая в композиции и сценографии сочинения. Так, развитие в двух картинах оперы вполне отвечает кинематографическим приемам триллера: первая отличается стремительной «гонкой событий», вторая же включает пики и спады напряжения. Что касается сценографии, то по мысли Шнитке: «Сценическое поведение трех персонажей должно быть таким, как будто им очень тесно на очень большой сцене. При этом нет ничего реального, что эту сцену

<sup>39</sup> Самохвалова А. А. Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом».

<sup>40</sup> Там же.

загромождает. Есть только нечто психологическое»<sup>41</sup>. Таким образом, в целом в «Жизни с идиотом» ощущается непрерывный, усиливающийся ток напряженного ожидания неотвратимой катастрофы.

В завершение отметим, что оперы, о которых идет речь, основательно и подробно исследованы. Проблема же, поставленная здесь — это изучение их жанровой природы в ином, достаточно необычном ракурсе. И если воздействие кинематографа на мышление и творческий метод Шнитке бесспорно и подтверждено как высказываниями самого композитора, так и фактом его работы в кино и во многом исследовано, то обнаружение признаков жанра триллера в его операх — попытка вскрыть еще один их, непознанный до настоящего момента, содержательный слой. Заметим также, что годы написания «Жизни с идиотом» и «Джезуальдо» отмечены сгущением мрачного мироощущения Шнитке. И хотя композитор нигде не упоминает о том, что при создании опер руководствовался законами триллера, признаки жанра присутствуют в атмосфере тревожного захватывающего ожидания, именуемого в киноискусстве саспенсом.

Изучение опер Шнитке, а также Бартока, Шаррино и Франческони позволило ввести в научный обиход новое жанровое понятие — *опера-триллер*, которую характеризует ряд отличительных признаков, таких, как малосюжетность, повторяемость событий, саспенс, особые музыкально-выразительные средства. Эти признаки проявляются на всех уровнях: сюжетном, композиционном, уровне музыкальной драматургии и музыкального языка, что в результате и образует жанровую модель оперы-триллера.

---

<sup>41</sup> Ивашкин А. В. Диалоги с Шнитке. С. 162.

## Глава 6.

### Между документальной оперой и мюзиклом

**Документальная опера** — это тип оперы, в основе либретто которой лежат подлинные события из жизни реальных (иногда еще живущих) персонажей<sup>42</sup>. Одна из самых известных отечественных документальных опер — моноопера «Дневник Анны Франк» (1969) Г. Фрида (1915–2022). Этот тип оперы довольно распространен в западной музыке, к примеру, «Никсон в Китае» (1987), «Смерть Клингоффера» (1991) Дж. Адамса (р. 1947); «Эйнштейн на пляже» (1975), «Сатьяграха» (1979) Ф. Гласса (р. 1937); «Система д’Амато» (1996) — балет-опера Х. Эринга (р. 1961), посвященная Майку Тайсону и его тренеру и др. Выбор сочинения, о котором далее пойдет речь, объясняется тем, что оно ярко представляет тип документальной оперы, в отечественной музыке изучаемого периода встречающийся не столь часто<sup>43</sup>. Между тем он имеет свои отличительные признаки, которые отчетливо прослеживаются в опере «Марбургский счет» Романа Львовича<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> В этой главе использованы материалы статьи: *Заднепровская Г. В.* Ломоносов и Пастернак в Марбурге: оперная документальная фантазия Романа Львовича // Музыка и время. 2019. № 7. С. 33–42.

<sup>43</sup> В последнее десятилетие в современном музыкально-сценическом искусстве распространился термин «документальный театр», иногда также именуемый «документальная опера». Однако он лишь косвенно связан с той документальной оперой, о которой пойдет речь в данной главе диссертации: их объединяет только тип сюжета, основанный на реальных фактах. В отношении же драматургии и музыкального компонента документальный театр (с некоторыми оговорками) можно отнести к новому музыкальному театру. Наиболее известны здесь работы режиссера Анастасии Патлай (р. 1975). См. об этом: *Пархомовская Н.* Документальный театр: вымысел или реальность [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2019. № 2 (96). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/96/memogry-place/dokumentalnyj-teatr-vumysel-ili-realnost/> (дата обращения: 15.12.2019). Введенное ранее С. Райхом понятие «документальный музыкальный видеотеатр» — явление иного характера, которое имеет свои отличия. См. об этом в Главе 7 «Альтернативная опера» данной диссертации.

<sup>44</sup> Львович Роман Борисович (р. 1972) — современный российский композитор. В 2000 окончил композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс проф. Р. С. Леденёва), является также учеником композитора Геннадия Гладкова. Лауреат премии Мариинского театра (2005), номинант фестиваля «Золотая Маска–2012» как «Лучший композитор в музыкальном театре», член Союза композиторов РФ и Союза театральных деятелей РФ. Автор музыкально-сценических произведений (в их числе оперы и мюзиклы «Хоббит», «Марбургский счет», «Ревизор, после комедии», «Черная курица», «Путешествие муравьишки, или от рассвета до заката»), романсов на стихи русских и зарубежных поэтов, фортепьянных, хоровых, камерно-инструментальных, симфонических и эстрадных сочинений. Среди работ Р. Львовича «Музыка к неснятому фильму» (сюита для большого симфонического оркестра, 2013), музыка к спектаклям «Учитель словесности» МХТ им. Чехова (2003), «Морское путешествие 1933 года» (2015) и «Герой нашего времени» (2019) Театр им. Моссосвета, музыка к фильму «Он, она и я» (2006) и др. (См. Приложение А, рис. 17).

В предыдущих главах диссертации неоднократно затрагивались проблемы полижанровости — одной из отличительных особенностей современной отечественной оперы, характерных для большого количества произведений, представляющих жанровый микст. «Марбургский счет» принадлежит к их числу, сочетая типовые черты оперы и элементы мюзикла. Это обстоятельство объясняет подход к изучению сочинения, в котором объединяется поиск типовых характеристик документальной оперы, а также анализ элементов жанрового синтеза, что и определило название данной главы.

В последние годы в отечественном музыковедении все более возрастает интерес к мюзиклу, рок-опере и др., появляются исследования, авторы которых корректируют представление об этих жанрах с точки зрения их места в системе музыкально-сценических жанров и эволюции музыкальной драматургии и языка. Масштабным современным трудом предстает диссертация «Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX–XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера» (2020) Е. А. Андрущенко<sup>45</sup>. В двух статьях, опубликованных ранее в 2016–2017 годах, исследователь подробно анализирует магистральные тенденции, характерные для отечественных музыковедческих исследований о мюзикле и рок-опере, написанных в 80-е годы прошлого столетия, и показывает, как постепенно выкристаллизовывался путь «...к углубленному изучению сущностных, имманентных черт мюзикла и рок-оперы, что в ближайшей перспективе повлекло за собой появление оригинальных, новаторских трудов о “легкожанровом” музыкальном театре XX века»<sup>46</sup>. К ним относится и названный выше труд. Среди множества интересных положений диссертации Андрущенко особо важной для данного раздела представляется следующая мысль: «Эволюция мюзикла и рок-оперы характеризуется последовательным сближением с различными жанрами

---

<sup>45</sup> Андрущенко Е. А. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX–XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2020. 313 с.

<sup>46</sup> Андрущенко Е. А. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х гг.: к истокам исследовательской традиции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 4. С. 89.

оперного театра, вплоть до возникновения определенных “микстов” (“народная опера”, “бродвейская опера”, “фолк-опера”, “*light*-опера” и др.)»<sup>47</sup>.

«Марбургский счет» Р. Львовича, как было сказано выше, представляет микст документальной оперы и мюзикла. Подлинные события из жизни двух деятелей русской науки и культуры — гения М. В. Ломоносова и выдающегося писателя и поэта XX столетия Б. Л. Пастернака, лежащие в основе либретто, определяют принадлежность этого сочинения к типу документальной оперы. Объединяющим элементом становится старинный Марбургский университет, в котором в XVIII веке обучался Ломоносов, а примерно через 200 лет путь русского ученого повторил Пастернак. Однако документальный характер опере сообщает не только фабула, но и включение в партитуру музыкальных и поэтических цитат, воссоздающих исторические, временные, географические и подлинные биографические реалии. В российском музыковедении до настоящего времени такой тип оперы в данном аспекте остается мало изученным<sup>48</sup>. Этим объясняется сосредоточенность в анализе «Марбургского счета» именно на структурообразующих элементах документальной оперы, другая причина кроется в том, что в этом, безусловно, жанровом миксте мюзикл представлен в самом обобщенном виде.

Осенью 2003 года в театре *Erwin-Piscator-Haus (Stadthalle)* (Германия) при участии Марбургского хора имени И. С. Баха и оркестра Марбургского университета имени Филиппа прошла премьера оперы Романа Львовича «Марбургский счет», написанной по заказу Комитета по культуре города Марбурга<sup>49</sup>. А ровно через год на сцене Российского академического молодежного театра (РАМТ) при участии хора и оркестра Московского академического музыкального театра имени

<sup>47</sup> Андрущенко Е. А. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX–XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера: автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2020. С. 11.

<sup>48</sup> Одна из немногих работ, посвященных современной документальной опере (при этом западной), — статья А.А. Мизитовой: Мизитова А. А. Музыкальная хроника лагеря смерти: опера Штефана Хойке «*Das Frauenorchester von Auschwitz*» // Критика. Музыкознание. Современные аспекты: статьи и материалы Международной научной конференции к XXXV-летию кафедры музыкальной критики (10–12 ноября 2011 г.). СПб.: Нестор-История, 2012. С. 269–281.

<sup>49</sup> См. об этом: Colbus A. Wo treffen sich Mikhail Lomonosov und Boris Pasternak // Giessener Allgemeine. 10.10.2003; Deitweiler K. Religionsgeschichte Russlands in 12 Minuten // «Die Rheinpfalz». 13.06.2003.

К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялась московская премьера спектакля<sup>50</sup>. Ее жанр Р. Львович обозначил так: «Сцены из жизни Михаила Ломоносова и Бориса Пастернака в Марбурге. Документальная опера с элементами мюзикла в двух действиях, 21 сцене».

Сюжетную линию «Марбургского счета»<sup>51</sup> образуют документально подтвержденные эпизоды из жизни в Марбурге двух крупнейших деятелей русской культуры — просветителя и ученого, основателя Московского университета Михаила Ломоносова и поэта и писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе Бориса Пастернака, судьба которого через века оказалась невидимыми нитями связанной с судьбой Ломоносова. Студент философского отделения историко-филологического факультета Московского университета Пастернак в 1912 году, спустя почти двести лет, повторил «географический путь» основателя его *Alma mater*, отправившись для изучения философии в немецкий Марбург. Помимо образовательной цели путешествия есть и другой факт, объединяющий судьбы Ломоносова и Пастернака, — это предложение о женитьбе, сделанное в Марбурге, удачное в первом случае<sup>52</sup> и закончившееся отказом во втором<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Либретто Евгения Фридмана (перевод на немецкий язык Александра Нитцберга). Музыкальный руководитель и дирижёр — Ара Карапетян. Режиссёр-постановщик — Петр Сполк-Лагеманн (Германия). Режиссёр русской версии спектакля — Ольга Фурман (Санкт-Петербург). Художник-постановщик — Сергей Фукс (Германия). Художник по костюмам — Линда Жиркова (Чехия). Режиссер-хореограф — Ирина Лычагина. Хормейстер — Александр Рыбнов. Ассистент режиссера — Феликс Шультес. В спектакле участвовали: солисты оперных театров Германии Рон Весли, Клеменс Тибуртиус, Никола Хайзе, Маркус Деринг, Хольгер Элерс, Дитмар Циглер, Александра Шнаубельт, солисты российского балета, а также хор и оркестр Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

<sup>51</sup> Название оперы вызывает обоснованные ассоциации с фразеологизмом русского языка «гамбургский счёт», обозначающим «...определение действительной, реальной, объективной позиции личности на ступенях какой-либо “ранговой лестницы”, как правило, в противовес официальному и при этом нередко формальному ее статусу». Цит по: Национальная психологическая энциклопедия [Электронный ресурс] // Национальная энциклопедическая служба: сайт. URL: <http://vocabulary.ru./termin/gamburgskii-schet.html#tab-opr> (дата обращения: 22.04.2019).

<sup>52</sup> В 1736 году в Марбурге Ломоносов познакомился с Елизаветой Цильх, на которой он женился в 1740 году. Из детей после Ломоносова осталась лишь дочь Елена, вышедшая замуж за Константинова, сына брянского священника. Ее потомство, как и потомство сестры Ломоносова, в Архангельской области, существует донныне.

<sup>53</sup> Находясь летом 1912 года в Германии, Пастернак изучал философию у профессора Марбургского университета, главы неокантианской школы Г. Когена, который высоко ценил своего ученика и предлагал ему продолжить занятия философией в Германии. Этим же летом поэт сделал предложение дочери крупного частоторговца Д. В. Высоцкого Иде Высоцкой, но получил отказ. Это событие описано Пастернаком в стихотворении «Марбург» и автобиографической повести «Охранная грамота».

Основу либретто составили, с одной стороны, биографические сведения из самого авторитетного, по словам авторов оперы, издания — книги «Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова»<sup>54</sup>, а также Е. Н. Лебедева «Ломоносов»<sup>55</sup>, с другой же, письма и стихотворения Пастернака, связанные с марбургским периодом. Такой подход к литературным первоисточникам, на которых основан сюжет, позволяет определить тип оперы как документальный.

Что касается жизни Ломоносова, то в документах, описывающих его пребывание в Марбурге, представлены довольно скудные сведения. В 1736 году трое учеников Московской славяно-греко-латинской академии, в числе которых Михайло Ломоносов, были направлены Академией наук в Германию для обучения математике, физике, философии, химии и металлургии. Из пяти лет, проведенных будущим основателем Московского университета за границей, около трех он пробыл в Марбурге, посещая лекции профессора Марбургского университета Христиана фон Вольфа. Выдающийся немецкий ученый не только передал Ломоносову свои глубокие знания в области математики, физики, химии, горного дела, но и оказал значительное влияние на его общее мировоззрение. В июне 1741 года молодой русский ученый вернулся в Россию и вскоре был назначен в академию адъюнктом химии. Нахождение в Марбурге Пастернака было значительно более коротким: он прибыл в университетский город 8 мая 1912 года, а уже в начале августа того же года покинул его, определившись и в личном, и в профессиональном пространстве.

Драматургия «Марбургского счета» Львовича определяется этими документальными событиями. Действие оперы развивается в двух симметрично построенных частях, каждая из которых посвящена одному из главных героев: Марбургский университет; посвящение в студенты; учеба; быт; любовь; отъезд из Марбурга. При этом структура второго действия полностью отражает порядок

<sup>54</sup> Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова // АН СССР; Ин-т истории естествознания и техники / сост. В.Л. Ченакал, Г. А. Андреева, Г. Е. Павлова, Н. В. Соколова; под ред. А. В. Топчиева, Н. А. Фигуровского, В.Л. Ченакала. М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 436 с.

<sup>55</sup> Лебедев Е. Н. Ломоносов. М.: Молодая гвардия, 1990. Серия «Жизнь замечательных людей». 608 с.

следования в первом, однако в первом незримо присутствует Пастернак — «виртуальный персонаж», «гость из будущего».

Помимо событийных деталей вербальный и музыкальный тексты наполнены цитатами и аллюзиями, своего рода «документальными комментариями».

В партитуре встречаются следующие музыкальные цитаты и аллюзии:

➤ Старинная русская народная песня Белого моря «Уторёная путь наша дорожка» (Ариетта Ломоносова «Ой, не только есть — живут и славят Бога», 1 д., 1 сцена). (Рис. 1).

Рис. 1. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д. Сцена 1-я. «Кто вы?».

Ариетта Ломоносова «Ой, не только есть — живут и славят Бога», тт. 1–8.

**Andantino poco rubato** ♩ = 68

*p*

Lomonoosow

Man - che le - ben vor sich her zu Got - tes E - hre.  
Ой, не ток - мо есть - жи - вут и сла - вят Бо - га.

Lom.

Wir da - ge - gen sind vom Me - er, so ruft es uns zum Me... Zum  
По - мо - ра - ми за - вут, и мо - ре вам до - ро... До -

➤ Старинный студенческий гимн «Гаудеамус» с подлинным латинским текстом («Университет — наш общий дом» 1 д., 2 сцена); он же, но на современный текст, связанный с действием («Марбургское братство» 2 д., 2 сцена).

➤ Старинная марбургская студенческая песня «*Alt Marburg, wie bin ich dir gut!*» («Студенческая попойка» 1 д., 4 сцена и «У нас единый Бог! Свадебный хорал» 1 д., 9 сцена). (Рис. 2).

Рис. 2. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д.

Сцена 4-я. «Студенческая попойка», тт. 1–17.

*Giocoso e pesante* ♩ = 180

**Studenten**

T. Die Schenke ist die  
Ham mer - mahl fe - kul -

**Choir**

T. Fa - kul - taeti! Und un - ser Wirt ist der Pro - fes - sor, der  
tet - ka - sak! Лю - бим - мый наш де - шак - ка - ба - чник! На -

B. tet - ka - sak! Лю - бим - мый наш де - шак - ка - ба - чник! На -

➤ Юношеская фортепьянная прелюдия *gis-moll* Бориса Пастернака («Неприятие» 2 д., 6 сцена). (Рис. 3).

Рис. 3. Р. Львович. «Марбургский счет». 2 д. Сцена 6-я. «Неприятие», тт. 1–9.

Andante  $\text{♩} = 60$

Немецкая народная солдатская песня «*Ich hatte einen Kameraden*» («Могу только я» 2 д., 9 сцена). (Рис. 4).

Рис. 4. Р. Львович. «Марбургский счет». 2 д.

Сцена 9-я. «Могу только я», тт. 1–17.

Allegretto  $\text{♩} = 120$



➤ Интонации мелодии М. Жарра из кинофильма «Доктор Живаго» («Прощай, Марбург. Ария Бориса» 2 д., 10 сцена).

*Поэтические цитаты* — фрагменты стихотворений Б. Пастернака:

«Во всём мне хочется дойти до самой сути...» (1956); «Русскому гению» («Не слушай сплетен о другом...», 1959); «Божий мир» («Досточтимые письма мужские...», 1959); «Определение поэзии» (1917); «Город» (1916); «Марбург» (1916, 1928).

Географическую определенность действию сообщают следующие музыкальные цитаты: старинная русская народная песня Белого моря «Уторёная путь наша дорожка», связанная с местом рождения Ломоносова, немецкая народная солдатская песня «*Ich hatte einen Kameraden*», символизирующая начало Первой мировой войны в Германии, старинный европейский студенческий гимн «*Gaudeamus igitur*».

Историческую и временную атмосферу воссоздают стилизации старинных танцев (особенно в первом действии), таких, как полонез (1 д., 1 сцена) (см. Рис. 5), гавот (1 д., 6 сцена) (см. Рис. 6), а также хорал (1 д., 9 сцена).

Рис. 5. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д.

Сцена 1-я. «Кто вы?». Полонез, тт. 1–5.

Quasi polonaise ♩ = 120 *accresc.*

Рис. 6. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д.

Сцена 6-я. «Она его любит». Гавот, тт. 1–10.

Alla gavotta ♩ = 104

В приведенной ниже таблице дан анализ оперы: представлены названия сцен и ремарки, указанные в клавире в начале каждой сцены. В трех колонках соответственно расположены краткое содержание, выдержки из разговорных эпизодов; анализ тематизма и формы; подробно раскрытые цитаты<sup>56</sup>:

<sup>56</sup> Этим обусловлен допускаемый повтор текста.

Таблица 7. Р. Львович. «Марбургский счет». Анализ оперы.

| СОДЕРЖАНИЕ<br>И ТЕКСТ   | ТЕМАТИЗМ<br>И ФОРМА   | ЦИТАТЫ  |
|---|---|---|
| <b>ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ</b>  |   |   |
| <b>ПРОЛОГ</b>   | «Встреча через века в пустой аудитории Марбургского Филиппс-университета двух русских студентов Михаила Ломоносова и Бориса Пастернака».  |   |
| <p>Действие разворачивается в виртуальных пространстве и времени. Фактически встреча призраков. Разговорный диалог Ломоносова и Пастернака на фоне оркестрового вступления. (См. Приложение А, рис. 19–23).</p> | <p>Пролог построен на развитии темы — лейтмотива «потустороннего мира», аскетичный, мрачный, символ встречи Ломоносова и Пастернака и одного из самых старинных университетов Германии. (Приложение В, рис. 7).</p>   |   |
| <b>СЦЕНА 1-я.</b><br><b>«Кто вы?»</b>   | «Ноябрь 1736 г. Вручение рекомендаций. Трое российских юношей — Михайло Ломоносов, Дмитрий Виноградов, Густав Ульрих (он же Евстафий) Райзер (которому предстоит выступить в личине Бориса Пастернака) перед проректором Марбургского университета, профессором Христианом Вольфом и его коллегами — профессорами Конради и Дуйзингом».   |   |
| <p>Знакомство проректора Вольфа с российскими студентами.<br/>Вольф: «Итак, давайте познакомимся, молодые люди?»</p>  | <p>Открывается стилизацией полонеза (<i>Quasi polonaise</i>).</p> <p>Диалог Вольфа, Виноградова и Ломоносова. Ариозно-речитативный.</p> <p><b>Ариозо Ломоносова</b> «Там, откуда я родом, по восемь месяцев морозы и снега» построено на начальных интонациях следующей далее Ариетты Ломоносова, данных в увеличении. Перерастает в диалог с Вольфом.</p> <p><b>Ариетта Ломоносова</b> «Ой, не токмо есть — живут и славят</p> | <p><b>Ариетта Ломоносова</b> основана на старинной русской народной</p> |

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p>Разговорный диалог:<br/>Вольф говорит о поморах, белых медведях, северном сиянии. Спрашивает, какой науке хочет обучаться Ломоносов?</p> <p>Вольф: «Ну что ж, господа? Я вижу, ваши намерения действительно серьезны. Поздравляю! Вы посвящаетесь в студенты нашего университета!». (Провожает их в актовый зал).</p> | <p><b>Бога»</b> (<i>Andantino poco rubato</i>).<br/>Строфическая форма, где последняя строфа представляет точный повтор первой, исполняемой <i>a capella</i>, с характерными для народной песни ритмической свободой и переменностью метра. 2–5 строфы являются вариантами с оркестровым сопровождением, выдержанном в гетерофонном складе с постепенным прибавлением голосов и увеличением фактурной и ритмической плотности.</p> <p><b>Ответ Ломоносова Вольфу «Во всем мне хочется дойти до самой сути»</b> (<i>H-dur</i>).<br/>Прерывается вопросами Вольфа (разговорный текст) и комментариями Райзера=Пастернака (словно Пастернак из XX века: «Он им и станет — первым нашим университетом, как назовет его Пушкин»). Две первых строфы у Ломоносова, третья — исполняется хором (<i>E-dur</i>), стилизация канта. Завершает ответ сольная фраза Ломоносова «Жить, думать, чувствовать, любить, свершать открытья!».</p> | <p>песне Белого моря «Уторёная путь наша дорожка».</p> <p><b>Ответ Ломоносова Вольфу:</b> в тексте цитируются три строфы из стихотворения Пастернака «Во всем мне хочется дойти до самой сути» (1956).<br/>«Во всем мне хочется дойти<br/>До самой сути.<br/>В работе, в поисках пути,<br/>В сердечной смуте.</p> <p>До сущности протекших дней,<br/>До их причины,<br/>До оснований, до корней,<br/>До сердцевины.</p> <p>Все время схватывая нить<br/>Судеб, событий,<br/>Жить, думать, чувствовать,<br/>любить,<br/>Свершать открытья»<sup>57</sup>.</p> |
|--|---|---|

<sup>57</sup> Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5 т. / составит.: Е. Б. Пастернак, К. М. Поливанова. М.: Художественная литература, 1989. Том 2. С. 72.

|   |  |  |
|---|--|--|
| <p><b>СЦЕНА 2-я.</b><br/><b>«Университет — наш общий дом».</b></p>  | <p>«Актовый праздник “Посвящение в студенты”. Строится на вариациях старинного студенческого гимна “<i>Gaudeamus igitur</i>”. Ломоносов, Виноградов уже в обновках — праздничных камзолах, при шпагах занимают место в хоре. Хор становится студенческим братством. Среди студентов белой вороной один в костюме XX века. Это Борис Пастернак. Он с восхищением следит за церемонией».</p>   |  |
| <p>4 раздел. Церемония посвящения. Ректор (в данном случае Вольф) пожимает руку каждому из студентов. Статного Ломоносова в знак особой симпатии он еще и похлопал по плечу.</p> <p>5 раздел. После Ломоносова и Виноградова к Вольфу подходит Борис Пастернак.</p> | <p><b>1 раздел. Хор «<i>Gaudeamus igitur</i>»</b> (<i>C-dur</i>), 1 куплет.</p> <p><b>2 раздел.</b> Быстрая тарантелла (<i>Animato</i>), на фоне которой речитатив студентов (<i>C-dur – E-dur</i>).</p> <p><b>3 раздел. Ариозо Вольфа «Тут жил сам Лютер...»</b> (<i>Recitando spirituosamente, D-dur</i>).</p> <p><b>4 раздел. «<i>Gaudeamus igitur</i>»</b> звучит в оркестре (<i>Vigoroso</i>). Торжественно, в характере полонеза (<i>A-dur</i>).</p> <p><b>5 раздел.</b> (<i>Poco rubato, poco «jenseits»</i>). Разговорные реплики Вольфа: «Какой Вы нетерпеливый юноша. Ваше время еще не наступило» на фоне лейтмотива «потустороннего мира» (вариант 2 и 3 проведения серии из Пролога).</p> <p><b>6 раздел. Хор «<i>Gaudeamus igitur</i>»</b> (<i>C-dur</i>), 2 куплет.</p> | <p>В основе сцены вариации на тему старинного студенческого гимна «<i>Gaudeamus igitur</i>» с подлинным латинским текстом.</p> |
| <p><b>СЦЕНА 3-я.</b><br/><b>«Лекция».</b></p>   | <p>«Вольф приглашает студентов в аудиторию. Те рассаживаются и дружно начинают работать гусиными перьями».</p>   |  |
| <p>Вольф: «Время — деньги, не так ли, господа студенты? Завтра истекает третий месяц с начала наших занятий. Настало время сформулировать</p>   |  |  |

|   |   |  |
|---|---|--|
| <p>основные постулаты теоретической физики».</p> <p>Вольф: «Вы правы: время и деньги терять не годится. Это правильно, это по-немецки. Гут, я назначу вам нового учителя. Со следующей недели химию вам будет преподавать профессор Дуйзинг». Профессор отпускает студентов к их радости.</p> | <p><b>1 раздел. Чтение Вольфом лекции по физике: «Итак, изменение тел происходит от внешней силы»</b> (<i>Largo. As-dur</i>). Речитация на фоне тянущихся аккордов. Заканчивается разговорным диалогом, в котором Ломоносов спорит с Вольфом и жалуется на «плохого учителя» — профессора Конради.</p> <p><b>2 раздел. Хор студентов «А русский дело изрекает, братцы»</b> (<i>Moderato</i>). Простая трехчастная форма:<br/>а — хор (<i>f-moll</i>)<br/>а1 — соло Ломоносова на том же материале (<i>a-moll</i>)<br/>а — точная реприза.</p> <p>Завершение сцены: чередование речитативных и разговорных реплик.<br/>(Приложение В, рис. 8).</p> |  |
| <p><b>СЦЕНА 4-я.</b><br/><b>«Студенческая попойка».</b></p>   | <p>«Аудиториум» превращается в кабачок. В нем — студенты со всей Европы».</p>   |  |
| <p>2-й студент «Все — я больше не могу! После теоретической физики мои мозги больше не варят».</p> <p>3-й студент. «Ну и хватит на сегодня теории! А теперь Практическая Гулянка!».</p>   | <p><b>Хор студентов. «Наш первый факультет — кабак!</b> Любимый наш декан — кабатчик» (<i>Giocoso a pesante, Des-dur</i>). В характере лендлера: трехдольный размер; аккомпанемент — бас-аккорд; мелодия песни сохранена, гармония несколько осовременена.<br/>Куплет: песенная форма (простая трехчастная форма с</p>  | <p>Строится на измененном варианте старинной марбургской студенческой песни <b>«Alt Marburg, wie bin ich dir gut»</b>.</p> |

|   |  |  |
|---|--|--|
| <p>Женский хор —<br/>недовольные горожане.<br/>Они либо с укоризной<br/>смотрят на подвыпивших<br/>буршей, либо пытаются их<br/>усоветить, либо вовсе<br/>отворачиваются от них.<br/>Горожане: «Опять у них<br/>пьянка! — Вы дадите,<br/>наконец, нам спать? —<br/>Мы будем жаловаться<br/>ректору!».</p> <p>Перебранка и драка<br/>студентов. Ломоносова<br/>называют медведем.<br/>Михайло: «Напьются, так<br/>с царями дерутся.<br/>(Помогает подняться).<br/>Держись за меня крепче,<br/>Курт».<br/>3-й студент: «Благодарю<br/>тебя, Михель. Ты мне два<br/>ребра сломал. Но все<br/>равно ты настоящий друг».</p> | <p>варьированной репризой).<br/>aa1 (8+8) b (8) a2a3 (8+8).<br/>2 куплет хора («Стакан не<br/>сможешь перепутать с<br/>мензуркой») представляет<br/>точный повтор первого куплета.</p> <p>На фоне темы вступления к<br/>сцене диалог студентов.<br/>Изменение гармонии создает<br/>юмористический эффект —<br/>изображение пьяных студентов.</p>   |  |
| <p><b>СЦЕНА 5-я.</b><br/><b>«Трезвость!».</b></p>   | <p>«Ломоносов, Райзер и Виноградов. Удар колокола».</p>  |  |
| <p>Райзер, Ломоносов и<br/>Виноградов со стыдом<br/>вспоминают вечернюю<br/>попойку.<br/>Затем Ломоносов: «Купил<br/>я тут у одного голландца<br/>две книжки Бойля».</p>  | <p><b>1 раздел.</b> Разговорный диалог<br/>Ломоносова и Виноградова о<br/>мельчайших частичках Бойля<br/>на фоне оркестрового<br/>сопровождения.<br/>Мистериальное звучание (<i>Poco<br/>misterioso</i>): дискретная фактура,<br/>переменный размер, <i>pp</i>,<br/>стаккато, россыпь трехзвучных<br/>кластеров.</p> <p><b>2 раздел.</b> «Песня Ломоносова,<br/>Райзера и Виноградова» о<br/>Марбургском счете «Сквозь<br/>тернии к звездам — учения<br/>суть». Центральный номер<br/>первого действия.<br/>Песенная форма, два куплета,<br/>состоящих из запева А (8) и</p> |  |

|   |  |  |
|---|--|--|
|   | <p>припева В (8+5).<br/>Мелодия интонационно близка<br/>массовым советским песням:<br/>ходы по трезвучию, с<br/>квартовым затактом; повтор<br/>фразы в параллельной<br/>тональности; чередование<br/>натурального и гармонического<br/>мажора, секвенции. Сольный<br/>запев (поочередно поют все<br/>трое) и ансамблевый припев.<br/>(Приложение В, рис. 9).</p>   |  |
| <p><b>СЦЕНА 6-я.</b><br/><b>«Она его любит».</b></p>  | <p>«Квартира семейства Цильх, где Ломоносов снимает комнату.<br/>Дочь хозяйки — Лизхен, хлопчет по дому».<br/>«Звон дверного колокольчика. Она идет открывать дверь и<br/>впускает в дом г-на Рименшнайдера, ростовщика. У<br/>Рименшнайдера легкий еврейский акцент».</p>   |  |
| <p>Сцена контрастна<br/>предыдущей. Если в той<br/>речь о высоком — науке и<br/>долге перед Родиной,<br/>здесь и в следующей сцене<br/>— разбирательство с<br/>долгами Ломоносова.</p> <p>Появление<br/>Рименшнайдера —<br/>ростовщика-еврея.<br/>Далее разговорный диалог<br/>Лизхен и Рименшнайдер.</p> <p>Рименшнайдер требует<br/>вернуть 250 талеров.<br/>Ломоносов отвечает, что у<br/>них нет денег и не будет,<br/>пока правительство не<br/>пришлет положенную<br/>сумму, уже полгода<br/>задерживают.</p> | <p>Инструментальное вступление<br/>в характере и темпе гавота<br/>(<i>Alla gavotta, C-dur</i>).</p> <p><b>«Жалоба Рименшнайдера»</b><br/>(<i>Alla gavotta, D-dur</i>) также<br/>стилизация гавота. Песенная<br/>форма, два куплета, состоящих<br/>из запева А (8) и припева (12).<br/>Далее разговорный диалог.</p> <p>Диалог Лизхен и Ломоносова<br/>на фоне оркестрового<br/>сопровождения — стилизация<br/>романса (<i>Amoroso</i>). Мелодия,<br/>изобилующая ходами на сексту,<br/>украшениями, изысканный</p> |  |

|  |  |  |
|--|--|--|
| <p>Появляется Башмачник.</p> <p>В результате Лизхен отдает 20 талеров башмачнику. «Лизхен прижимает башмаки своего любимого к сердцу и кружится с ними».</p>   | <p>ритм; аккомпанемент — бас и разложенные аккорды.<br/> <b>«Жалоба башмачника Ранке»</b><br/> <i>(Pesante rustic, C-dur)</i> в духе крестьянской песни.<br/> Двухдольный размер, движение равными четвертями, простые гармонии, характерный аккомпанемент — бас-бурдон (квинта) и аккорд.<br/> Песенная форма, два куплета, состоящих из запева А (простая двухчастная форма) и припева В (период).</p> |  |
| <p><b>СЦЕНА 7-я.</b><br/> <b>«Погоня».</b></p>   | <p>«Михель выпрыгивает в окно на улицу, но тут его ждут Цирюльник и Букинист. Михель пускается в бегство, они за ним. В результате долг за Ломоносова отдает профессор Вольф — 108 талеров Букинисту и сорок четыре — Цирюльнику».</p>   |  |
| <p>Продолжение предыдущей сцены.<br/> Михель спасается бегством. Когда все добегают до университета, Ломоносов сдирает с головы парик и, словно отстреливаясь, бросает его в лицо парикмахеру.</p> <p>Из университета выходит профессор Вольф. Вольф отдает 108 талеров букинисту и 44 — цирюльнику.</p> | <p>Инструментальное вступление<br/> <i>(Allegro stripitoso. g-moll)</i>.<br/> В сцене применены звукоизобразительные приемы, которые иллюстрируют ситуацию погони: целотоновый аккорд, прерывающийся паузами и взлетающие вихри пассажей.</p> <p>Другой звукоизобразительный момент: Вольф отсчитывает из кошелька нужную сумму — 15 раз повторяется оборот: взлетающие октавы и аккорд в басу.</p>      |  |
| <p><b>СЦЕНА 8-я.</b><br/> <b>«Михель и Лизхен».</b></p>  | <p>«Ломоносов остается один и, оглядываясь по сторонам, садится писать стихи. Лизхен подкрадывается сзади».</p>  |  |

|  |   |  |
|--|---|--|
| <p>Любовная сцена.<br/>Признание в любви и предложение.</p>  | <p><b>Дуэт Ломоносова и Лизхен</b> (<i>Amoroso, E-dur</i>). Мелодика, типичная для романсовой лирики; разложенные аккорды в аккомпанементе. Песенная форма, два куплета, состоящих из запева А (простая двухчастная форма) и припева В (период). (Приложение В, рис. 10).</p>   |  |
| <p><b>СЦЕНА 9-я.</b><br/><b>«У нас единый Бог! Свадьба».</b></p>   | <p>«Орган лютеранской кирхи играет мелодию “У нас единый Бог”. На бракосочетании немногочленно: в основном студенты, из профессоров — только Вольф».</p>  |  |
| <p>Разговорный диалог Ломоносова и Виноградова, который продолжает отговаривать его жениться из-за разницы в вероисповедании: «А коли в Петербурге узнают? Ведь проклянут». На это Ломоносов отвечает: «У нас единый Бог».</p> <p>(Приложение А, рис. 18 а).</p> | <p><b>Свадебный хорал на тему «Alt Marburg, wie bin ich dir gut»</b> (<i>Maestoso, C-dur</i>) у оркестра.</p> <p>Диалог Ломоносова и Виноградова, который отговаривает его жениться.</p> <p><b>Свадебный хорал «У нас единый Бог»</b> на тему песни «Alt Marburg, wie bin ich dir gut» (<i>C-dur</i>). Первый куплет поют Лизхен и Ломоносов. Второй — хор.</p> | <p>Строится на измененном варианте старинной марбургской студенческой песни «Alt Marburg, wie bin ich dir gut». (Той же, что и в 4 сцене).</p>   |
| <p><b>СЦЕНА 10-я.</b><br/><b>«Прошло немногим больше года».</b></p>  | <p>«Тревожная, насыщенная драматизмом атмосфера. Вольф и Михайло Ломоносов в рубище: он только что вернулся в Марбург из скитаний по Европе».</p>   |  |
| <p>Вольф говорит о том, что не мог предположить, что Ломоносов разругается с бергфизиком Генкелем и что очень переживал за него.</p>   | <p>Инструментальное вступление (<i>Sostenuto poco drammatico, es-moll</i>). Интонации <i>lamento</i>.</p>   | <p><b>«Последнее напутствие Вольфа Ломоносову».</b> Цитируется стихотворение Пастернака «Русскому гению» («Не слушай сплетен о другом...», 1941).<br/>2. «Чем громче о тебе галдеж, Тем умолкай надменной. Не довершай чужую ложь»</p> |

|  |  |  |
|--|--|--|
| <p>Клерк вручает письмо из Петербурга с известием о том, что Ломоносов должен вернуться в Россию.</p> <p>Вольф советует не обращать внимания на врагов и не верить никаким наветам.</p> <p>Вольф крепко обнимает Ломоносова и тихо уходит. Появляется Лизхен. На ее руках младенец. Ломоносов сообщает жене о том, что должен вернуться в Россию. Оставляет жену и дочь Катрин в Марбурге.</p> | <p><b>Ариозо Ломоносова «Сударь, Вам, как отцу, не стыжусь я сказать»</b> (<i>Molto agitato, g-moll</i>). В ариозо встроены разговорные реплики Вольфа.</p> <p><b>«Последнее напутствие Вольфа Ломоносову».</b> Инструментальное вступление (<i>Sostenuto, es-moll</i>). В стиле прелюдии Шопена. Затем два куплета: запев А (16), припев В (20).</p> <p>1. «Чем громче о тебе галдеж, тем умолкай надменной».</p> <p>2. «Чего бы вздорного кругом вражда не говорила».</p> <p><b>«Прощание Ломоносова с Лизхен».</b> Дуэт «О горький миг прощанья». (<i>Sempre molto sensibile e espressivo, d-moll – F-dur</i>). Мелодия песенная, секвенции, аккомпанемент — бас, аккорд. Три куплета. В первом и втором куплете Лизхен и Ломоносов поют поочередно, третий куплет вместе (надеясь на встречу).</p> | <p>Позором объяснений.<br/>3. Ни с кем соперничества нет.<br/>У нас не поединок.<br/>Полмиру затмевает свет<br/>Несметный вихрь песчинок.<br/>5. Ты взял над всякой спесью<br/>верх<br/>С того большого часа,<br/>Как истуканов ниспроверг<br/>И вечностью запаса.<br/>6. Оставь врагу его болты,<br/>И медь, и алюминий.<br/>Твоей великой правоты<br/>Нет у него в помине»<sup>58</sup>.<br/>Пропущены первая и четвертая строфы.<br/>Добавлена строфа из стихотворения «Правда» (1941):<br/>«Чего бы вздорного кругом<br/>Вражда ни говорила,<br/>Ни в чем не меряйся с врагом,<br/>Тебе он не мерило».</p> |
| <p><b>СЦЕНА 11-я.</b><br/><b>«Прощание с Марбургом».</b></p>   | <p>«Ломоносов и Лизхен идут к кораблю. Там их уже ждут Вольф, Виноградов и Райзер».</p>  |  |

<sup>58</sup> Там же. С. 153.

|   |  |   |
|---|--|---|
| <p>Вольф уговаривает Ломоносова остаться. Виноградов, Райзер.</p> <p>Ломоносов, Виноградов и Райзер восходят на корабль и отплывают.</p> <p>(Приложение А, рис. 18 б).</p>                        | <p><b>1 раздел. Ответ Ломоносова Вольфу.</b> Небольшое ариозо (<i>Animato, g-moll</i>).</p> <p><b>2 раздел. Трио Ломоносова, Виноградова и Райзера</b> (<i>Andante con dolore, B-dur</i>) ностальгически окрашено.</p> <p><b>3 раздел. Хор «А Марбургом правит густой листопад».</b> Полностью повторяется второй куплет из «<b>Песни Ломоносова, Райзера и Виноградова</b>» о Марбургском счете (Сцена 5-я) с другим текстом, славящим Марбургский цех.</p> |   |
| <p><b>ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ</b></p>   |  |   |
| <p><b>СЦЕНА 1-я.</b><br/><b>«Как будто не бывало двух столетий. Диалог (дуэт) Борис и Михайло. Хор».</b></p>  | <p>«Вновь Ломоносов и Пастернак рядом. Теперь пришла очередь Михаилу напутствовать Бориса, потому что на дворе 8 мая 1912 года, когда 22-летний Борис Пастернак приехал в Марбург для того, чтобы учиться в семинаре знаменитого философа проф. Когена».</p>   |   |
| <p>Диалог Ломоносова и Пастернака. Пастернак благодарит Ломоносова за то, что он помог ему найти этот университет, так как основал Московский, а Московский университет послал его в Марбург.</p> | <p>Инструментальное вступление точно повторяет Пролог. На его фоне разговорный диалог Ломоносова и Пастернака.</p> <p><b>Ариозо Ломоносова «Почти пять лет я шаркал по этим самым мостовым»</b> (<i>Tranquillo, A-dur</i>).</p> <p>Ариозо Ломоносова продолжает хор «<b>Как будто не бывало двух столетий</b>».</p> <p>Завершает сцену <b>монолог Пастернака: «С вершины ночь спускается на Марбург, по-оперному теплится фонарь»:</b></p>                   | <p>Встреча в четвертом измерении, глядя с небес на спящий город. Лейтмотив потустороннего мира.</p> |
| <p><b>СЦЕНА 2-я.</b><br/><b>«Марбургское братство».</b></p>   | <p>«Торжественный акт посвящения в студенты 18 мая 1912 г. В центре — Ректор. Среди преподавателей — профессора Герман Коген, Пауль Наторп, Николай Гартман. То, что эта сцена буквально повторяет эпизод из первого действия говорит о верности и святости университетской традиции, берущей свое</p>   |   |

|  |  |   |
|--|--|---|
|  | начало в XVI веке. Рядом с Борисом — Ломоносов, единственный в камзоле и напудренном парике».  |   |
| Посвящение в студенты.   | <p><b>Приветствие ректора «Вам, господа, из разных стран собравшимся сюда, я пожелать хочу».</b></p> <p><b>Хор «<i>Gaudeamus igitur</i>».</b></p> <p>Повторяет один куплет хора из Сцены 2 «Марбургское братство» 1 действия, но на современный текст, связанный с действием.</p>  | Используется старинный студенческий гимн « <i>Gaudeamus igitur</i> ». |
| <b>СЦЕНА 3-я. «Над нами звездное небо Канта».</b>  |  |   |
| О философии Канта.   | <p><b>Ария-монолог Когена «О, труд души! О, совести всечасная работа».</b> Состоит из четырех свободно построенных, контрастных разделов, отличающихся более сложным мелодическим рельефом и гармонией в сравнении с музыкальным языком первого действия. Первый (<i>Molto rubato e molto animato a la da capo, a-moll</i>) и второй (<i>Poco piu allegretto con swing, A-dur</i>) повторены. Второй раздел завершает реплика хора «Надо мною звездное небо, и закон духовный во мне».</p> |   |
| <b>СЦЕНА 4-я. «Чудак из России».</b>   | «Как бы комната, которую снимает студент Пастернак в доме Фрау Орт. Борис один, потом фрау Орт с письмами для Бориса».   |   |
| Фрау Орт предлагает Пастернаку почистить его смокинг. Затем передает письма, среди которых приглашение Когена посетить его дом. Пастернак очень обрадован. Фрау Орт считает Пастернака чудачком, он же сомневается в том, что философия — его призвание. | Полностью разговорная сцена.   |   |

|   |  |  |
|---|--|--|
| <p><b>СЦЕНА 5-я.</b><br/><b>«Она придет».</b></p>   | <p>«Борис читает письма, которые только что получил. Фрау Орт: “Ну чистый Генрих Гейне”».</p>  |  |
| <p>Пастернак читает письма из России. От родных, мужские и женские.</p> <p>В последнем письме сообщение от Иды Высоцкой.</p> <p>Бежит навстречу своей любви.</p>  | <p>Чтение писем изложено в трех куплетах (<i>H-dur</i> — <i>h-moll</i> — <i>H-dur</i>), состоящих из запева А (8) и припева В (6+6). Интонационно близки лирическим, песенно-романсовым темам (секвенции, размер 6/8, фактура оркестрового сопровождения)</p> <p>В тексте второго и третьего куплетов цитируется стихотворение Пастернака «Божий мир».</p> <p>Женский голос из хора читает текст письма на фоне оркестрового сопровождения: «Борис, я в Париже и скоро собираюсь в Берлин. Непременно заеду в Марбург, а это значит, что мы увидимся...».</p> <p>Завершает сцену реплика Бориса: «Она будет здесь! В Марбурге Она придет ко мне! Что я скажу ей?».</p> | <p>Цитируются две строфы из стихотворения Пастернака «<b>Божий мир</b>» (1959).</p> <p>«Досточтимые письма мужские!</p> <p>Нет меж вами того письма, Где свидетельства мысли сухие Не выказывали бы ума. Драгоценные женские письма! Я ведь тоже упал с облаков. Присягаю вам ныне и присно: Ваш я буду во веки веков»<sup>59</sup>.</p>   |
| <p><b>СЦЕНА 6-я.</b><br/><b>«Неприятие».</b></p>  | <p>«Возвращается Борис, ведя за руку Иду Высоцкую. Она в светлом пиджаке, в соломенной шляпе. Под мышкой держит штатив с фотоаппаратом “лейка”. Она под зонтиком, вся в белом».</p>  |  |
| <p>Возвышенное сравнение Иды с Марбургом поначалу вызывает у нее иронию.</p> <p>По окончании монолога Ида высказывает непонимание того, зачем Марбург нужен Пастернаку: «Он ценен, кажется, лишь философской школой.</p> <p>Борис: «А я в ней больше не нуждаюсь».</p> <p>Ида. «В чем же ты</p> | <p>Почти вся сцена вырастает из юношеской фортепьянной прелюдии <i>gis-moll</i> Пастернака.</p> <p><b>1 раздел. Монолог Пастернака:</b> «<b>Ты и этот город! Ты и Марбург</b>», в котором он восторгается Идой, построен на новой теме. В него включен звукоизобразительный момент фотографирования Иды «лейкой» с разных точек.</p> <p><b>2 раздел. Ариозо Пастернака</b> «<b>Это — круто налившийся свист</b>» (<i>Poco piu mosso</i>). В оркестровом сопровождении</p>  | <p><b>Прелюдия для фортепиано <i>gis-moll</i> Пастернака.</b></p> <p>Цитируются две строфы из стихотворения Пастернака «<b>Определение поэзии</b>» (1917).</p> <p>«Это — круто налившийся свист,<br/>Это — щёлканье сдавленных льдинок.<br/>Это — ночь, леденящая лист,<br/>Это — двух соловьёв поединок.<br/>Это — сладкий заглохший горох,<br/>Это — слёзы вселенной в лопатках,</p> |

<sup>59</sup> Там же. С. 129.

|  |   |  |
|--|---|--|
| <p>нуждаешься теперь?». Борис. «Мне кажется, лишь в этом. (С загадочным видом вытаскивает блокнот). Пока это секрет (Поет). Разговорная сцена. Объяснение в любви и предложение. Однако Ида, не отвечая категорично, не соглашается, считая Пастернака «не от мира сего».</p> <p>Ида уезжает, Пастернак вскакивает на подножку поезда.</p> | <p>тема Прелюдии. Признание в любви, приходящее в завершении к экстатическому состоянию.<br/>(Приложение В, рис. 11).</p> <p>Звукоизобразительный эпизод — движение поезда и на его фоне разговорный диалог Иды и Пастернака, заканчивающийся прощанием. Ровные каскады симметрично нисходящих и восходящих аккордов стаккато. Восходящие секвенции, сначала трехзвучия, затем аккорды с дублировкой.<br/>(Приложение В, рис. 12).</p>  | <p>Это — с пультов и с флейт — Figaró<br/>Низвергается градом на грядку»<sup>60</sup>.</p>   |
| <p><b>СЦЕНА 7-я.</b><br/><b>«Сверженный идол».</b></p>   | <p>«Борис в вагоне поезда “Берлин—Франкфурт”».</p>  |  |
| <p>Крушение надежды.</p>   | <p>Инструментальное вступление (<i>Molto agitato, c-moll</i>).</p> <p><b>1 раздел. Хор: «Уносятся шпалы, рыдая ретиво»</b> (<i>c-moll</i>).<br/>Песенная форма, один куплет, состоящий из запева А (17) и припева В (27).</p> <p><b>2 раздел Ариозо Пастернака «Гром тысячи дрожек с аркады вокзала на гулкой границе безграмотных роц»</b> (<i>b-moll</i>).<br/>Вариантное повторение хора.</p> <p><b>3 раздел. Хор «Стекло в слезах. Огни. Глаза. Ее глаза».</b><br/>Остановка в движении, бесконечно повторяющиеся секундовые интонации.</p> | <p>Цитируются несколько варьированные фрагменты из стихотворения «Город» (1916).<br/>«Уносятся шпалы, рыдая. Листвой оглушенною свист замутив.<br/>Скользит, задевая парами за ивы, Захлебывающийся локомотив».</p> <p>«Стекло в слезах. Огни. Глаза...».</p> <p>«Громом дрожек, с аркады вокзала<br/>На границе безграмотных роц<br/>Ты развернут, Роман<br/>Небывалый,</p> |

<sup>60</sup> Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5 т. / составит.: Е. Б. Пастернак, К. М. Поливанова. М.: Художественная литература, 1989. Том 1. С. 134.

|   |  |   |
|---|--|---|
|   | Истаивание звучания и <i>rosco a roco dim.</i>   | Сочиненный осенью, в дождь...» <sup>61</sup> .  |
| <b>СЦЕНА 8-я.</b><br><b>«Кульминация. Власть “необоримой руки”».</b>  | «Как бы комната. Стол, кровать. На столе поэтический беспорядок — рукописи, книги, тетради. Полдень. Борис спит, день перепутался с ночью. Фрау Орт стучит в дверь».   |   |
| Почти до конца сцены Пастернак находится в сомнамбулическом состоянии.<br><br>Борис: «Как ни горько, но причудам философии, кажется, конец».  | Оркестровый «наплыв» — «явление поэзии». Оркестровый эпизод, представляющий семиголосный бесконечный канон ( <i>Molto tranquillo e dolcissimo, C-dur</i> ).  |   |
| <b>СЦЕНА 9-я.</b><br><b>«Могу только я».</b>  | «Прогулка под аккомпанемент милитаристских приготовлений. Борис Пастернак и Герман Коген. В отдалении фельдфебель муштрует отделение резервистов в штатском».  |   |
| На фоне темы разговорный диалог Пастернака и Когена о войне.<br>Вопрос Бориса: мешает ли война реализовать человеку свое предназначение?<br>Контраст сопровождения и разговорных диалогов. Полуглухой Коген, который сначала говорит, что не слышит, потом требует, чтобы не кричали. Фельдфебель, который кричит на солдат, пытающихся надеть противогаз, идиоты: «Теоретически вы все — покойники».<br>Коген, обобщая: «...мы все покойники».<br>Он предлагает Пастернаку остаться в Германии и сделать карьеру философа. Но Пастернак уже принял другое решение.<br>Фельдфебель: «Вот так, болваны! Дышите глубже, живите дальше!» | Изложение сначала оригинальной темы « <i>Ich hatte einen Kameraden</i> » в оркестре ( <i>Guerriero, G-dur</i> ). Затем ее свободное развитие. В аккомпанементе размеренные октавы и характерный ритм: четыре шестнадцатые, восьмая/две шестнадцатые. | Основана на теме немецкой народной солдатской песни « <i>Ich hatte einen Kameraden</i> ». |

<sup>61</sup> Там же. С. 249.

|   |   |  |
|---|---|--|
| <p><b>СЦЕНА 10-я.</b><br/><b>«Прощай, Марбург.</b><br/><b>Ария Бориса».</b></p> | <p>«Борис один с чемоданом».</p>  |  |
| <p>Прощание Пастернака с Марбургом, философией, любовью.</p>                    | <p><b>Ария Бориса «Своей избраннице в старинном зале»</b> (<i>Andante cantabile con dolore, poco rubato, dis-moll</i>). Песенная форма, два куплета.<br/>1 куплет: запев А (<i>dis-moll</i>, 8 т.), припев В (<i>A-dur</i>, 8 т.).<br/>2 куплет (вариант первого): запев А1 (<i>a-moll</i>, 12 т.); припев В1 <i>A-dur</i>, 16 т.).<br/>В конце интонации мелодии М. Жарра из к/ф «Доктор Живаго». (<i>Misterioso «jentis»</i>. У колокольчиков на <i>ppp</i>).</p>   | <p>В завершении Арии Бориса — <b>интонации мелодии М. Жарра из кинофильма «Доктор Живаго» (1965).</b></p>  |
| <p><b>Финальный хор</b><br/>(Приложение А, рис. 18 в, 19–23).</p>               | <p><b>Хор: «Тут жил Мартин Лютер, а там братья Grimm»</b> (<i>Maestoso, D-dur</i>) в характере торжественного гимна. Песенная форма, три куплета.<br/>1 куплет <i>a capella</i> состоит из запева А (10) и припева В (6).<br/>2 куплет представляет вариант первого с оркестровым сопровождением и дополнительным разделом, добавленным между припевом и запевом: А (8) С (11) В (6).<br/>3 куплет повторяет второй. Гаммообразное движение на фоне торжественных аккордов, увеличение ритмической и фактурной плотности в оркестровом сопровождении. Финал-апофеоз завершается припевом: «Жив Ломоносов, жив Пастернак, и Марбургу жить в веках».<br/>(Приложение В, рис. 13).</p> | <p>Цитата из стихотворения Пастернака «<b>Марбург</b>» (1916, 1928).<br/>«Тут жил Мартин Лютер. Там — братья Grimm. Когтистые крыши. Деревья. Надгробья. И все это помнит и тянется к ним. Все — живо. И все это тоже — подобья»<sup>62</sup>.</p> |

В приведенном выше анализе тематизма и формы «Марбургского счета» с очевидностью прослеживается принцип двухпланового композиционного

<sup>62</sup> Там же. С.106.

развертывания, о котором пишет Е. А. Андрущенко по отношению к «Вестсайдской истории» Л. Бернштейна. Исследователь отмечает, что этот блестяще реализованный в ней «...принцип <...> (“элементарные” приемы формообразования и стилевые установки легкожанрового музыкального театра гибко соотносятся с классической архитектуроникой крупных построений и сквозной симфонизацией, определяющей своеобразие драматургии) явился неким отправным моментом для взаимодействий оперности и мюзикальности в процессе дальнейшего развития жанра»<sup>63</sup>.

В одном из интервью Львович говорит о сложности определения понятия «опера» в настоящее время. Большинство своих сочинений он называет операми-мюзиклами, отмечая следующее: «Мои оперы доступны достаточно широкому кругу слушателей. Для меня всегда идеалом являлись композиторы, называвшие себя “третьим направлением”, — Геннадий Гладков, Алексей Рыбников, Андрей Петров... Их музыка находится между радикально серьезной и радикально развлекательной»<sup>64</sup>.

В музыкальной драматургии «Марбургского счета» такие элементы классической оперы, как тщательно выстроенная система лейтмотивов и тематических арок (лейтмотив «потустороннего мира» в 1, 2 сценах 1 д. и 1 сцене 2 д.; Хор «*Gaudeamus igitur*» во 2-х сценах 1 д. и 2 д.; старинная марбургская студенческая песня «*Alt Marburg, wie bin ich dir gut*» в 4 и 9 сценах 1 д.; «Песня Ломоносова, Райзера и Виноградова» о Марбургском счете из 5 сцены 1 д. в хоре «А Марбургом правит густой листопад» из 11 сцены 1 д.), сквозное развитие действия, усложненность гармонической вертикали во втором акте, масштабные хоровые сцены, значительная роль оркестровых эпизодов (чисто инструментальные сцены — 7 сцена 1 д. и 8 сцена 2 д.) органично сочетаются с разговорными диалогами, запоминающимися, местами «шлягерными», мелодикой и гармонией, обилием песенных, чаще всего куплетных, форм, танцевальными номерами. Сам композитор отмечает именно такие элементы мюзикла в опере, как «...соотношение

<sup>63</sup> Андрущенко Е. А. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX–XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера: автореф. дис. ... д-ра иск. С. 16–17.

<sup>64</sup> Ларина Ю. Оперное диво // Огонек. 2004. № 50 (4877). С. 12.

разговорной сцены и яркого, самодостаточного песенно-танцевального шлягерного номера»<sup>65</sup>.

На основе анализа оперы-мюзикла «Марбургский счет» можно сделать следующие выводы: принадлежность к типу документальной оперы, обозначенная композитором на титульном листе, передана в музыке Львовича через сохранение в либретто достоверных биографических фактов главных героев, а также введение музыкальных и поэтических цитат и аллюзий, которые во многом определяют музыкальную драматургию «Марбургского счета».

Документальный характер опере сообщают три основных драматургических приема, применяемых Р. Львовичем:

- точные исторические детали, к примеру, из жизни Ломоносова: его долги ростовщику, сапожнику, букинисту и др. Из жизни Пастернака: описание квартиры в Марбурге, вокзала, атмосфера начала Первой мировой войны и др.;
- включение подлинных исторических документов (например, цитаты из лекций Вольфа, переписка Пастернака с близкими и др.);
- музыкальные и поэтические цитаты и стилизации.

В «Марбургском счете» органично соединены элементы классической оперы и мюзикла, которые определяют жанр, названный самим автором документальная опера-мюзикл.

---

<sup>65</sup> *Заднепровская Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с Р. Львовичем. 23. 11. 2020.

## Глава 7.

### Альтернативная опера

#### 7.1. Альтернативная опера: теория и практика

Как было сказано ранее, традиционное понимание и теоретическое толкование оперы как синтетического жанра, включающего академическое пение, декорации, костюмы, игру актеров, хореографические сцены и пр. (при безусловно доминирующей роли музыки), порой вступает в непримиримое противоречие с некоторыми современными оперными опусами<sup>66</sup>. *Такого рода обновленные сочинения, не обнаруживающие типовых признаков жанра (или обнаруживающие их отчасти), однако при этом названные самим автором «оперой» или позиционируемые в этом качестве, назовем **альтернативной оперой***<sup>67</sup>.

Альтернативная опера не имеет четкого содержательного и структурного регламентирования, образцы ее многочисленны и разнообразны. Приведенные далее примеры альтернативной оперы созданы авторами, относящимися к разным поколениям, национальным школам, композиторским группам. Одни из них в большей, другие в меньшей мере содержат «оперный» компонент, однако есть, на наш взгляд, объединяющее их свойство — это присутствие некоторых принципов эстетики концептуализма.

Концептуализм — явление, возникшее в западном искусстве в 60–70-е годы XX века. Один из его исследователей — философ А. Р. Апресян так характеризует

<sup>66</sup> В этом параграфе использованы материалы следующих статей: *Заднепровская Г. В.* Отечественная «альтернативная» опера рубежа XX–XXI вв.: новый взгляд на жанр // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 9. С. 122–126; *Ее же.* Эстетика театра абсурда в современной отечественной опере // Эмбатион: сб. статей по искусствознанию, филологии, истории. М.: МЦНМО, 2011. С. 49–53.

<sup>67</sup> Термин «альтернативная опера» был введен нами независимо от понятия «альтернативный музыкальный театр», предложенным *Н. И. Енукидзе*. Такой театр представляет более широкое культурное явление, поскольку он включает, по мнению исследователя, три важных линии музыкального театра рубежа XIX–XX веков: «Театр Будущего» и другие театральные манифесты, опосредованные культурой кабаре, оперные пародии, существовавшие в кабаре, но в значительной степени от него автономные, и сама кабаре-культура». (*Енукидзе Н. И.* Альтернативный музыкальный театр в России в первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1999. С. 7).

направление: «Художник-концептуалист нередко оказывается одновременно и критиком, и теоретиком того искусства, автором которого он является. Таким образом, художник-концептуалист оказывается большим, чем художник в традиционном понимании этого слова и этого предназначения, он — и конструктор, и интерпретатор; и в этом плане он не только задает условия для возможной эстетики, он создает ее»<sup>68</sup>. В 70–80-е годы это направление окончательно сформировалось в отечественном искусстве андеграунда, в наиболее сконцентрированном виде в столице, что и дало ему название московского концептуализма. Московский концептуализм глубоко изучен: многочисленные труды и публикации философов, искусствоведов и критиков раскрывают историю и эстетику этого художественного явления, которое, тем не менее, до настоящего времени вызывает научный интерес<sup>69</sup>.

Одними из первых обобщающих работ, посвященных осознанию концептуализма в современной отечественной музыке, стали статьи И. И. Снитковой<sup>70</sup> и Г. В. Григорьевой. Так, Григорьева уподобляет концептуализм в музыке новой программности: «Концептуальный аспект произведения — это его *новая программность*, под которой подразумевается любой характер “направляющего” авторского пояснения. В отличие от программности в ее старом, классико-романтическом понимании (сюжетность, событийность, словесная расшифровка музыкальных образов), новая программность предполагает прежде всего некий код для “организации смысловой формы музыки”»<sup>71</sup>. Код в данном

<sup>68</sup> Апресян А. Р. Эстетика московского концептуализма: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. М., 2001. С. 7–8.

<sup>69</sup> См. о московском концептуализме труды и статьи Б. Гройса, автора термина «Московский романтический концептуализм» (1979); монографии Е. А. Бобринской: *Бобринская Е. А. Концептуализм*. М.: Галарт, 1994. 269 с.; *Ее же. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции*. М.: BREUS, 2013. 496 с.; диссертацию и работы А. Р. Апресяна и др.

<sup>70</sup> Сниткова И. И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) // Музыка в контексте духовной культуры: сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных. М., 1992. Вып. 120. С. 8–30; *Ее же. Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме* // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сб. трудов по материалам конференции 24–26 сентября 2002 года. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 158–169.

<sup>71</sup> Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 28.

высказывании, по нашему представлению, сопоставим с понятием концепта<sup>72</sup> как инновационной идеи, содержащей в себе созидательный смысл.

В последнее десятилетие появились фундаментальные работы о Московском музыкальном постконцептуализме Н. С. Гуляницкой. В монографии «Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика» и в статье «О Московском музыкальном постконцептуализме»<sup>73</sup> дано представление об этом направлении; проанализированы его эстетические принципы; представлена характеристика и анализ творчества отечественных композиторов, в сочинениях которых проявляются принципы постконцептуализма; предложена методика анализа концепции и материала<sup>74</sup>. Понятие «Московский музыкальный постконцептуализм» было введено В. Мартыновым во время X Фестиваля Работ Владимира Мартынова (2011). Так он обозначил направление, о котором в анонсе к концерту написал следующее. По мнению композитора, П. Карманов, С. Загний, А. Батагов, А. Айги и Г. Пелецис заняли определенное место в истории музыки. И хотя они не составляют творческого объединения, поскольку никогда не выступали с совместными заявлениями или манифестами, об их творчестве можно говорить, как о сложившемся направлении, которое Мартынов и называет «Московским музыкальным постконцептуализмом». Композитор так объясняет суть названия: «Московский — потому, что все эти композиторы или живут в Москве или прочно с ней связаны. <...> Постконцептуализм потому, что все вышеперечисленные композиторы отвергли принципы авангардизма и учли урок концептуального поворота, совершившегося в 70-е годы. Конечно, каждый из этих композиторов

<sup>72</sup> Теория концепта в музыке разработана и освещена в фундаментальной докторской диссертации *С. В. Лавровой: Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. СПб., 2016. 535 с.* Проблемам концепта посвящены также работы *А. А. Амраховой: Амрахова А. А. Современная музыкальная культура в поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. 304 с.; Ее же. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. 358 с.*

<sup>73</sup> *Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика. М.: Языки славянской культуры, 2014. 367 с.; О Московском музыкальном постконцептуализме // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 1 (4). С. 3–13.*

<sup>74</sup> Исследованию музыкального концептуализма посвящена недавняя диссертация *А. С. Пановой: Панова А. С. Московский музыкальный концептуализм 1980–1990-х годов: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2020. 188 с.*

представляет яркую неповторимую индивидуальность, и все же их объединяет Москва и постконцептуальная приверженность к тональности и простоте»<sup>75</sup>. К этому направлению Мартынов причисляет и себя, а также И. Юсупову и И. Соколова.

Названные выше исследования были, безусловно, важны в работе над данным разделом диссертации<sup>76</sup>.

Строго говоря, только двое из композиторов — В. Мартынов и И. Юсупова —, об альтернативных операх которых далее пойдет речь, могут быть причислены к направлению концептуализм (постконцептуализм). В поле зрения оказываются и те авторы, чье творчество приходится на более ранний временной период, либо те, кто никогда, как, к примеру, А. Кнайфель, не относил себя к концептуалистам, хотя, по сути, таковым является. Однако, по словам Б. Гройса: «Если в работе художника видна «концепция» — чисто эстетическая, политическая, научная — любая, — зритель удовлетворен. Так что, если не все современное искусство в узком смысле концептуально, то, как правило, концептуально его восприятие»<sup>77</sup>.

Мы исходим также из следующего положения: «На первый план в концептуализме выдвигается концепт — формально-логическая идея вещи, явления, произведения искусства, его вербализуемая концепция, документально изложенный проект»<sup>78</sup>. Именно эта мысль направляет текст данной части исследования, где подробный, проведенный автором диссертации, анализ опер отходит на второй план и уступает центральное место слову композитора. Поэтому текст здесь, как ни в одной другой из глав работы, наполнен «живым словом», цитатами, речью от первого лица.

Обратимся далее к теории и практике альтернативной оперы.

<sup>75</sup> *Мартынов В. И.* Из программы концерта X Фестиваля Работ Владимира Мартынова (2011) [Электронный ресурс] // Сайт композитора Владимира Мартынова. URL: <http://www.vladimir-martynov.ru/news/vladimir-martynov-festival-10> (дата обращения: 25.06.2019).

<sup>76</sup> Несомненно важной для понимания концептуального искусства стала также названная выше докторская диссертация С. В. Лавровой.

<sup>77</sup> *Гройс Б.* Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства // Московский концептуализм /под ред. Дёготь Е. Ю., Захарова В. А. М.: WAM, 2005. С. 332.

<sup>78</sup> *Бычков В. В., Бычкова Л. С.* Концептуализм, концептуальное искусство // Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. Том 1. С. 325.

Следует признать, что наиболее стройной и не утратившей своей актуальности до настоящего времени остается теория обновления оперы выдающегося немецкого композитора Б. А. Циммермана. В написанной еще в середине прошлого века статье со знаковым названием «Будущее оперы. (Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего)» (1953) композитор констатирует: «Обращает, однако, на себя внимание то обстоятельство, что сегодняшнее представление о “современной” опере — очень нечеткое, так как до сих пор оно никогда не формулировалось — развивается в совершенно другом направлении; поэтому неудивительно, что “эхо” из той области остается “эхом”»<sup>79</sup>. Композитор называет новый тип оперного театра тотальным (плюралистическим театром или плюралистической оперой)<sup>80</sup>. Определяющая черта плюралистической оперы — *координация многообразных жанров искусства*. «Создавая “Солдат”, я попытался сделать решительные шаги в этом направлении, — пишет композитор, — можно вспомнить, что в некоторых сценах моей оперы идеям создания плюралистической формы музыкального театра служат речь, пение, крики, шепот, джаз, грегорианика, танец, кино и весь современный “технический театр”, который, по счастью, уже сегодня находится в нашем распоряжении»<sup>81</sup>.

Введение перечисленных элементов в музыкальный спектакль требует, по мнению Циммермана, особого рода театра, в котором должны быть созданы следующие условия реализации плюралистической оперы:

<sup>79</sup> Циммерман Б. А. Будущее оперы. (Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего) // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 102.

<sup>80</sup> Теория тотального театра Б. А. Циммермана освещена в статье: Циммерман Б. А. Будущее оперы: некоторые размышления о необходимости создания нового понятия оперы как театра будущего // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 173–177. Также в работах отечественных исследователей: Зенкин К. В. От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер — Штокхаузен // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 204–211; Жабинский К. А. «Бытие и время» экзистенциального диалога в «Экклезиастическом действе» // Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. Ростов-на-Дону: Книга, 2001. Вып. 1. С. 134–141; Донцева Н. В. Творчество Б. А. Циммермана: музыка и слово: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2012. 352 с..

<sup>81</sup> Циммерман Б. А. Будущее оперы. (Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего). С. 102.

- руководство человеком, обладающим «безграничными возможностями» и сознающим свою «духовную ответственность», «организация целой группы равноправных экспертов в различных областях искусства, которые вырабатывают режиссерское решение сообразно требованиям данного произведения»<sup>82</sup>;
- организация образовательного центра, где будут готовить не только певцов, но и актеров, без которых невозможно решить задачи исполнения новой оперы. Они должны уметь и петь, и танцевать, и декламировать, и исполнять акробатические фигуры;
- создание «театра-города» со сложной многоплановой структурой, с собственным «законодательством», университетом с учебными, исследовательскими и практическими центрами, с кино-, теле- и электронными студиями. Циммерман уподобляет новый театр «космическому кораблю духа»: «<...> это большое сооружение, способное наложить свой отпечаток на облик целого города: театр как выражение духовной и культурной свободы, как важнейшее место для встреч в самом широком смысле этого слова»<sup>83</sup>.

Важной для плюралистического театра, по мысли композитора, должна стать также особая организация собственно сценического пространства, в том числе и в плане его соотношения со зрителем. Внутреннее устройство пространства необходимо сделать мобильным, сочетающим, к примеру, театральное и кинематографическое действия, обмен между играемым на сцене и в оркестре и т. д. Зритель же, помещенный в его плотное окружение, должен ощущать себя непосредственным участником спектакля<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Там же. С. 103.

<sup>83</sup> Там же. С. 105.

<sup>84</sup> Идея снятия границ между зрителем-слушателем, звуковым потоком и пространством сцены, как известно, была также воплощена в творчестве К. Штокхаузена (1928–2007). Наиболее ярко она реализована в его театральной гепталогии «Свет» (1977–2003), возвращающей к мистериальным праистокам театра. См. об этом: *Зенкин, К. В.* От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер — Штокхаузен; *Преодоляк А. А.* Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену.

Отдельные идеи тотального театра Циммермана, сформулированные им около 70 лет тому назад, отразившись в отечественной композиторской практике рубежа XX–XXI веков, оказали влияние на расширение рамок жанра оперы.

Один из наиболее ярких примеров, который заставляет по-новому взглянуть на его трактовку, — опера А. Кнайфеля<sup>85</sup> «Алиса в Стране Чудес», поставленная в Амстердамском Королевском театре *Carre*<sup>86</sup> в 2001 году. В беседе с автором данного исследования композитор определил жанр этой своеобразной оперы как «*духовный цирк*». В прессе «Алису» назвали «*цирковой оперой с акробатами, поющими музыкантами и танцующими певцами*»<sup>87</sup>. В партитуре же стоит следующее обозначение: «24 картинки с антрактом по сказкам Льюиса Кэрролла для театра играющих, поющих и танцующих».

Сложный текст партитуры сочинения состоит из диагональных блоков нотного стана, читаемых и поющих текстов, различных смешных картинок, необычных указаний исполнителям: «Потирают руки и хлопают в ладоши, топают, танцуют, совершенно имитируют шахматные фигуры с помощью реальных персонажей»<sup>88</sup>. Здесь много разнообразных звуков: «В опере все, что мы слышим вокруг нас, — говорит композитор, — зазвучит снова: как едет машина, как свистит птица, как дует ветер, или каков гул в переполненном кафе»<sup>89</sup>. Есть также постоянные вскрикивания, спетые по слогам, ритмическое топанье, шмяканье и т.п.

Сценическое пространство оперы потребовало преобразований зала: с манежа театра были убраны стулья, а оркестр, разделенный на шесть ансамблей,

<sup>85</sup> Кнайфель Александр Аронович (р. 1943) — современный российский композитор. Окончил ССМШ при Ленинградской консерватории по классу виолончели (1961). Затем обучался в Московской консерватории (класс проф. М. Л. Ростроповича, 1961–1963), позже в Ленинградской консерватории по специальности «композиция» (класс проф. Б. А. Арапова, 1963–1967). Автор опер, балетов, многочисленных камерных, вокальных, хоровых, инструментальных произведений, музыки для театра.

<sup>86</sup> Королевский театр Карре в Амстердаме первоначально создавался как цирк (1887), позже приобрел статус театра. В настоящее время специализируется на разнообразных шоу — от классических опер, балетов, театральных фестивалей до комедийных шоу, мюзиклов и т.п. Режиссер постановки «Алисы в Стране Чудес» П. Оди (р. 1957).

<sup>87</sup> Спел М. Одухотворенный цирк: «Алиса в Стране Чудес». Премьера оперы Александра Кнайфеля в Амстердаме // Мариинский театр. 2002. № 1–2. С. 8.

<sup>88</sup> Брэдбисс М. Мистерия, уникальная авантюра: «Алиса в Стране Чудес». Премьера оперы Александра Кнайфеля в Амстердаме // Мариинский театр. 2002. № 1–2. С. 8.

<sup>89</sup> Там же.

расположившихся по окружности подиума, создавал усиленный динамиками стереофонический эффект. В действие «Алисы» включены также цирковые сцены с акробатами и клоунами, номера ревю, введен видеоряд. Партии исполнителей сопровождаются сложными движениями, так, к примеру, Шалтай Болтай должен петь, одновременно прыгая через скакалку, а исполнительница партии Белой Королевы хлопать и топать. «В этой партии есть цитаты, — говорит Елена Винк — Белая Королева, — а при том я должна хлопать в ладоши и топать ногами. Приходится петь в очень высоком регистре. Выше, чем я когда-либо пела. Или с очень высоким причудливым вибрато. У меня нет с этим трудностей: я и раньше пела современную музыку, правда, это — совсем другая, совершенно далекая от “сладкоголосия”»<sup>90</sup>.

Сам композитор так поясняет свой замысел в связи с героями «Алисы»: «Мое открытие — партия Алисы. Я хотел <...> чтобы в каждом эпизоде была другая девочка. Ведь любой из нас в следующий момент жизни — это он и уже не он. <...> Кроме того, персонажи — это не только певцы, но и мимические актеры, и танцовщики, и циркачи (что очень важно), и оркестранты, бродящие по сцене. Например, певцы, которые действуют почти как танцоры. Или мимы или танцоры, которые могут неумело петь или играть. Любой персонаж имеет “основную специальность”, но это не значит, что в спектакле он ею и ограничится. Это театр-микст. <...> это новый тип театра...»<sup>91</sup>.

Теория и история оперы не располагают обозначением жанра, подобным «духовному цирку». «Это безусловно не опера, не мюзикл, не драматическая пьеса с музыкальными номерами, — пишет С. И. Савенко. — Как и раньше в своих серьезнейших опусах вроде “*Agnus Dei*” или “Ника”, Кнайфель создает жанр заново, как некое экзистенциальное действо, складывающееся в процессе разворачивания,

---

<sup>90</sup> Там же. С. 9.

<sup>91</sup> Кнайфель А. А. Репетиция чуда, или Свидетельство // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 88.

дополняемое полетом ассоциаций»<sup>92</sup>. Однако сочинение неоднократно названо *оперой*, порой самим композитором (вплоть до указания любимого стилизового ориентира — музыки Дж. Россини), критикой и исполнителями и поставлено в театре, где идут, в том числе, и оперы. «Алиса в Стране Чудес» Кнайфеля — образец отечественной *плюралистической (альтернативной) оперы* начала XXI столетия, где ярко представлена именно та *координация многообразных жанров искусства*, о которой говорит в своей теории Циммерман.

Подобная координация, однако, уже не в рамках модели тотального театра Циммермана, реализуется в медиаопере<sup>93</sup>, основоположником которой в отечественной музыке стала И. Юсупова. Медиаопера — новый жанр медиаарта, в котором принципы музыкальной драматургии организуют структуру синтетического целого, включающего видеопроекцию, музыкальную партитуру, звучание фонограммы, действия актеров или перформеров и инсталляцию. Из более тридцати созданных Юсуповой, различающихся по тематике, структуре, материалу, продолжительности звучания медиаопер, только пять имеют линейную сюжетно-фабульную основу и традиционные вокальные партии («Новая Аэлита, или трагическая история революции на Марсе», «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе», «Планета Пи», «Розовая мышь» и «Поединок»), в остальных эти признаки отсутствуют<sup>94</sup>.

Позволим себе высказать предположение, что термин «опера» в отношении большей части медиаопер Юсуповой может пониматься в своем первоначальном значении — *opera*, то есть «произведение, труд». О жанровой деконструкции понятий «опера» и «симфония» в XX веке заговорил Л. Берно, который дал им (со слов самого композитора) прямое толкование: соответственно «труд» и «со-звучие». Так Берно

<sup>92</sup> Савенко С. И. Амстердамское зазеркалье // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 84.

<sup>93</sup> Определение понятия медиаопера уточнено автором данной диссертации. См. об этом: Заднепровская Г. В. Медиаопера «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе» Ираиды Юсуповой: рождение нового жанра // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. М.: РАМ имени Гнесиных, 2008. С. 198–208.

<sup>94</sup> Анализ медиаоперы Юсуповой представлен в следующем разделе диссертации.

трактует названия своих сочинений «Симфония» (1968)<sup>95</sup> для оркестра и восьми голосов и «Опера» (1970)<sup>96</sup>. Однако некоторые исследователи придерживаются иного мнения. «Композитор, возможно, несколько лукавил, — пишет Л. В. Кириллина, — настаивая на чисто этимологическом понимании названия “Симфония” (“совместное звучание”), подразумевая якобы всего лишь сочетание оркестра и восьми певческих голосов, партии которых были рассчитаны на виртуозные возможности ансамбля *Swingle Singers*. Вообще для Берлио характерны такого рода мнимо безыскусные названия (“Опера”, “Хор” и т. д.). Однако в XX веке от жанра симфонии никто уже не требует следования классическому канону; непеременимым условием остается лишь концепционность, философичность, мироёмкость содержания. В “Симфонии” Берлио это условие жанра выполнено, и концепцией становится сама идея “со-звучания” на всех ее уровнях: музыкальном, словесно-текстовом, историко-культурном, историко-политическом. Здесь дан и эмоциональный портрет, и интеллектуальный анализ современности. Вечное и сиюминутное, утонченное и тривиальное, трагическое и забавное предстают в постоянном контрапунктическом взаимодействии. С одной стороны, перед нами — запечатленная в звуках хроника, с другой — свод мифов, причем с авторским комментарием, то лирическим, то ироничным»<sup>97</sup>.

В подобном этимологическом своем значении термин «опера» понимается, как нам представляется, и в некоторых произведениях В. Мартынова. «Упражнения и танцы Гвидо» (опера на григорианский кантус, 1997) для мужского хора, трех солистов, органа и струнного ансамбля<sup>98</sup> — одноактная опера о гении Гвидо

<sup>95</sup> Подробный анализ «Симфонии» Берлио дан в книге: *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с. В аспекте интертекстуальности «Симфония» рассматривается в монографии: *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. М.: Композитор, 2004. С. 55–59.

<sup>96</sup> Один из примеров современной композиторской практики, в котором происходит деконструкция понятия «опера» — балет Л. Десятникова (р. 1955) под названием «Опера» (2013), в котором один мужской и два женских голоса, находясь в оркестровой яме, поют на тексты прославленного итальянского поэта и драматурга-либреттиста XVIII века Пьетро Метастазιο (*Pietro Metastasio*, 1698–1782).

<sup>97</sup> *Кириллина Л. В.* Берлио // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / под ред. М. Арановского и А. Басовой. М.: Музыка, 1995. Вып. 2. С. 90.

<sup>98</sup> Написана по заказу фестиваля «*Sacro Art-1997*», проходившего в Локкуме (близ Ганновера, Германия). Московская премьера оперы состоялась 18 декабря 2006 года в Концертном зале имени П. И. Чайковского (солисты: М. Таккер, Т. Моногарова, Я. Иванилова, Г. Мурадова; партия органа Ф. Строганов). В июне 2017 года опера была поставлена и

Аретинском, изобретение которым линейной нотации может быть приравнено по своей значимости к созданию в середине XV столетия печатного станка Иоганном Гутенбергом<sup>99</sup>. И если печать совершенствовалась от века к веку, то нотная запись Гвидо, позволившая фиксировать высоту звука на письме, оставалась неизменной вплоть до XX-го, названия же нот, предложенные бенедиктинским монахом в XI веке, сохраняются по сей день. «Значение этих новаций невозможно переоценить, ибо без них была бы немислима вся последующая западноевропейская история музыки. Без них были бы невозможны Бах, Моцарт или Чайковский. Поэтому Гвидо Аретинский может считаться отцом-основателем западноевропейской композиторской музыки, а вся история музыки может рассматриваться как “Упражнения и танцы Гвидо”. Таким образом, эта опера не столько о самом Гвидо Аретинском, сколько о судьбе западноевропейской музыки и его основного репрезентативного жанра — оперы. Можно считать, что “Упражнения и танцы Гвидо” — это опера об опере, в которой используются все мыслимые оперные красоты, превратившиеся в наше время в расхожие клише»<sup>100</sup>.

В основу сюжета положен реальный эпизод — приглашение Гвидо к папскому двору, где произошла его историческая встреча с папой Иоанном, который с высокой заинтересованностью отнесся к изобретению. Однако, как справедливо полагает Мартынов, встреча эта имела роковые последствия для церковно-певческой системы григорианского хорала, поскольку нотация приводит к постепенному расцерковлению сознания и появлению оперы. «Сюжет оперы условен. В ней нет ни привычной событийной линии, развивающейся во времени, ни привычной оперной драматургии, — пишет Е. Г. Артемова. — Однако сюжет все же присутствует, и направлен он не на горизонтально-линейное развертывание событий во времени, а,

---

вошла в репертуар Московского государственного академического детского музыкального театра имени Н. И. Сац (режиссер Г. Исаакян).

<sup>99</sup> В основе либретто, созданного самим композитором, фрагменты двух средневековых латинских трактатов: св. Бонавентуры «Путеводитель души к Богу» XIII века и стихотворного Миланского трактата об органуме анонима XI–XII веков; первая строфа из известного латинского гимна святому Иоанну Предтече; «Письмо Гвидо *d'Arezzo* монаху Михаилу о неизвестном пении».

<sup>100</sup> Буклет Юбилейного вечера В. Мартынова. 18.12.2006. М.: КЗЧ, 2006. С. 2.

подобно шести ступеням гексахорда, изобретенного главным героем сочинения — бенедиктинским монахом Гвидо Аретинским — в XI веке, устремлен в вертикаль. Символически в нем раскрывается история музыкального искусства, движущегося, по концепции автора, сначала ввысь, к своему сакральному началу, а затем удаляющегося от него»<sup>101</sup>.

О. В. Комарницкая относит оперу к микстам и называет ее оперой-концертом<sup>102</sup>. Другие исследователи — антиоперой, параоперой, метаоперой, сам композитор, как было уже сказано, оперой об опере<sup>103</sup>. Последнее отражает важнейшее стилевое качество и особенность композиторского мышления Мартынова. По мнению М. И. Катунян, в своем творчестве Мартынов реализует идею канона, суть которой композитор видит в методе комментирования, отличном от авторского сочинительства и заключающемся «<...> в заимствовании некой константы, *cantus prius factus*, к которому может обратиться всякий художник, чтобы, обрабатывая его, выразить свое понимание, а в итоге — свое время»<sup>104</sup>. Этот метод применен Мартыновым, в том числе, и в опере «Упражнения и танцы Гвидо». «Идея нового канона, точнее **нового комментария**, актуализированная всем ходом развития современной культуры, восходит к средневековой ментальности, — пишет М. И. Катунян, — но в современном культурном контексте она приводит к иным результатам. Историко-стилистический комплекс то читается как стремление культуры по-новому пережить собственную историю, то превращает ее в инструмент познания и самопознания или в пространство “игры в бисер”, что то же самое»<sup>105</sup>. Катунян представляет «Упражнения и танцы Гвидо» как многослойный

<sup>101</sup> Артемова Е. Г. «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова: от концепции к постановке // Грамота. 2017. № 12. Ч. 1. С. 16.

<sup>102</sup> Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX — начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция: Аналитические очерки. С. 37.

<sup>103</sup> Подробный анализ сочинения дан в статье: Катунян М. И. «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова: опера на григорианский кантус [Электронный ресурс] // Галерея «Система»: сайт. URL: <http://sistema-gallery.ru/press/exercise.html> (дата обращения: 25.06.2019).

<sup>104</sup> Катунян М. И. Параллельное время Владимира Мартынова [Электронный ресурс] // DEVOTIO MODERNA: сайт. Музыка из бывшего СССР. М.: Композитор, 1996. Вып. 2. URL: [http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/50\\_article.php](http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/50_article.php) (дата обращения: 25.06.2019).

<sup>105</sup> Там же.

**концептуальный** арт-объект, объединяющий оперу (музыкальная составляющая доминирует, несмотря на концептуальность), мистерию (соединение символики числа и ритуальности) и **акцию** (музыка жесткого рока в «Танцах»)<sup>106</sup>.

Приведем содержание композиции, представленное в буклете юбилейного вечера композитора<sup>107</sup>:

### **Вступление**

Начинается размышление нищего в пустыне о ступенях восхождения к Богу и узрению Бога через Его следы в мироздании.

### **Ut re mi fa sol la**

«Блажен человек, которого сила в Тебе и у которого в сердце стези восхождения направлены к тебе из долины плача».

Читая эту молитву, просвещается молящийся к познанию ступеней восхождения к Богу. Ведь в настоящем состоянии нашей природы сотворенный мир представляет лестницу для восхождения к Богу.

### **Ut re mi fa sol la**

Так вот она — дорога и в пустыню на «три дня пути» и тройное озарение одного дня:

Первое подобно вечеру.

Второе — утру.

Третье — полудню.

В соответствии с этим тройным восхождением наша душа имеет три основных начала:

Первое обращено к внешним телам, потому оно называется животным или осязающим началом.

Второе обращено в себя и на себя, потому оно называется духом.

Третье обращено на то, что превосходит себя, поэтому называется разумной душой.

Но так как каждое из названных начал удваивается (ведь можно рассматривать Бога как Альфу и Омегу), то следует возвести эти основные ступени до шести, как шесть дней Бог создавал Вселенную и на седьмой почил, так и во внутреннем мире шесть следующих друг за другом ступеней озарения последовательно приводят к покою созерцания.

### **Ut re mi fa sol la**

Итак, этим шести ступеням восхождения к Богу соответствует шесть способностей души, посредством которых мы восходим от низшего к высшему, от внешнего к внутреннему, от преходящего к вечному.

### **Ut re mi fa sol la**

Этими способностями являются следующие:

Ощущение.

Воображение.

Смысл.

Понимание.

Ум.

Вершина души или светоч синдерозы.

<sup>106</sup> Катунян М. И. «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова: опера на григорианский кантус.

<sup>107</sup> Буклет Юбилейного вечера В. Мартынова. 18.12.2006. С. 3–4.

**Упражнения**  
первая ступень **UT**

Хор

*Об узрении Бога через его следы в мироздании.*

Ария I

*Равноапостольный Иоанн, который ныне управляет Римской церковью, слышав о славе нашей школы и о том, как мальчики по нашим антифонариям распознают не слышанные ими прежде песнопения, очень удивившись, через нунциев призвал меня к себе.*

Дуэт I

В предвкушении беседы два друга встречаются с такой симпатией, какая бывает только при самой тесной дружбе. Первый ведет за собой другого и в знак дружелюбия дарует ему кварту, чередуя с квинтой, одновременно делая октаву или то и другое вместе.

вторая ступень **RE**

Об узрении Бога в Его следах в этом воспринимаемом чувственном мире.

Хор

Ария II

Дуэт II

третья ступень **MI**

Хор

Ария III

Дуэт III

четвертая ступень **FA**

Хор

Ария IV

Дуэт IV

пятая ступень **SOL**

Хор

Ария V

Дуэт V

шестая ступень **LA**

Хор

Ария VI

Дуэт VI

**Танцы**  
**Ut re mi fa sol la**

На первый взгляд, можно предположить, что «Упражнения и танцы Гвидо» принадлежит к типу духовных опер, поскольку в тексте либретто заключены размышления о ступенях восхождения к Богу. Однако здесь отсутствует какой-либо библейский сюжет, равно как и принципы духовной оперы А. Г. Рубинштейна, которые были изложены в главе «Духовная опера» данной диссертации. Как содержание, так и структура сочинения не отвечают и законам классической

оперной драматургии: содержание скорее подобно философскому трактату, который, при всей афористичности требует внимательного слежения за текстом, тогда как в опере это не является обязательным. И хотя присутствуют типичные для оперы формы (арии, дуэты и хор), внешне это скорее напоминает структуру Страстей. Сакральный смысл несет также латинский язык, на котором исполняется опера. Здесь нет оперных героев в привычном понимании — их замещают «персонажи-стили» Монтеверди, Моцарта, Россини, которые, по словам автора, вступают друг с другом в виртуальные отношения и образуют новый тип музыкального представления — оперу в опере. Все отмеченные особенности позволяют, по нашему представлению, отнести «Упражнения и танцы Гвидо» к типу альтернативной оперы.

Иной образец трансформации жанра — произведение «Музыка для живых» (1982–1984, ред. 1999), которому его автор Г. Канчели дал жанровое определение опера, вызвало всеобщее недоумение и сомнения в отношении жанра. «Я не могу ответить на вопрос, опера ли это или нет, — вместе с тем, сообщил композитор, — потому что сам этого не знаю. Скажу больше — меня это вообще не интересует. знаю лишь одно: “Музыку для живых” можно поставить только в оперном театре»<sup>108</sup>. Исследователь творчества Г. Канчели Н. А. Деканосидзе утверждает, что «Музыка для живых» представляет альтернативный вариант оперы: «Отход от модуса драмы в опере Канчели связан с усилением условности жанра, обращением к формам условного театрального действия мистерии и моралите. Либретто “Музыки для живых” представляет собой совершенно новый, оппозиционный прежней литературоцентристской традиции тип оперного либретто, выстроенный как концептуально организованный **«ансамбль» метафор**. Перед зрителями предстает

---

<sup>108</sup> Цит. по: Деканосидзе Н. А. «Музыка для живых» Г. Канчели: проблемы жанра и драматургии оперы: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2011. С. 282.

символически обобщенная **схема событий**, которая вытесняет традиционные сюжетные перипетии»<sup>109</sup>.

Еще более актуальными представляются опыты в области создания опер более молодым поколением композиторов, таких, к примеру, как представители группы «СоМа» («Соппротивление материала») С. Невский и Д. Курляндский<sup>110</sup>. В 2013 и 2014 годах прошли премьеры двух опер Д. Курляндского «Носферату» (2011) и «Астероид 62» (2012)<sup>111</sup>. Последняя написана на стихи Дмитрия Яламаса (р. 1960) — греческого и российского филолога и поэта, доктора филологических наук, автора ряда либретто. В названии оперы скрыта криптограмма, отсылающая к основной концепции сочинения. Как известно, из огромного числа астероидов, зафиксированных в базе данных Международного астрономического союза, около полумиллиона имеют точно определённые орбиты, им присвоены официальные номера. Более чем у 19000 есть также официально утвержденные собственные имена<sup>112</sup>. «Астероид 62» назван в честь музы любовной поэзии — Эрато.

О своей опере Курляндский говорит следующее: «Сочинение — почти всегда сублимация пережитого, переживаемого и передуманного, как дневниковая запись, признание. В момент исполнения личное пространство вскрывается и впускает в себя наблюдателей, которые его обживают, интерпретируют, присваивают себе или отторгают. Так астрономы открывают небесные тела, исследуют их поверхность, атмосферу. Для меня “Астероид 62” — территория очень личного признания,

<sup>109</sup> Там же. С. 279

<sup>110</sup> Курляндский Дмитрий Александрович (р. 1976) — современный российский композитор. В 2002 окончил Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского (класс проф. Л. Б. Бобылева). Автор оперной, симфонической, камерной музыки, музыки для театра и кино. Среди сочинений нескольких опер: «Астероид 62» (поставлена в 2013 году в Граце и в Москве); «Сверлийцы. Увертюра. Начало» (поставлена в Москве в 2012 и 2015); «Носферату» (поставлена в Перми и в Москве в 2014–2015), «Октавия. Трепанация» (поставлена на Голландском фестивале в 2017, в Москве в 2019, в 2021 — премия «Золотая маска»), перформанс-инсталляция *Commedia delle arti* (поставлена в 2017 году в Москве), опера-инсталляция «Некийя» для четырех женских голосов, двух танцоров и видео (поставлена в 2016 году в Москве); «*Parasomnias*» (текст Станислава Львовского) для семи голосов и электроники (2018); «Эвридика» (текст Насти Родионовой) для голоса, фортепиано и электроники (2019); «Письма счастья» (2020) *generative opera-electronics, video* — 2020.

<sup>111</sup> В 2011 году на Конкурсе камерных опер имени Йоганна Йозефа Фукса (Грац, Австрия) «Астероид 62» завоевал первую премию. В 2013 — на премьеры в Граце: режиссер Б. Байер, дирижер В. Хаттингер, музыканты и певцы Университета искусств Граца.

<sup>112</sup> Информация основана на данных сайта: *Minor Planet Names: Alphabetical List* [Электронный ресурс]. URL: <https://minorplanetcenter.net/iau/lists/MPNames.html> (дата обращения 25.06.2019).

прямого тесного контакта. Не столько демонстрация изощренной композиторской техники, сколько ее преодоление, через обращение к простейшим символам — трезвучию, вдоху, выдоху...»<sup>113</sup>.

Основными сюжетными мотивами «Астероида 62», по словам Курляндского, стали традиционные для жанра любовь, смерть и расставание. Однако на вопрос корреспондента, чувствовал ли автор себя наследником оперных традиций, композитор отвечает следующее: «Чувство наследничества — не самое развитое из моих чувств. На самом деле, я остался верен себе даже в мелодическом материале. Мелодическая линия в “Астероиде” построена на цепочке мажорных квартсекстаккордов — нисходящих, восходящих или ломанных. С этим связан мой личный слушательский опыт. В 2008 году я жил в Берлине. Там настолько громко звучат сирены скорой помощи, полиции, пожарников, что просто приходится затыкать уши. Эти берлинские сирены заставили меня вспомнить об амстердамских, где я тоже довольно много времени пробыл. В Амстердаме эти сигналы звучат как альбертиевы басы <...>. Если сюда подключить ещё эффект Доплера, выйдет материал оперы “Астероид 62”. Получается в итоге мелодия, но взятая из шума»<sup>114</sup>.

Не менее любопытна структура и развитие оперы, в которой присутствуют, казалось бы, традиционные названия оперных форм, такие, как увертюра, монолог, ария, квартет. Однако сам музыкальный материал (в том числе и «мелодия, взятая из шума») и, к примеру, структура первой сцены, построенной на неоднократно прерываемых монологах четырех солистов, представляет дискретное пространство и складывается в «линейную историю» только в финале, где звучат арии четырех персонажей. «Получается, структурно и по содержанию, — пишет автор, — моя опера говорит именно про обретение целостности»<sup>115</sup>. Таким образом, несмотря на

<sup>113</sup> Курляндский Д. «Астероид 62», российская премьера оперы Дмитрия Курляндского: анонс [Электронный ресурс] // Москва24: сайт. 12 декабря 2013. URL: <https://www.m24.ru/articles/premery/12122013/32229> (дата обращения: 25.06.2019).

<sup>114</sup> Курляндский Д. А. «Искусство для меня — это раскрытие нового пространства...» [Электронный ресурс] // Радио «Орфей»: сайт. URL: <http://muzcentrum.ru/news/2013/12/8816-> (дата обращения: 15.05.2017).

<sup>115</sup> Курляндский Д. А. «Искусство для меня — это раскрытие нового пространства...».

традиционные темы, о которых было сказано выше, сам материал оперы, а также основная идея автора входят в противоречие с любым типом сюжетной оперы XIX–XX веков, что позволяет отнести ее к типу альтернативной.

Описание Курляндским замысла другого его сочинения «Носферату», написанного по заказу Т. Курентзиса и впервые представленного в рамках восьмого Дягилевского фестиваля в Перми (2014), еще более переключает оперу в сферу иного жанра, вероятнее всего перформанса: «В опере я снова вернулся к этой проблеме: мне захотелось стереть грань между звуками, идущими со сцены, звуками, способными возникнуть в зале (в какой-то степени здесь, безусловно, чувствуется диалог с Кейджем) и звуками, сквозь которые слушатель воспринимает происходящее — дыхание, сердцебиение, глотательные и прочие шумы “органического” происхождения. Где-то на этой территории — между звуком внешним и внутренним — я и попытался расположить музыкальное действие оперы. Слушатель должен потерять грань между тем, что происходит вовне и внутри, раствориться в звуке — и стать звуком...»<sup>116</sup>.

«Франциск Ассизский» С. Невского<sup>117</sup> — камерная опера для чтецов, двух солистов, ансамбля и камерного оркестра. Произведение, длящееся около часа, представляет предсмертный монолог святого Франциска Ассизского, основателя ордена монахов-францисканцев. По словам С. Невского, «“Франциск” — история неудобного человека. Это монолог умирающего святого, так до конца и не

<sup>116</sup> Курляндский, Д. А. «Носферату ...» [Электронный ресурс] // Сайт Пермского государственного театра оперы и балета. URL: <http://permogera.ru/playbills/repertoire/show/1497> (дата обращения: 15.05. 2017). В 2016 году Курляндский задумал проект «Институт восприятия». Вот как описана его идея на сайте Театра наций, где предполагалась реализация: «“Институт восприятия” вписывает восприятие в ряд художественных дисциплин и практик, наряду с музыкой, изобразительным искусством, танцем, театром, кино. Восприятие — это творческий акт: слушая, мы создаем то, что слышим; читая, мы создаем то, что считываем; наблюдая, мы создаем то, что видим. Программа состоит из общих лекций и индивидуальных занятий по созданию произведений искусства, художественных проектов и индивидуальных перформансов, творимых зрителями и/или слушателями в процессе активного творческого восприятия. Программа завершается фестивалем восприятия — презентацией и реализацией проектов слушателей института». См. об этом: Курляндский Д. А. Институт восприятия [Электронный ресурс]: Новое пространство Театра наций: сайт. 10 ноября 2016. URL: <https://newspacemoscow.timepad.ru/event/387400/> (дата обращения: 25.06.2019).

<sup>117</sup> Невский Сергей Павлович (р. 1972) — современный российский и немецкий композитор. Окончил Академическое музыкальное училище при МГК им. П. И. Чайковского, затем обучался композиции в Высшей школе музыки в Дрездене и в Берлинском университете искусств. Автор оркестровых, оперных, ансамблевых, вокальных, камерных произведений.

уверовавшего в собственную святость и постоянно требующего у Всевышнего подтверждений своей особенности»<sup>118</sup>. Текст либретто, написанного современным немецким поэтом и драматургом Клаудиусом Люнштедтом, полон натурализма и лишен знаков препинания. Развитие музыкального ряда строится по принципу, организованному как «поток сознания». При этом поток этот, представленный контратенором на немецком языке, отличается некоторой несвязностью и разделяется также с 17 чтецами, которые произносят текст на русском языке.

В опере четыре сцены, которые по мысли автора «...образуют огромную статичную многофигурную картину — но статика сюжета заставляет нас острее переживать музыкальное время и следить за изменением красок человеческого голоса»<sup>119</sup>. Не менее важны для Невского и оркестровые краски. Для спектакля была создана трехъярусная стеклянная декорация, на первом этаже которой помещались студийцы, на втором — и оркестранты, и дирижер, поднятые над сценой на пять метров, на третьем — хористы. Ударные установки расположены не только на сцене, но и в ложах (Рис. 1).

*Рис. 1. С. Невский. «Франциск Ассизский». Сцена из оперы.  
(Фото РИА Новости).*



<sup>118</sup> Невский С. П. «Франциск» [Электронный ресурс] // Сайт Большого театра. URL: <http://www.bolshoi.ru/r/92F22C56-5AAE-4C05-B3AD-728DE1C458A3/Francisc.pdf> (дата обращения: 15.05. 2017).

<sup>119</sup> Там же.

Особое внимание композитора к звуку, эксперименты с ним привели к введению своеобразных «инструментов», среди которых наждачная бумага, пила («лисий хвост»), камень, фанера, напильник, стекло и др., или приемов игры (на барабан ставят стакан с подстаканником, в результате чего возникает ощущение звуков движущегося поезда).

«Произведение Сергея Невского, условно называемое оперой, — пишет П. Г. Поспелов, — ориентировано на каноны современной западной, преимущественно немецкой, музыки. Сознательно усложненный язык, отказ от диалога и линейной повествовательности, воздержание от классических приемов — все это как нельзя вернее подошло центральному образу пьесы, святому Франциску, точно так же отказывавшемуся от привычных земных благ»<sup>120</sup>.

\* \* \*

К альтернативной опере относятся также и те сочинения, которые написаны в русле эстетики абсурда. Абсурд — философская категория, как известно, уходящая в глубинные пласты древнегреческой культуры и пронизывающая все последующие культурно-исторические срезы. Это довольно сложное понятие, имеющее собственное толкование в различных областях гуманитарного знания. Оставив за пределами данного исследования подробный анализ категории и жаркое обсуждение ее дефиниции в научном дискурсе философии, литературоведения, лингвистики и др., дадим общее определение абсурда и остановимся на некоторых, важных для данного раздела, позициях. Отметим также, что приведенные далее примеры сочинений относятся именно к типу альтернативной оперы. Сюда не включены отечественные оперы, в которых явно выражены абсурдистские тенденции, но при

---

<sup>120</sup> «Франциск» Сергея Невского в Большом театре: Сладость нищеты [Электронный ресурс] // Газета «Ведомости»: сайт. URL: [http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/3931901/sladost\\_nischety](http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/3931901/sladost_nischety) (дата обращения: 15.05. 2017).

этом в целом они сохраняют (хотя, возможно, и трансформированные) признаки традиционной оперы<sup>121</sup>.

В «Новой философской энциклопедии» понятие «абсурд» трактуется следующим образом: «Абсурд (от лат. *absurdus* — нелепый) — граница, изнанка, оборотная сторона смысла, его превращенная форма. Попытка дать категориальное определение абсурда невыполнима, и сама по себе абсурдна, поскольку абсурд не улавливается в сети ни здравого смысла, ни понятий рассудка, ни идей разума. Абсурд парадоксален. Рассудок в своем дискурсивном движении наталкивается на контрсмислы, которые поначалу воспринимаются как абсурд, как нечто невысказанное, а затем, включаясь в логику рассуждения, расширяют границы знания и становятся “здравым смыслом”»<sup>122</sup>.

Патрис Пави, теоретик театра, так определяет понятие «абсурд»: «...пришедшее из философии экзистенциализма, включает в себя то, что не находит рационального объяснения; оно отказывает человеку в философском и политическом обосновании его деятельности»<sup>123</sup>. Как пишет Ю. Б. Борев: «В своей художественной концепции экзистенциализм утверждает, что сами основы человеческого бытия абсурдны хотя бы потому, что человек смертен; история движется от плохого к худшему — и вновь возвращается к плохому. Восходящего движения нет, есть лишь

<sup>121</sup> Рассмотрению эстетики абсурда в отечественной культуре и, в частности, в опере, посвящены отдельные труды, диссертации и статьи. Приведем некоторые примеры. Идеи абсурда у обэриутов и в опере «Нос» проанализированы в разделе фундаментальной монографии Л. О. Акопяна, посвященной опере «Нос» Д. Шостаковича (*Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича*. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018. С. 85–124). К значительным работам относится упоминаемая выше диссертация А. А. Самохваловой «Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А Шнитке “Жизнь с идиотом”». Особенности воплощения романа «Пена дней» Б. Виана в одноименной опере Э. Денисова отражены в статьях: *Григорьева Г. В.* Оперы Э. Денисова: к проблеме «композиторского либретто» // *Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г.* / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Том 2. С. 47–53; *Словохотова В. Ю.* «Пена дней»: от романа — к оперному либретто [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. 2020. № 2 (770). URL: <https://mus.academy/articles/pena-dney-ot-romana-k-opernomu-libretto> (дата обращения: 25.07.2021); *Денисова Е.* Опера Э. Денисова «Пена дней»: поэтика сюжета, жанра, стиля // *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. трудов РАМ имени Гнесиных*. М.: РАМ имени Гнесиных, 1994. С. 134–154.

<sup>122</sup> *Огурцов А. П.* Абсурд // *Новая философская энциклопедия* / под ред. В. С. Стёпина. В 4 т. М.: Мысль, 2001. Том 1. С. 21.

<sup>123</sup> *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 1.

беличьё колесо истории, в котором бессмысленно вращается жизнь человека»<sup>124</sup>. В понимании экзистенциализма абсурд — это не столько качество человеческого сознания, сколько особенность человеческого существования, незаконного, неопределённого и, по излюбленному выражению Ж. П. Сартра, «неоправданного».

Важной для осознания и осуществления коммуникации в процессе человеческого существования представляется функция языкового кода. «Языковой код как средство построения коммуникации — это то, на чём держится не только человеческое сознание, но само общество, — пишет И. Н. Ширяева. — Для нас важен тот факт, что для достижения успешного взаимопонимания люди при общении руководствуются определёнными правилами <...>. Только при использовании правильного построения фраз и предложений может состояться полноценный диалог. Абсурдисты это прекрасно понимают и, намереваясь показать искажение человеческих ценностей, сводят коммуникативный акт на нет, ломают стройность языка, лишая его первичной функции. Особенно ярко это проявляется в театре абсурда»<sup>125</sup>.

Как известно, эстетика театра абсурда сложилась в 50-е годы прошлого столетия. Официальной датой рождения театра абсурда стали постановки двух пьес: Э. Ионеско «Лысая певица» (1950) и С. Беккета «В ожидании Годо» (1953).

По мнению Пави существует несколько стратегий абсурда:

- нигилистский абсурд, не позволяющий извлечь даже минимальные сведения о мировоззрении и философских импликациях текста и игры;
- абсурд как структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармонического образа человека;
- сатирический абсурд, достаточно реалистически описывающий мир.

И. С. Бражников в статье «Смысл и чистота абсурда», вступая в полемику с классификацией Пави, лишь вторую стратегию полагает подлинной стратегией

<sup>124</sup> Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы // Энциклопедический словарь терминов. М.: Астрель·АСТ, 2003. С. 541.

<sup>125</sup> Ширяева И. Н. Литературный нонсенс и смежные понятия // Грамота. 2016. № 10(64): в 3-х ч. Ч. 3. С. 60.

абсурда<sup>126</sup>. Именно она стала центром притяжения для многих современных отечественных композиторов.

Т. В. Чередниченко в середине 90-х годов прошлого века так определяет магистральное движение современной музыки: «Смех и молитва стали координатами Новой музыки. При этом смех обрел качество “черного” абсурдистского, отрицающего малейшую осмысленность действительности. Молитва же — качество внеличного, общечеловеческого обращения к Вечности, к Богу»<sup>127</sup>.

Абсурдистский смех в музыке проявляется через нарушение привычных логических отношений лада, фактуры и формы (слом языкового кода и лишение его первичной функции — функции коммуникации), символизирующее распад гармонии мира, вселенский хаос и снижение высокого смысла произведения.

В качестве иллюстрации приведем авторский комментарий к оригинальной инструментальной пьесе «*Giocco appassionato*» («Страстный джокер») В. Суслина<sup>128</sup>, нотный текст которой, разделенный на 36 фрагментов, наклеивается на листы карточной колоды: «Исполнители самым серьезным образом играют в “дурачка”, делая очередной карточный ход, исполнитель воспроизводит написанное на карте, появление очередной фигуры в калейдоскопе сочетаний всегда неожиданно. Число реализаций пьесы здесь безгранично, как безгранично число возможных вариантов игры»<sup>129</sup>. По поводу этой пьесы Т. В. Чередниченко пишет: «Уподобление музыкального сочинения игре в дурачка как бы лишает высоты духовную деятельность. Пафос “Страстного джокера” Суслина состоит в указании на релятивность представлений о верхе и низе, в осмеянии привычки принимать на веру все, что заявляет о своей серьезности и возвышенных намерениях»<sup>130</sup>.

<sup>126</sup> Бражников И. С. Смысл и чистота абсурда // Современная драматургия. 1994. № 4. С. 200–208.

<sup>127</sup> Чередниченко Т. В. Новая музыка XX века // Музыка в истории культуры. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. Вып. 2. С. 156.

<sup>128</sup> Суслин Виктор Евсеевич (1942–2012) — российский композитор и пианист.

<sup>129</sup> Цит. по: Чередниченко Т. В. Новая музыка XX века // Музыка в истории культуры. С. 156.

<sup>130</sup> Там же. С. 156–157.

Другая черта абсурдистского смеха Новой музыки — обесмысливание традиционных форм и жанров, среди которых и опера. Стратегия абсурда проникла в отечественную оперу во второй половине XX столетия<sup>131</sup>. Заметим, что сам Ионеско, фактически, стоявший у истока театра абсурда, отрицательно относился к понятию: «От этого термина не отскребешься. Вернее было бы назвать то направление, к которому я принадлежу, парадоксальным театром, точнее даже — “театром парадокса”»<sup>132</sup>.

Создаваемый в современной отечественной опере театр парадокса наполнен поэтикой абсурда. Абсурд — один из вариантов игры, которая делает автора свободным<sup>133</sup>, позволяя при этом обращаться к различным способам работы с формой и текстом. Одна из форм такой работы — пародия<sup>134</sup>, в результате которой текст снижает свой ранг, его приемы доводятся до автоматизма, что ведет к исчезновению их смыслового наполнения. По мнению многих исследователей, пародия — это не просто копирование с целью осмеяния: это работа по созданию новых форм, в ходе которых необходимо продемонстрировать исчерпанность старых. Для этого нужно не просто обновлять форму, но лишать ее присущих ей ранее смыслов, то есть обесмысливать.

С точки зрения эстетики абсурда, воплощенной в музыкальном театре, интересен цикл А. Семёнова «27 опер Андрея Семёнова» op. 87 (1999–2001)<sup>135</sup>. Это

<sup>131</sup> Некоторые оперы, связанные с линией отечественного музыкального театра абсурда, но не принадлежащие к типу альтернативной, включены в другие разделы диссертации: моноопера Ф. Караева «*Journey to love*», моноопера Ю. Каспарова «*NEVERMORE*», опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом».

<sup>132</sup> Театр парадокса / сост. И. Дюшен. М.: Искусство, 1991. С. 5.

<sup>133</sup> В подтверждение этой мысли приведем ответ А. Кнайфеля на вопрос о воплощении эстетики абсурда в его сочинении «Алиса в стране чудес»: «Людам свойственно впадать из одной инерции в другую. А где абсурд, там преодоление инерции. *Абсурд — инструмент свободы* (курсив мой. — Г. З.). Любая шутка, любой анекдот — это правда. Но какая-то другая. Кэрролл и в страшном сне не мог бы представить, что “Алиса” станет мировой классикой, что ее начнут изучать, создадут канон, разложат по полочкам, выявят скрытые смыслы и цитаты <...>. Она ведь рождена на отрицании всего этого!». *Кнайфель А. А.* Репетиция чуда, или Свидетельство. С. 87.

<sup>134</sup> Пародия — имитация словаря, стиля, позиции, тональности или идей автора, представляющая их в нелепом виде. Обычно это достигается за счет преувеличения тех или иных характеристик по методу, каким пользуются художники-карикатуристы. Пародия близка к оригиналу и вместе с тем преднамеренно искажает его основные характеристики.

<sup>135</sup> Семёнов Андрей Валерьевич (р. 1972) — современный российский композитор, дирижер и актер. Окончил Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского по классу композиции (1998). Автор десяти опер и цикла «27 опер Андрея Семёнова», двух симфоний, более 30 мюзиклов и оперетт, камерной, хоровой вокальной и

цикл мини опер-пародий, созданных в стилистике сценического и музыкального абсурда и длящихся от 1, 25 до 20 минут<sup>136</sup>. Сюжеты опер абсурдны: известные классические оперы и драматические пьесы в «усеченном» варианте — «Иван Сусанин», «Дон-Жуан», «Ревизор», «Три Сестры», «Дед Мазай и зайцы»; «Мишка на севере» (по сказке М. Кольмо), «Человек с ружьем» (по пьесе Н. Погодина), «Нянька-убийца» (по драматической пьесе «Елка у Ивановых» А. Введенского), «Продолжение “Евгения Онегина”» (либретто автора по мотивам романа А. С. Пушкина), «Огни большого города» (музыка Ч. Чаплина); «Лестница-стремянка», «Двуручная пила», «Двигатель внутреннего сгорания», «Дислокация вороны» (либретто И. Эпельбаума) и др.<sup>137</sup>

К такому типу опер следует, вероятно, отнести и сочинение С. Загния «Евгений Онегин», одноминутную оперу для 1-2 голосов *ad libitum* (с действиями *ad libitum*) и фортепиано (2001).

В статье, посвященной анализу «27 опер Андрея Семёнова», Ф. М. Софронов раскрывает изначальную идею его автора — развенчание мифа оперы. В цикле пародируются стереотипы и нормы господствующей культуры — мифологемы массового музыкального сознания, в том числе и теоретического музыкознания, в советское время плотно сопряженного с идеологией: «Андрей Семёнов обобщает культурный опыт предшественников, но в пародийном ключе, — пишет Софронов. — Объектом пародии у него является не конкретный музыкальный жанр, стиль или направление, а узко локализованные фрагменты зрелого советского

---

инструментальной музыки. З.а. России, член Союза композиторов России, член Союза театральных деятелей России, член Гильдии композиторов. лауреат премий «Золотая маска», «Золотой Арлекин». (См. Приложение А, рис. 24).

<sup>136</sup> Подробный анализ цикла А. Семёнова дан в статье: Софронов Ф. М. 27 опер Андрея Семёнова // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). М.: Композитор, 2006. Вып. 2. С. 226–246.

<sup>137</sup> В 2002 году цикл был (частично) представлен в моноспектакле «27 опер Андрея Семёнова» в Московском театре «Тень» (режиссеры Илья Эпельбаум и Майя Краснопольская). В 2009 г. на сцене Концертного зала имени П. И. Чайковского была исполнена опера «Фауст в аду» (дирижер Владимир Юровский). В том же году В. Юровский записал компакт-диск «Маленькие оперы», включающий восемь опер этого цикла.

музыкально-теоретического дискурса, “факты” музыкального языка, точнее его первоосновы»<sup>138</sup>.

Так, в «Партизанской походной опере» ор. 87 № 16 в 2-х картинах (по рассказу «Прохожий» А. Гайдара) есть инструкция, один из пунктов которой сообщает, что «партия белогвардейцев написана в додекафонной технике», что на языке советского прошлого означает «вражеской».

*Рис. 2. А. Семёнов. «Партизанская походная опера», ор. 87 № 16.*

*Вторая картина. Партия Офицера, ц. 12, т. 49.*

Проводит связанного Офицера с кляпом во рту.

**Безъязыкий**  
Офицер (кляпом)



M...

*Рис. 3. А. Семёнов. «Партизанская походная опера», ор. 87 № 16.*

*Вторая картина. «Партизанская песня», ц. 12, тт. 50–54.*

Marcia ♩ = 120

Парт.



В ды - му, в бо-их пра-них мы, те -  
гро - вым гро - ло - ти - ли

• ве-ри-о-я, дру-я, зу - бок-сы-и до-ли-ны, ко-ко-сы-и-с кри-и. До -  
ас - тер-и-и-и, ко - гда мы за-и-и-и-и. Тур - че-и-и-и-и-и-и-и.

<sup>138</sup> Софронов Ф. М. 27 опер Андрея Семёнова // Семёнов А. В. «27 опер А. Семёнова». Клавир. Челябинск: МРІ, 2016. С. 422.

Музыкальный язык «Партизанской походной оперы» пародирует стилевые клише двух противоположных и противостоящих идеологически и структурно систем: додекафонной и песенной. Как видно из примеров, партия белого Офицера построена на звуках двенадцатитоновой серии, в то время как все средства музыкальной выразительности «Партизанской песни» — мелодия с характерным затактовым квартовым ходом, аккомпанемент (бас — аккорд), пунктирный ритм, включая жанр и песенную форму, отсылают к советской массовой песне (см. Рис. 2, 3).

В делящейся оду минуту сорок секунд опере «Иван Сусанин» композитор также пародирует, но уже штампы текста фон Розена — либреттиста «Жизни за царя» М. И. Глинки. В опере Семёнова четыре раза повторяется фраза «Туда завел я вас, куда и серый волк не забежал» (три раза у Сусанина, один раз у поляков). (Рис. 4).

Рис. 4. А. Семёнов. «Иван Сусанин» ор. 87 № 3, ц. 5–6, тт. 39–65.

**5**  
Vivo  $\text{♩} = 126$

Ту - да за-вел я вас, ку - да и се-рый волк не за - бе -

С. - га-ет! Ту - да за-вел я вас, ку - да и се-рый волк не за - бе -

Хор Ку - да?

6

C. *- ran!*

Хор  
 Ту - да за - вил об - лас, ку - да и се - рый волк по за - бе

C.  
 Ту - да за - вил я их, ку - да и се - рый волк не за - бе

Хор  
*- ran!*

*ritardando*

C.  
*- ran!*

Хор  
 То - гда ум - ре!

*Убивают Сусалина.*

*ritardando*

*vcllo*

В самом подходе к выбору сюжетов, тематики и материала очевидно также присутствие определенного концепта: на это указывает и сам автор в моноспектакле: «Концептуализм — вот мое мироощущение, — говорит он, обращаясь к зрителям, и тут же иронично добавляет, — я не говорю о фундаментализме — это само собой»<sup>139</sup>. Таким образом, в цикле «27 опер Андрея Семёнова» соединяются элементы эстетики абсурда и концептуализма.

Современное искусство учит нас воспринимать мир как самодовлеющую ценность, не зависящую от человеческих желаний и потребностей и ничем человеку не обязанную. Эстетика абсурда пытается отучить нас видеть во всем логичное или полезное, то, что лишает мир его автономного смысла. Завершим этот краткий раздел высказыванием Э. Ионеско: «Абсурд так заполнил собой реальность, ту самую, которую называют “реалистическая реальность”, что реальность и реализм кажутся нам столь же правдивыми, сколь и абсурдными, а абсурд кажется реальностью: оглянемся вокруг себя...»<sup>140</sup>.

Далее обратимся к медиаопере И. Юсуповой.

## 7.2. Медиаопера Ираиды Юсуповой<sup>141</sup>

Одно из ярких и интереснейших явлений альтернативной оперы — медиаопера, основоположником которой в России, как было сказано выше, стала композитор Ираида Юсупова<sup>142</sup> — ей принадлежат как термин, так и разработка жанра,

<sup>139</sup> Запись фрагмента моноспектакля «27 опер Андрея Семёнова» доступна по ссылке: URL: [https://www.youtube.com/watch?v=uLKC\\_m88dbc](https://www.youtube.com/watch?v=uLKC_m88dbc).

<sup>140</sup> Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?» // Театр абсурда: сб. ст. и публикаций / под ред. Т. Б. Проскурниковой. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. Изд. 2-е, испр. и доп. С. 195.

<sup>141</sup> В этом параграфе использованы материалы следующих статей: *Заднепровская Г. В.* Медиаопера «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе» Ираиды Юсуповой: рождение нового жанра // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: сб. статей. М.: РАМ имени Гнесиных, 2008. С. 198–209; *Ее же.* Ираида Юсупова: «Я типичный концептуалист...» // Музыка и время. 2008. № 1. С. 14–17; *Ее же.* Медиаопера Ираиды Юсуповой как новый жанр современной российской оперы рубежа XX–XXI веков // Музыковедение. 2012. № 6. С. 7–10; *Ее же.* Эстетика концептуализма в творчестве Ираиды Юсуповой // Художественное образование и наука. 2023. № 3 (36). С. 36–47.

<sup>142</sup> Юсупова Ираида Рафаэлевна (р. 1962) — современный российский композитор, один из лидеров авангарда, московский концептуалист, композитор «новой волны», режиссер. Автор многочисленных медиаопер, медиа-балетов,

получившего широкое распространение в первое десятилетие XXI века: «Я встречала термин “видеоопера” у Стива Райха, именно он и его жена придумали это слово<sup>143</sup>. Термин “медиаопера” до себя я не встречала ни у кого. После того, как я начала употреблять этот термин, он разошелся по Москве достаточно быстро. Возможно, это существовало и раньше, но называлось по-другому. Вспомним Софью Асгатовну Губайдулину с ее мультфильмом по Гарсиа Лорке или Карлхайнца Штокхаузена, который в 1990 году приезжал в Москву, и его прообраз медиаоперы. У него еще не было видео, но настолько все было ярко, что сразу был ясен путь, по которому это будет развиваться — возникнут видеопроекции и видеоинсталляции как медиа-элемент»<sup>144</sup>.

*Медиаопера — новый жанр медиаарта<sup>145</sup>, в котором принципы музыкальной драматургии организуют структуру синтетического целого, включающего*

---

двух симфоний, шести кантат, множества симфонических, камерных, электроакустических композиций, музыки к фильмам и спектаклям, ряда совместных с Александром Долгиным проектов, в т.ч. игрового фильма «Амбиент». Родилась в Ашхабаде, позже переехала в Крым. Музыкой начала заниматься с шести лет, обучалась в детской музыкальной школе, затем на фортепианном отделении Симферопольского музыкального училища. В 1987 окончила теоретико-композиторский факультет Московской консерватории (класс композиции проф. Н. Н. Сидельникова). И. Юсупова входит в состав Союза композиторов России (Московская организация), Ассоциации Современной Музыки (АСМ), Термен Центра. Произведения Юсуповой исполняются в программах крупнейших международных музыкальных фестивалей, таких как «Московская осень», «Альтернатива», «Московский форум», «Гент-Москва-Гент» (Бельгия), «*Klang och Rubel*» (Швеция), фестиваль Гидона Кремера в Локенхаузе, «Бах-XXI» (проект «Страсти по Матфею-2000»), Пушкинские театральные фестивали (Псков, Оренбург) и др. Юсупова — композитор, чье дарование сочетает пронизательность и глубину, взрывчатость и яркость, иронию и трогательность чувства, интуицию и высокую эрудированность, изобретательность и моцартовскую фантазию. Это музыкант, художник, философ. В ее произведениях звучит Божественное и земное, реальное и невозможное. Юсупова — композитор, работающий со Словом, словом неизреченным, звучащим, по образному выражению самого автора, в «пустотах» дискретного знакового текста, таящих его подлинный смысл. (См. Приложение А, рис. 24).

<sup>143</sup> Как известно, С. Райх стал основателем нового жанра медиаарта — документального музыкального видео-театра («*documentary music video theatre*»). Одна из самых интересных работ композитора, осуществленных совместно с супругой — видеохудожницей Берил Корот, — трилогия «Три истории» (1998–2002). В основе ее сюжетов лежат три реальных события: крушение в 1937 году немецкого дирижабля «Гинденбург»; документальная хроника испытаний американской атомной бомбы на атолле «Бикини» в начале «холодной войны» (1946–1958); история клонирования овечки Долли (1996). Здесь сочетаются видеоряд с движущимися изображениями, анимацией и надписями на полиэкране и аудиоряд, представляющий живое звучание камерного ансамбля.

<sup>144</sup> Творческий тандем. Ираида Юсупова и Александр Долгин в размышлениях о коллективном творчестве. СИНЕФАНТОМ WEEK. Ежедневник клуба СИНЕФАНТОМ. 27.09.2006. С. 7.

<sup>145</sup> Напомним, что искусство медиаарта основано на применении различных современных технологий, в том числе цифровых и включает компьютерную графику, компьютерную анимацию, виртуальное, сетевое и интерактивное искусства, компьютерную робототехнику, искусственный интеллект и др. В качестве примера приведем описание одного из видов медиаарта — видеоинсталляцию. «Видеоинсталляции — это одна из форм видеоконсульта, которая невероятно расширяет границы зрительного образа, предлагаемого на экране. Картина "освобождается" от экрана, заполняет его рамки, сочетаясь с образами, парящими в воздухе или висящими на занавесе. Видеоизображение больше не имеет определенного места и помещается в специально создаваемую среду. Особое пространство, существующее по собственному времени. Место действия теперь располагается снаружи; то, что раньше показывал экран, теперь

*видеопроекцию, музыкальную партитуру, звучание фонограммы, действия актеров или перформеров и инсталляцию.* Отличительные характеристики жанра медиаоперы таковы: основой синтеза является музыкальная композиция; материал организуется по принципам музыкальной драматургии, которая, в свою очередь, обогащается драматургическими принципами других областей искусства. В отличие от видеооперы, предполагающей соединение аудио- и видеоряда, в медиаопере есть и другие медийные элементы (например, куклы, подсвеченные и составляющие своего рода интерактивный экран в медиаопере «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе»), функционирование которых подчинено логике развития музыкальной композиции. «Творя в этом жанре, — говорит Юсупова, — я разделяю собственно видео и живых исполнителей, живой перформанс — это уже собственно медиаопера»<sup>146</sup>.

Впервые название «медиаопера» появляется в 2003 году в связи с оперой-караоке «Новая Аэлита, или Трагическая история революции на Марсе»<sup>147</sup>, созданной Юсуповой на основе авторского ремикса фильма Якова Протазанова «Аэлита» (1924) и фотодигидромов<sup>148</sup> (Рис. 5) Александра Долгина<sup>149</sup>.

---

происходит вокруг нас, между внутренним Субъектом и внешним Объектом». Видеоинсталляция [Электронный ресурс] // Виджеинг, видеоинсталляции, видеомэппинг: сайт. URL: <http://www.malbred.com/stati-pro-vidzheing/chto-takoe-videoinstallatsii/page-2.html> (дата обращения: 25.06.2019).

<sup>146</sup> Творческий тандем. Ираида Юсупова и Александр Долгин в размышлениях о коллективном творчестве. С. 7.

<sup>147</sup> См. краткое содержание оперы в Приложении Б.

<sup>148</sup> Дигидромы — это фотообъекты, которые созданы цифровой обработкой негативов, снятых на аппаратуре 1920–1930-х годов (немецких антикварных фотокамерах). Полученные необычные рисунки обрабатываются затем с использованием современных цифровых технологий и принципа симметрии. Авторская техника А. Долгина.

<sup>149</sup> Александр Долгин (1958–2019) — фотохудожник, режиссер, кинооператор, оператор-постановщик множества игровых и документальных фильмов, в их числе «Суд над Брунером» и «Иван-Дурак», автор совместных с Ираидой Юсуповой видеоарт-проектов. Первое знакомство И. Юсуповой и А. Долгина состоялась на съемках кинофильма «Исход» (режиссер А. Яхнис, 1991). С 1996 по 2019 гг. все творческие проекты в жанре медиаоперы Юсупова и Долгин осуществляли в творческом тандеме.

*Рис. 5. Фотодигидромы А. Долгина (авторская техника).*

*И. Юсупова, А. Долгин. Медиаопера «Планета Пи»<sup>150</sup>.*



В 25-минутном сочинении, основанном на редукции 2,5-часового фильма Протазанова, Юсупова соединила видеопроекцию, фонограмму, фотодигидромы и живой перформанс, в котором приняли участие перформеры Герман Виноградов, Вили Мельников, Лана и Яна Аксеновы и профессор Московской консерватории Светлана Савенко. По словам автора, опера исполнялась на «марсианском» языке в сопровождении «марсианского оркестра».

Работа над ней протекала так: вначале 2,5-часовой фильм Протазанова озвучивался «марсианским оркестром». Впоследствии Юсупова перемонтировала этот фильм (в итоге получилось 25 минут), убрав из него «реалистическую, земную» линию и заменив ее фотодигидромами Долгина (именно глазами этого художника и видит Землю марсианская царевна), сделала саундтрек, к которому во время живого перформанса добавляются живые исполнители, поющие по принципу караоке на «марсианском» языке. В таком виде проект открывал фотовыставку Долгина «Дигидромы». «Очень сложно было найти певцов-импровизаторов для такого

<sup>150</sup> Фотографии, представленные в этом параграфе, сделаны А. Долгиным и печатаются с его разрешения.

проекта, — говорит композитор. — На роль Аэлиты я выбрала Таню Михееву, на роль марсианского возлюбленного Аэлиты — профессора Московской консерватории Светлану Савенко, также мы привлекли двух деятелей актуального искусства — потрясающих сестер-видеохудожниц Аксеновых, одна из которых еще и певица, а другая — терменвоксистка. Они озвучивали других персонажей. Дмитрий Александрович [Пригов]<sup>151</sup> был приглашен в качестве сказителя-евангелиста. Исполнители должны были интерпретировать “марсианские” титры — вывернутые Александром Долгиным японские иероглифы из инструкции к фотоаппарату. Так у нас появилось “марсианское” пение. В следующих вариантах певцов сменили инструменталисты-импровизаторы — Стокгольмский Квартет Саксофонов и московские саксофонисты Леонид Друтин и Андрей Кравченко. У них получилось не менее ярко»<sup>152</sup>.

Однако первые опыты Юсуповой в жанре медиаоперы относятся еще к середине 90-х годов прошлого столетия, когда появились два сочинения — «Опера-марина» и опера «Криптофоника», созданная в соавторстве с композиторами Сергеем Невраевым (р. 1958) и Иваном Соколовым (р. 1960)<sup>153</sup>.

Поставленная в 1994 году в Мастерской индивидуальной режиссуры (МИР) под руководством Бориса Юхананова<sup>154</sup> «Опера-марина» включала несколько

<sup>151</sup> Пригов Дмитрий Александрович (1940–2007) — российский поэт, скульптор, художник-график. Окончил Московское высшее художественно-промышленное училище им. Строганова по специальности скульптор (1966). Один из основателей московского концептуализма. Автор свыше 35000 стихотворных текстов, графических работ, перформансов, инсталляций. Участник музыкальных проектов и сочинений, в числе которых медиаоперы И. Юсуповой. В рамках музыкального фестиваля «Альтернатива» сотрудничал также с композиторами В. Мартыновым, С. Загнием, В. Тарасовым, В. Николаевым, И. Соколовым, ансамблем Д. Покровского, музыкантами М. Пекарским, С. Летовым, Н. Пшеничниковой и др.

<sup>152</sup> Творческий тандем. Ираида Юсупова и Александр Долгин в размышлениях о коллективном творчестве. С. 7.

<sup>153</sup> И. Соколов также входит в группу композиторов-концептуалистов. См. об этом: *Гуляницкая Н. С.* Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика; *Ручкина Н. П.* Композиторское творчество И. Г. Соколова: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2017. 234 с.

<sup>154</sup> Юхананов Борис Юрьевич (р. 1957) — современный российский театральный и кинорежиссер, теоретик театра, кино, видеоарта и педагог. Один из главных представителей художественного андеграунда середины 1980-х годов, участник движения «параллельное кино» — СИНЕ ФАНТОМ, созданного в противовес официальному советскому кинематографу. Создатель первой в СССР независимой театральной группы «Театр Театр» (1985), Мастерской индивидуальной режиссуры (МИР, 1988). В настоящее время существует уже шестая Мастерская (МИР-6), объединяющая молодых театральных деятелей. С 2013 — руководитель Электротheaterа «Станиславский». Автор грандиозных театральных проектов. В их числе пятисерийный оперный сериал «Сверлийцы» (2015). Последний проект — масштабный новопроцессуальный проект «МИР РИМ» (2022) по «римским трагедиям» Шекспира («Юлий

«морских» картин: «Ожидание» (маленький концерт для гобоя с магнитофонной пленкой), «Рождение Венеры», «Отплытие» (с фонограммой шведского *Stockholm Saxophones` Quartet*), «Моря уже нет» (добавленная позже электроакустическая композиция для ансамбля Д. Покровского). Уже в этой ранней работе проявились принципы, позже ставшие характерными для медиаоперы. Спустя несколько лет Юсупова указывает на них в интервью, говоря о сочинении «Путь поэта» (2007): «В своём проекте я предлагаю принципиально новый ход, который, по моему замыслу, должен не просто объединить разные элементы в одно органичное целое, но привести их в совместное интерактивное движение<sup>155</sup>, заставить развиваться во времени и пространстве в тесной взаимосвязи. Этот ход — замена фиксированной оперной партитуры, которая должна “ставиться”, звучащей партитурой, которая реально создаётся во время действия, где фиксированные элементы — фонограммы, видеogramмы (в т.ч. “живые”, т.е. проецирующие перформера на экран), живое исполнение фиксированных фрагментов отдельными участниками — соединяются в зависимости от воли композитора–дирижёра–звукорежиссёра в одном лице, который реагирует на перформанс поэта вместе с живыми участниками постановки»<sup>156</sup>.

Партитура «Оперы-марины» фактически создавалась режиссером Инной Колосовой<sup>157</sup> в режиме реального времени: по замыслу автора составившие «Оперу-марины» картины могли исполняться в произвольном порядке, не регламентированными были игра актеров, введение фонограмм и видеопроекции, изображавшей рождение Венеры. Здесь впервые был применен принцип

Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Тит Андроник» и «Кориолан»), который состоит из трех частей и включает 21 спектакль: «Подмостки» (11 вечеров), «Дорога» (4 вечера) и «Элизиум» (6 вечеров).

<sup>155</sup> Здесь очевидны некоторые внешние пересечения с эстетикой инструментального театра. Однако его апологеты ставили несколько иные цели, важнейшую из которых, как известно, выразил основоположник этого жанра Дж. Кейдж: основная задача композитора — снятие границы между сочиненным звуком и звуками «жизни».

<sup>156</sup> *Заднепровская Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с И. Юсуповой. 10.08.2008.

<sup>157</sup> Колосова Инна (1968) — режиссер театра и кино, сценарист, актриса. С 1986 по 1991 училась на факультете вычислительной математики и кибернетики МГУ имени М. В. Ломоносова. С 1989 по 1995 обучалась в Мастерской индивидуальной режиссуры (МИР) под руководством Б. Юхананова. В период обучения в Мастерской принимала участие в режиссерской (спектакли «Русалка» по пьесе А. С. Пушкина, «Опера-Марина» (композитор И. Юсупова), «Ничья», «Шоу» по пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца») и актерской (Аня в проекте Б. Юхананова «Сад», Аркадина в «Чайке» А. Чехова и Марты в «Фаусте» Гете, реж. Б. Юхананов) практиках. Автор нескольких кино- и телесценариев. Одна из основательниц клуба СИНЕ ФАНТОМ (1995). Основатель теории «Женского Женского Кино».

«актуального перформанса в опере», позже наиболее полно воплотившийся в масштабной опере-инсталляции «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе» (2006).

В названии медиаоперы «Криптофоника» (1995), представленной в рамках фестиваля «Альтернатива-95», отразились поиски новых технических и структурных возможностей музыкальной системы. Юсупова обращается здесь к *криптофонии* — технике музыкальной композиции, заключающейся, по определению И. И. Снитковой, «...в последовательном перекодировании некоего вербального текста в музыкальный на основе произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых соответствий. Это точно выполненный “перевод”-транскрипция литературного текста в систему чисто музыкальных значений, где каждая буква (или иной знак) приравнивается к конкретному тону (как правило) или интервалу (иногда — регистру, тембру), а музыкальный синтаксис во многих случаях определяется лексическим и фразовым строением “уртекста”»<sup>158</sup>. Смысл криптофонии заключается для Юсуповой в интуитивном нахождении точного эквивалента тексту через соответствие одной системы знаков другой, которое не поддается логическому или математическому расчету.

Написанная в творческом содружестве с молодыми московскими композиторами И. Соколовым и С. Невраевым, эта опера, вероятно, представляет один из ранних образцов воплощения российской постмодернистской музыкальной эстетики. Ее материал — своего рода пародия на оперный жанр, пародия, пронизывающая все составляющие оперной партитуры. По сути, перед нами дискретное сценическое бессюжетное действие, призванное вызывать определенные ассоциации, которые порождает как его музыкальная лексика, так и вербальный компонент. Герои «Криптофонии» поют свои партии, периодически импровизируя на штампованные тексты оперных либретто, предварительно записанные на

<sup>158</sup> Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1999. Сб. 25. С. 100.

карточки. Пародийность спектакля усиливает введение трех персонажей, исполняемых авторами «Криптофоники»: Пантокриптор, отец Фонокриптии и Криптофонии (И. Юсупова), его дочери, сестры — Фонокриптия (И. Соколов), Криптофония (С. Невраев). Таким образом, в этом раннем произведении наметились характерные языковые и стилистические приемы медиаопер: импровизационность, спонтанность в выстраивании целого при строгой его предварительной структурированности, криптофония, пародирование и ирония.

Помимо двух ранних опер Юсуповой написаны медиаоперы «Россия», «Сизифъ», «Путешествие синьора Д. и синьора В.», «Последняя тайна Термена», «Прощание» (все — 2004), «Египет», «Донжуанский список Дон Жуана», «*My flying head*», «Эмансипация», «Дантес», «*Sax-n-roll*» (вместе с «Донжуанским списком Дон Жуана» объединены в цикл «*Exegi Monumentum*»), «Птицы-4» (совместно с художником Виктором Николаевым), «*Real & Impossible*» (2005, ред. 2007), «Чёрный квадрат, красный квадрат, белый квадрат, или десакрализация формы» (все — 2005), «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе», «Город женщин», «Овь» (совместно с поэтом и художником Татьяной Грауз), «Китеж-19», «Тело и разум», «Всадник без головы» (все — 2006), «Евангелист», «Триптих», «Эпизод из жизни поэта», «Путь поэта» (все — 2007), «Планета Пи» (2007, 2-я ред. 2021), «Могла ли Биче, словно Дант, творить?» (совместно с Верой Павловой) (2008), «Отзвуки ушедшего века» (на основе авторского ремикса фильма Эсфирь Шуб «КШЭ», композиции Юсуповой «Отзвуки ушедшего века, или Шести хоров на канонические и неканонические тексты» и дигидромов А. Долгина) (2008), медиа-балеты «Разговор животных» (2012), «Весна и Рождение Венеры» (2013), «Аннуаки» (2013) (во всех — хореограф-постановщик Н. Кайдановская), «Розовая мышь» (2021), «Поединок» (2022) и др.

Говоря о жанре медиаоперы, Юсупова утверждает: «К нему я отношу практически все наши (мои и Александра Долгина) медиа-проекты, начиная от медиа-версии настоящей оперы «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в

переводе» (либретто совместно с Верой Павловой и Стивеном Сеймуром) и кончая пародией-мистификацией «Последняя тайна Термена» — фильмом, казалось бы, не относящимся к медиаопере, но в конце которого становится ясно, что снимался он ради финальной песни»<sup>159</sup>.

Медиаоперы разнятся по масштабам (от семиминутной — «Донжуанский список Дон Жуана»<sup>160</sup> до 2,5-часовой полноценной большой оперы — «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе»); средствам воплощения (от простого совмещения звукового и визуального рядов до сложного синтеза в «Эйнштейне и Маргарите» со множеством медиаэлементов: фонограммы, звучащие одновременно с оркестром, видеопроекция, видеоинсталляция, введение партии терменвокса, перформанс, интерактивные куклы); тематике (от философских размышлений о бренности бытия — «Тело и разум» до пародии-мистификации «Последняя тайна Термена», фильме, как уже было сказано, на первый взгляд, не относящемся к медиаопере, но, по словам автора, принадлежащей к ней).

Звучащая партитура и видеопроекция сосуществуют в медиаопере в одном художественном пространстве, образуя параллельную или контрастную драматургию. Видеопроекция строится из отдельных элементов, которые организованы по принципу, напоминающему лейтмотивную систему. Между тем, в киноискусстве повторение кадра, за исключением приема «флешбэк» (вспышки памяти), как, например, в кинофильме «Зеркало» А. Тарковского, представляется недопустимым. У Юсуповой же повтор кадра — своего рода лейтмотив — специальный прием, характерный для медиаоперы. Не менее важен другой музыкальный принцип, отражающийся в видеопроекции, — многослойность изображения и использование многократных экспозиций — совмещение разных изображений в одном кадре (наподобие полифонии).

<sup>159</sup> *Заднепровская Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с И. Юсуповой. 06.10.2006.

<sup>160</sup> Подробно об этой медиаопере см. в следующем параграфе диссертации.

Медиаопера — жанр, находящийся на пересечении различных видов искусства. «Это, в общем-то, смешение жанров, — отмечает Юсупова, — и мне кажется, что актуальная зона именно сегодня, когда самое интересное происходит на стыке жанров, когда язык себя исчерпал, важно содержание. Текст уже не актуален, актуален только контекст»<sup>161</sup>. Эта же мысль продолжена композитором в другом интервью: «По-моему, движение к синтезу — объективная тенденция. Раньше же тоже было все вместе, потом культ от культуры отделился, все пошло в разные стороны, а сейчас снова пошел обратный процесс воссоединения культуры в единое целое»<sup>162</sup>. Пародируя и иронизируя, обращаясь к архетипическим образам и классическим темам, осовременивая их, смешивая настоящее с прошлым и будущим, Юсупова утверждает новый жанр — медиаоперу, в которой вечные темы искусства воплощаются с необыкновенной легкостью и одновременно серьезностью в пространстве нового синтетического медийного жанра.

Творческим импульсом для активной работы композитора в жанре медиаоперы явились совместные с Дмитрием Александровичем Приговым и Александром Долгиным проекты — видео-оперы «Сизифь» и «Россия» (участие в выставках АРТ-МОСКВА, АРТ-КАВКАЗ и других акциях актуального искусства), «Путешествие синьора Д. и синьора В.» (диплом выставки МАСТЕРСКАЯ-2004 в Московском Музее Современного Искусства, демонстрация на открытии музея Данте во Флоренции и на проходившей там выставке «Божественная Комедия в русской культуре XIX–XXI веков»), «Последняя тайна Термена» (приз за режиссуру в номинации «Лучшее экспериментальное кино» на фестивале документальной мелодрамы в Саратове, 2005), «Без названия», «*My flying head*», «Египет», «Донжуанский список Дон Жуана», «Тело и разум», «Всадник без головы», «Евангелист», «Триптих», «Эпизод из жизни поэта», «Путь поэта» (включает в себя фрагменты «Триптиха», «Книгу» и «Евангелист» и медиа-балет «Странная птица»)

<sup>161</sup> Биргер Л. «Реальность всегда круче»: интервью с И. Юсуповой и В. Павловой [Электронный ресурс] // ПОЛИТ.РУ: сайт. 24.05.2006. URL: <http://polit.ru/article/2006/05/24/videoopera> (дата обращения: 07.09.2006).

<sup>162</sup> Творческий тандем. Ираида Юсупова и Александр Долгин в размышлениях о коллективном творчестве. С 7.

и, особенно, участие Д. Пригова в оперных проектах — опере-караоке «Новая Аэлита, или Трагическая история революции на Марсе» и опере-инсталляции «Эйнштейн и Маргарита».

В статье «"Только мой" Пригов», написанной вскоре после кончины выдающегося российского поэта и перформера, Юсупова подчеркивает значимость его творческих идей, их актуальность и созвучность ее собственным замыслам: «Он раньше всех уловил тенденцию стремления нового искусства к жанровым стыкам, пограничным зонам, межвидовым гибридам и легко переключался с одного вида деятельности на другой. Он был тем самым, по определению Эйнштейна, "одиннадцатым неграмотным физиком", который в отличие от десяти своих грамотных коллег, "знающих, что эксперимент невозможен", "ставит эксперимент и получает результат"»<sup>163</sup>.

«Он же первым почувствовал, — пишет далее Юсупова, — что "качественный" текст утрачивает актуальность, теряет, если можно так выразиться, сакральный смысл, перестает быть предметом фетиша, а взамен сильным становится контекст, который определяет жизнь текста. Текст может быть вообще одним, никак не меняться (в области художественного текста Д. А. всегда демонстрировал редкую стабильность), но при этом обретать бесконечное количество новых ипостасей. Наверное, поэтому он первым угадал возможности медиаоперы, путь к которой мы с Александром Долгиным еще только нащупывали тогда, в начале 2000-х. Для нас его поддержка и участие в нашем эксперименте были просто подарком судьбы. Его "актуальный" перформанс, перенесенный им на нашу "медиаоперную" почву, как раз и стал этим текстом в новой ипостаси. В одной из наших бесед на эту тему он говорил: *"Потолок перформанса близок и обозрим, горизонт же медиаоперы лежит намного дальше"* (курсив мой. — Г.З.)»<sup>164</sup>.

<sup>163</sup> Юсупова И. Р. «Только мой» Пригов // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): сб. статей и материалов / под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 681.

<sup>164</sup> Там же.

Почва, объединившая художников, — концептуализм, который стал основой творческого метода Юсуповой.

На вопрос о проявлении художественного концептуализма в своем творчестве Юсупова в интервью отвечает так: «Концептуализм, на мой взгляд, это не традиция, а свойство дарования. Есть авторы-структуралисты, а есть концептуалисты. В чем суть такого автора? Им овладевает какая-то одна идея, настолько сильная, что подчиняет себе и его, и всё вокруг него. И средства для ее воплощения притягиваются самые неожиданные. Автор же не сопротивляется, он как бы просто дает этому ход, и все. Вот что такое, на мой взгляд, концептуализм. А в структурализме — язык на первом месте. Автор пишет независимо от идей. Идеи могут быть самыми разными, а звуковой результат ограничен языковыми рамками. Прочитую еще раз остроумного Володю Николаева: “Ноты вроде другие написал, а музыка — та же самая”. Я типичный концептуалист, для меня важен не язык, а контекст. Хотя концептуалисту надо знать много языков, чтобы не оказаться косноязычным, когда идея потребует от автора для своего воплощения именно тот язык, который бедняга поленился в свое время выучить»<sup>165</sup>.

Эти идеи композитора лежат в русле эстетики московского концептуализма, у истоков которого, несмотря на иронически-скептическую оценку самого поэта («Как можно быть отцом того, чего нет?»<sup>166</sup>), стоял именно Пригов<sup>167</sup>. Для сотворчества Юсуповой, Долгина и Пригова безусловно важен был многоликий художественный мир поэта. По словам Юсуповой, их сотрудничество шло в двух направлениях: в одних проектах Пригов воплощал их идеи, в других они замыслы поэта, при этом в процессе творчества эти линии, безусловно, пересекались и взаимно обогащались.

<sup>165</sup> *Заднепровская Г. В.* Ираида Юсупова: «Я типичный концептуалист...» // Музыка и время. 2008. № 1. С. 15.

<sup>166</sup> *Юсупова И. Р.* «Только мой» Пригов. С. 681.

<sup>167</sup> Подробно об эстетике и художественных принципах концептуализма Д. Пригова см.: Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): сб. статей и материалов / под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 784 с.; Пригов и концептуализм: сб. статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 336 с.

Медиаоперы, в которых затронуты различные сферы жизни, как уже было отмечено, разнятся по тематике: от размышления о судьбах России и поэта («Россия», «Китеж-19», «Путь поэта») до пародирования — приглашение в гости памятников русским писателям и деятелям — Пушкин, Гоголь и др. («Донжуанский список Дон Жуана»), но все же главная их тема — любовь, смерть, смысл жизни.

Она мощно звучит в «Эйнштейне и Маргарите»<sup>168</sup> (см. Рис. 6) — самом масштабном и продолжительном из всех сочинений, написанных Юсуповой в жанре медиаоперы<sup>169</sup>.

*Рис. 6. Медиаопера «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе»*



Ей предшествовала «Последняя тайна Термена», по словам композитора, данный фильм — тот эмбрион, из которого выросла опера «Эйнштейн и Маргарита».

«Последняя тайна Термена» — пародия на документальное кино (так называемая «*documentary*»<sup>170</sup>), возникшая от накопившегося у автора раздражения

<sup>168</sup> См. краткое содержание оперы в Приложении Б.

<sup>169</sup> Премьера медиаоперы «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе» состоялась 22 марта 2006 года в Москве, в Государственном центре современного искусства. В 2007 году медиаопера была номинирована в разделе Новация национальной театральной премии «Золотая Маска», далее последовали главный приз фестиваля *Rusk-Off* в Ницце «Золотой Куртанс» (2007), участие в Международном Московском кинофестивале (2009).

<sup>170</sup> В 2006 году в рамках фестиваля документального кино, проходившего в Роттердаме, состоялась премьера фильма «D.O.A.P.» британского режиссера Габриэля Рейнджа. В названии фильма заключена аббревиатура,

от документального кино, и в то же время — мистификация, поскольку детали сюжета здесь вымышленные. Выдающийся русский ученый Л. С. Термен, изобретатель терменвокса, занимается разработками средств бессмертия. Юсупова ввела в текст выдуманную сестру ученого, которая появилась на свет каким-то мистическим образом. Именно на ней Термен испытывает свои изобретения. Сюжет феерически закручен: сестра Льва Сергеевича знакомится с Малевичем, становится его возлюбленной, в конце она оказывается в монастыре. Здесь много закадрового текста, который читает Д. Пригов.

История Эйнштейна и Маргариты не вымышлена. В 2005 году отмечалась памятная дата — шестидесятилетие со дня смерти А. Эйнштейна. Это событие так же, как и последние разыскания в области теории относительности, вызвали новый всплеск повышенного интереса ко всем деталям жизненного пути выдающегося ученого. Сенсационным открытием стали девять неизвестных ранее писем Эйнштейна, выставленные в 1998 году на торги аукциона «*Sotheby's*» в Нью-Йорке, которые 66-летний физик адресовал Маргарите Коненковой. Письма эти стали тайным свидетельством двух важнейших событий, сплетающих воедино личные судьбы Эйнштейна и Маргариты и историю противостояния двух государств<sup>171</sup>.

Основанная на документальных фактах опера, однако, не претендует на полную правдоподобность. «Эйнштейн и Маргарита» — опера-миф о любви великого ученого Альберта Эйнштейна и Маргариты Коненковой — жены знаменитого русского скульптора и тайной сотрудницы сталинских

---

расшифровывающаяся как «Смерть американского президента». Это документальный фильм, действие которого рисует поездку американского президента Дж. Буша в 2007 году в Чикаго. *Documentary* — жанр фиктивной документалистики, представляющей вымышленное событие как реальное. Фильм «Смерть американского президента» распадается на две неравные части: первая треть — хроника приезда Буша в Чикаго, завершающаяся его убийством. Всё здесь выглядит абсолютно достоверно, за исключением невероятно глупых комментариев, которыми сопровождает происходящее вымышленная помощница президента. В момент очередного рукопожатия президент падает, сраженный выстрелом, и вскоре умирает в больнице, место президента занимает Дик Чейни. Остальная часть фильма посвящена поискам убийцы, которым, в конце концов, оказывается некий Петр — отец погибшего в Ираке солдата.

<sup>171</sup> Уже в 2013 году был создан четырехсерийный фильм «Русская любовь Эйнштейна» — биографическая лента режиссера Е. Николаевой и сценариста А. Слаповского, также посвященная истории последней любви А. Эйнштейна.

разведывательных спецслужб. Этот факт в России впервые был обнародован в газете «Русский курьер». Как говорит Юсупова: «...В жизни всё действительно бывает гораздо круче. Всё, что мы придумали (в “Термене”), побледнело и померкло перед этой историей... Сначала мне пришла в голову мысль о фильме, но фильм под такие параметры поднять невозможно. И тут меня осенило, я говорю: это не фильм, а опера»<sup>172</sup>, — продолжает композитор. Так появилась опера для большого симфонического оркестра с использованием электроники (фонограмма и терменвокс), хора и пяти солистов. Авторы либретто — И. Юсупова (диалоги) и Вера Павлова<sup>173</sup> (стихи), видеоинсталляция А. Долгина и И. Юсуповой, кукольная инсталляция и сценография А. Долгина, концептуального фотографа и режиссера-постановщика. В роли аниматора персонажей и виртуального Коненкова выступает поэт Д. Пригов. В роли виртуального Эйнштейна — Павел Луцкер<sup>174</sup>, имеющий поразительное сходство с главным героем оперы и играющий на скрипке<sup>175</sup>.

В видеоинсталляции использованы виртуальные образы: Эйнштейна — Альберт Эйнштейн, Павел Луцкер, Грегори Пек; Маргариты — Ингрид Бергман, Грета Гарбо, Лиза Фонсагрив, Джинджер Роджерс, Лидия Кавина и др.; Милевы Марич-Эйнштейн — Элизабет Шимана, Гала Дали; Эльзы Эйнштейн — Коко Шанель; Ангела смерти — Энди Уорхолл; кадры документальных съемок 30–40-х годов, фрагменты из фильмов Альфреда Хичкока и Эрнста Любича, фотографии Пауля Хорста<sup>176</sup> и скульптуры Георгия Франгуляна<sup>177</sup>, перемешанные с

<sup>172</sup> *Заднепровская Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с И. Юсуповой 06.10.2006.

<sup>173</sup> Павлова Вера Анатольевна (р. 1963) — современная российская поэтесса. Окончила РАМ имени Гнесиных по специальности «история музыки». Автор многочисленных прозаических и стихотворных сочинений. Павлова также автор либретто опер «Эйнштейн и Маргарита», «Планета Пи» и кантат «Пастухи и ангелы», «Цветенье ив» Ираиды Юсуповой; оперы «Дидона и Эней, пролог» Майкла Наймана; «Рождественской оперы» Антона Дегтяренко; оперы «Последний музыкант» Ефрема Подгайца; кантаты «Цепное дыхание» Петра Аполлонова; кантаты «Три спасения» Владимира Генина.

<sup>174</sup> Луцкер Павел Валерьевич (р. 1958) — российский музыковед, автор фундаментальных трудов об итальянской опере XVIII века и творчестве В. А. Моцарта.

<sup>175</sup> Запись сделана Большим симфоническим оркестром имени П. И. Чайковского под управлением Марка Кадина. Солисты: Маргарита — Татьяна Куинджи (сопрано). Эйнштейн — Анжей Белецкий (баритон), Коненков — Владимир Миллер (бас-профундо), жена Эйнштейна — Лариса Андреева (меццо-сопрано), Ангел смерти — Дмитрий Попов (контратенор), исполнительница на терменвоксе — Лидия Кавина. В записи также принимала участие Хоровая капелла Московского Кремля.

<sup>176</sup> Пауль Хорст (1906–1999) — немецкий фотохудожник, с именем которого связаны принципы фэшн-фотографии.

собственными образами, выполненными в компьютерном изображении. В опере есть кордебалет атомных бомб, гриб атомного взрыва, знаменитый портрет Эйнштейна с высунутым языком работы Э. Уорхолла.

Юсупова так рассказывает о сочинении «Эйнштейна»: «Опера писалась в счастливом угаре полного творческого счастья от сотрудничества с моими постоянными любимейшими “оперными” соавторами — замечательным поэтом Верой Павловой, которая писала стихотворные тексты либретто (диалоги писала я) и тончайшим переводчиком Стивеном Сеймуром. Но по завершении работы до нас неумолимо “дошло”, что только что законченная партитура останется в нашем столе, будь она хоть самой гениальной оперой всех времен и народов. Для того, чтобы хотя бы просто донести ее до режиссерского сознания, необходимо иметь запись музыки, на что требуется “чертова уйма денег”, которых нет. Скучного, мягко говоря, гранта “Открытой сцены” едва хватит только на запись музыки, хотя на это его не дадут. Нужно представить проект постановки. Какой она может быть? Только медиа-версией оперы, но медиаопер такого масштаба мы до сих пор еще не производили. Мучиться бы нам еще долго, если бы в моем воспаленном сознании не всплыл факт профессионального скульпторского прошлого Дмитрия Александровича. И стоило ему появиться в моих мечтах об оперной постановке — всё моментально встало на свои места: Конёнков и Эйнштейн были звездами своего времени, Пригов — звезда нашего времени, всё сходится! А уж натурально слепить голову Эйнштейна в роли Конёнкова, как это было на самом деле, ему вообще раз плюнуть. И съемка этого перформанса в реальном времени будет отправной точкой нашей медиа-версии оперы. Было найдено и другое мистическое совпадение: двойник Эйнштейна (внешне) — известный музыковед и по иронии судьбы крупнейший отечественный “оперовед”, к тому же играющий на скрипке, Павел Луцкер согласился сняться в роли великого физика. А дальше: скульптор — творец — Творец: Дмитрий

---

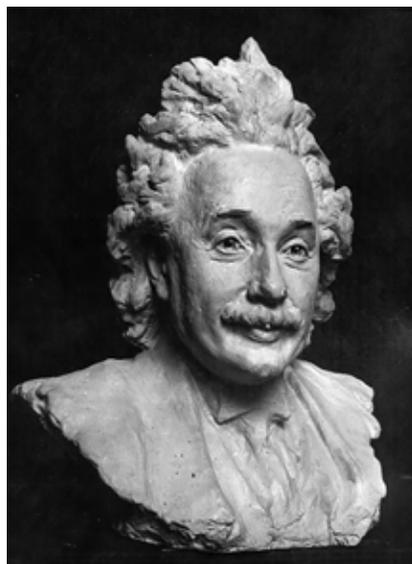
<sup>177</sup> Франгулян Георгий Варганович (р. 1945) — советский и российский скульптор, работы которого экспонируются в Государственной Третьяковской галерее, ГМИИ имени А. С. Пушкина, Государственном Русском музее, автор памятника Б. Окуджаве на Арбате и других произведений.

Александрович воссядет под экраном с фотофигурками основных героев (в том числе, и себя — Конёнкова) в руках и оживит всю историю волею Создателя. А в финале на лбу его загорится фонарик, который станет одной из звезд на экранном небе»<sup>178</sup> (Рис. 7, 8).

*Рис. 7. Дмитрий Пригов в роли С. Конёнкова в медиаопере И. Юсуповой «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе».*



*Рис. 8. С. Коненков. Бронзовый бюст А. Эйнштейна (1935).*



<sup>178</sup> Юсупова И. Р. «Только мой» Пригов. С. 685–686.

В опере четыре действия, пролог и эпилог. В основе фабулы — романтическая, почти детективная история, история любви. По всем признакам «Эйнштейн и Маргарита» напоминает большую романтическую оперу. «В контексте общих устремлений искусства, — пишет А. Баева, — “большая опера” предстает скорее как собирательный феномен, генерирующий стороны жанра вообще и выражающий его предназначение, его настроенность на большой разговор о самом важном — о Человеке и Времени»<sup>179</sup>. В сочинении Юсуповой присутствуют мотивы вечного оперного сюжета — противостояние любви и долга, жизни и смерти, сильные страсти — любовь, ревность, патриотизм.

События оперы разворачиваются в конце 30-х годов XX века в Нью-Йорке. Сюда приезжает чета Конёнковых — советский скульптор и его жена — красавица Маргарита, получившая задание, одно из тех, которые были реалиями деятельности разведывательной службы СССР, выведать тайну атомной бомбы, разрабатывавшейся в то время в лаборатории Эйнштейна. Для этого Маргарита должна сблизиться с ним. Однако по законам жизненной драмы, история банального любовного треугольника (известного в литературе еще со времен античности), предполагающая любовную «игру» Маргариты, завершается неожиданно вспыхнувшим взаимным чувством заглавных героев.

В прологе и первом действии в мастерской Коненкова, где по заказу Принстонского университета выдающийся скульптор лепит бюст гениального физика, происходит знакомство главных действующих лиц. Во втором — разворачивается сцена любви Маргариты и Эйнштейна: любовный дуэт переходит в предсмертную арию жены Эйнштейна Эльзы, звучащую на немецком языке. Здесь много ассоциаций с оперой Вагнера «Тристан и Изольда» — от корабля, плывущего по морю к вилле Эйнштейна, до поэтического текста, взятого из сцены смерти

---

<sup>179</sup> Баева А. А. Русская опера 60–90-х годов XX века. Поиски и решения // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / ред. А. Баева, Е. Куриленко. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 180.

Изольды, в новом переводе В. Павловой: «О смерть, твой вкус кисломолочен и вечнозелен покой» (Приложение В, рис. 9 а, б).

В третьем действии в мастерской Коненкова появляется первая жена Эйнштейна в виде призрака. В последнем, четвертом действии Маргарита во всем признается своему возлюбленному, но ее обман для Эйнштейна значения не имеет, потому что он любит. По сюжету оперы Эйнштейн, узнав, что возлюбленной нужны его научные тайны, протягивает ей записку с формулами, но Маргарита рвет их: она не принимает жертвы, потому что тоже любит. Как было написано в рецензии «Независимой газеты» на постановку: «Вначале Маргарита неверна мужу, потом неверна Родине. В борьбе с чувством долга победило чувство. Все относительно кроме любви»<sup>180</sup>.

Возможно, само содержание поставило эту медиаоперу в особый ряд, и хотя в ней много медиа-элементов: фонограммы, звучащие одновременно с оркестром, видеоинсталляция, введение партии термен-вокса, джаз-банда (пять саксофонов и ударные), перформанс, — партитура ее выглядит довольно обычно. В «Эйнштейне и Маргарите» использованы традиционные оперные формы — арии, дуэты, хоры, есть лейтмотивы (правда, один на двоих у Коненкова и Эйнштейна), реминисценции. И это имеет свой смысл.

По замыслу автора, «...опера должна была стать стилевым оперным срезом, вся история оперы должна была предстать в одном произведении»<sup>181</sup>. «Эйнштейн и Маргарита» — это своего рода антология мирового оперного искусства, наполненная многочисленными аллюзиями. Уже в самом названии есть аллюзии на главную минималистскую оперу XX века «Эйнштейн на пляже» Ф. Гласса.

В «Эйнштейне и Маргарите» отсутствуют музыкальные цитаты, но есть множество стилизаций, вызывающих ассоциации с «Пиковой дамой» Чайковского, «Тристаном и Изольдой» Вагнера, мюзиклом, явлениями массовой культуры 30–40-х

<sup>180</sup> Чернышева В. Оперный Эйнштейн // Независимая газета. 23.06.2006.

<sup>181</sup> Заднепровская Г. В. Из личной переписки автора диссертации с И. Юсуповой. 06.10.2006.

годов прошлого столетия, американским джазом. По мысли автора, сделать наиболее точную и достоверную стилизацию позволило обращение к аутентичным текстам, написанным на разных языках (всего их шесть). И хотя опера билингвальна, в ней есть много цитирования и игры с другими языками. «Если пишешь на итальянском или немецком языках, то поневоле пишешь, как итальянский оперный композитор или немецкий романтик», — говорит Юсупова<sup>182</sup>. Аутентичные тексты фокстротов 30-40-х годов, знаковые тексты из «Смерти Изольды» Вагнера, «Волшебного рога мальчика» Малера, из неопознанной автором «Эйнштейна и Маргариты» оперы Скарлатти нашли эквивалентное отражение в прекрасной лирике В. Павловой и в переводах С. Сеймура (отсюда второе название оперы: «Обретенное в переводе» с аллюзией на название фильма С. Копполы «Утраченное в переводе»). Поющий текст сопровождается титрами синхронного перевода, существующими на экране как некая инсталляция титров неизвестного немого кинофильма. Возникает постмодернистский ход, в котором сменяющие друг друга титры образуют параллельную строку, не зависимую от музыкального ряда, метафорически говоря, обретающего «самостоятельную жизнь». Такой прием был впервые применен в «Аэлите», где на экране возникало графическое изображение субтитров на «марсианском» языке. По словам Юсуповой: «Красные субтитры очень эффектно выскакивали, сопровождая наиболее важные моменты (например, когда на экране митинговали народные массы марсиан)»<sup>183</sup>.

Музыкальный язык «Эйнштейна и Маргариты» загадочен и полифоничен. Зашифрованные в звуковой ткани формулы Эйнштейна, главная из которых  $E=MC^2$  (ми, ля, си бемоль, до), проходящая через всю оперу, становятся ее основным строительным материалом (Приложение В, рис. 10).

Автор вновь обращается здесь к *криптофонии* — технике музыкальной композиции, заключающейся, как было определено выше, в последовательном

---

<sup>182</sup> Там же.

<sup>183</sup> Там же.

перекодировании некоего вербального текста в музыкальный на основе произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых соответствий.

Криптофонические формулы Эйнштейна, зашифрованные в музыкальной ткани оперы, вместе с другими стилистическими пластами образуют полистилистику, в которой Юсупова применяет полифонические приемы, соединяя разные стилистические пласты в одновременном звучании. Так, вместе с оркестром, исполняющим бодрую советскую музыку 30–40-х годов, звучит фонограмма, воспроизводящая звуки атомного гудения. Затем они функционально меняются местами, в оркестровой партии звучат криптофонические формулы Эйнштейна, напоминающие додекафонную технику, в фонограмме — квазишлягеры советской музыки, перемешанные в произвольном порядке с шумами эфира старого радиоприемника. На интонациях, близких популярной музыке этого времени, строится фокстрот Маргариты (Приложение В, рис. 11).

К новаторству автора медиаоперы можно отнести особый прием, по признанию Юсуповой, вынужденно выработанный ею в процессе общения с исполнителями и названный *стихийной полифонией*. По мнению композитора, в отличие от западных, отечественные музыканты склонны к большей свободе в передаче музыкального текста. *Стихийная полифония* Юсуповой предполагает совершенство горизонтальной организации музыкального текста, позволяющее исполнителям допускать некоторые несовпадения в его вертикальном звучании. Однако при любых неточностях играющих все вертикальные совпадения одинаково хороши (Приложение В, рис. 12).

В отношении основной идеи оперы проницательной и точной представляется мысль Пригова: «Основополагающая сюжетная линия может восприняться как ироническая — Маргарита, шпионка. Но музыка здесь доминирует, она здесь все подминает под себя, особенно пафосный финал без всякого рода игры, иронии. Он

такой мощный, почти реквием, почти классические баховские страсти Эйнштейна к Маргарите»<sup>184</sup> (Приложение В, рис. 13).

Сама Юсупова говорит о своем сочинении так: «Вначале “Эйнштейн и Маргарита” — это легкое клубное действие, а затем опера о любви, жизни и смерти. Но опера — тот вид искусства, в котором люди должны плакать, они должны испытать катарсис, пролить слезы»<sup>185</sup>. И далее: «При явно пародийном складе музыкального языка (я не написала там ни одной ноты всерьез) опера в определенные моменты срабатывала по-оперному, т.е. выжимала из зрителей-слушателей слезы, причем переход от смеха к слезам был резким и неожиданным, — пишет Юсупова. — Но срабатывало так только целое: к своему изумлению, я обнаружила, что слушать оперу во фрагментах вне общего контекста просто не имеет смысла. Дмитрий Александрович тоже был растроган в “правильных” местах, и я с облегчением вздохнула, увидев слезы на его глазах в финале»<sup>186</sup>.

Завершая этот раздел диссертации, отметим следующее. Основой всех медиаопер И. Юсуповой служит дискретное поле произведения, с расширившимися и деструктурированными пространственно-временными координатами, вбирающими в себя пространственный континуум визуально-сценического объекта и временную перспективу музыкального ряда. Эта эстетическая особенность не зависит от идеи и масштаба медиаопер. Определяющими факторами здесь становятся принципы концептуализма (точнее постконцептуализма):

- доминирование идеи-концепта, которая подчиняет себе все элементы сочинения;
- разрушение единого и создание многослойного («полиэкранного» по выражению А. Р. Апресяна) пространства произведения, соединяющего в одновременности несколько автономных самостоятельных пространств;

<sup>184</sup> *Заднепровская Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с И. Юсуповой. 06.10.2006.

<sup>185</sup> Там же.

<sup>186</sup> *Юсупова И. Р.* «Только мой» Пригов. С. 687.

- стремление преодолеть замкнутость одного вида искусства путем жанрового синтеза;
- применение типичных форм и средств концептуализма, таких, как перформанс, видеоинсталляция, видеопроекция, фонограммы, звучащие параллельно с оркестром, интерактивные куклы, титры синхронного перевода, которые демонстрируются на экране и др.

И последнее. А. Р. Апресян, определяя эстетические особенности московского концептуализма, характеризует его как «открытое искусство»: «Художественное произведение приобретает значимость не само по себе, а благодаря тому особому духовному контексту, которое оно *задает*, но которое каждый раз создается благодаря усилию индивидуального зрителя, которое он предпринимает, чтобы включиться в это интенсивно заряженное поле произведения, и тем самым подтвердить, или хотя бы удостоверить его»<sup>187</sup>. Таким образом, концептуальное произведение становится «открытым», постоянно совершенствуясь и обретая смысл в процессе контакта со зрителем, который становится соавтором, что и является отличительной эстетической особенностью всех сочинений Ираиды Юсуповой.

\* \* \*

Приведенные выше примеры современной «альтернативной» отечественной оперы рубежа XX–XXI столетия, другие многочисленные и различные ее образцы приводят к важным вопросам: каков же этот вид искусства, можно ли назвать его оперой, необходимо ли расширить границы понятия «опера»? Однако ответ на этот вопрос, связанный с актуальными и важными проблемами изучения оперного жанра, дадим в завершающей части исследования.

---

<sup>187</sup> Апресян А. Р. Эстетика московского концептуализма. С. 97.

### 7.3. Опера-ремейк

«Судьба» терминов и понятий в музыковедении в известной степени есть отражение явлений, которые они именуют: одни из них, рождаясь из самой практики музыкального искусства, расцветают, затем эволюционируют в процессе ее научного осмысления, другие берутся из обихода смежных видов искусства, и иногда эта экстраполяция сопровождается неточностями и разноголосицей смыслов между первоисточником и заимствованием<sup>188</sup>. Термин «ремейк» в этом отношении благополучен. Появившийся в XX веке в американской прессе о кинематографе, он несет свое буквальное значение (от англ. *remake* — переделка) и первоначально имел отношение к переделкам сюжетов европейского кино, приспособленным к вкусам американского зрителя. Позже американские режиссеры стали снимать ремейки собственных фильмов: в 50-е — 20–30-х годов, в 90-е — 50-х. Постепенно ремейк распространился в европейском, а затем и в отечественном кинематографе (к примеру, ремейк фильма «Еще раз про любовь» (1968) Г. Натансона и Э. Радзинского в киноленте «Небо. Самолёт. Девушка» (2002) В. Сторожевой; военная драма режиссера В. Потапова «Крик тишины» (2019) — ремейк фильма «Зимнее утро» (1967) Н. Лебедева и др.).

Вслед за кинематографом ремейк актуализируется и в других видах искусства — сначала в музыке менестрельного типа, затем в литературе и позже в академической музыке. Термином «ремейк» долгое время обозначали исключительно новую версию или свободную интерпретацию созданного ранее произведения: фильма, песни, спектакля, мюзикла и т.д. Однако художественная практика рубежа XX–XXI веков заставляет исследователей углубить и расширить

<sup>188</sup> В этом параграфе использованы материалы следующих статей: *Заднепровская Г. В.* Современная отечественная опера-ремейк: рецепция XIX века // Романтизм: истоки и горизонты: сб. статей. Материалы Международной научной конференции памяти А. Караманова 24–26 февраля 2011 года. М.: Научно-издательский центр РАМ имени Гнесиных, 2012. С. 372–378; *Ее же:* Отечественная опера-ремейк в контексте современной культуры // Теория и история искусства. 2023. № 1/2. С. 315–359; *Ее же:* Альтернативная режиссура в современном отечественном оперном театре: особенности и перспективы // Вопросы современного музыкознания: теория и практика: сб. статей. Краснодар: Светочъ, 2016. С. 90–96.

трактовку данного термина: в литературоведении складывается понятие роман-ремейк со своими отличительными характеристиками, и, вероятно, настало время ввести в научный оборот такое понятие, отражающее тенденции развития современного музыкального искусства, как опера-ремейк.

В начале XXI столетия в отечественной музыке появляются музыкально-сценические произведения, представляющие версии классики оперного жанра. Такой тип оперы можно определить как *опера-ремейк*<sup>189</sup>. Опера-ремейк — это разновидность альтернативной оперы, характеризующаяся наличием известного классического словесно-музыкального претекста<sup>190</sup>, который актуализируется не только в результате творческой переработки его новым автором, но и в процессе его восприятия реципиентом, сознание и воображение которого порождают дополнительные смыслы.

Основанием для появления такого рода сочинений является концепция «возможных миров», сложившаяся в философском дискурсе Р. Монтегю, Д. Скотта, С. Кринке и др., базисом для которой стало представление о потенциальной возможности вариативного хода событий, переживания человеком других жизней, существования неортодоксальных решений и перспектив. Идея эта связана с отрицанием абсолютной истины: истина зависит от точки зрения наблюдателя (интерпретатора) того или иного факта, события. По словам Х.-Л. Борхеса, творческий метод которого характеризует интерпретация чужих сюжетов и вечных мотивов, всякая история есть следствие *развилки во времени*, избранной интерпретирующим сознанием, поэтому и действительный мир рассматривается лишь как один из возможных, состоявшихся здесь и сейчас. Доктор философских наук В. В. Волошин отмечает, что создание «возможных миров» — безусловный атрибут интеллектуальной деятельности современного общества. «Изменение

<sup>189</sup> Термин опера-ремейк введен автором данной статьи. См. об этом: *Заднепровская Г. В.* Современная отечественная опера-ремейк: рецепция XIX века.

<sup>190</sup> Претекст (термин Ю. Кристевой) — это исходный текст, который полностью или частично заимствуется автором при написании собственного текста.

коммуникационной парадигмы в конце XX века, — пишет исследователь, — не только ускорило инфляцию информационного пространства и его содержательное насыщение, но и создало условия для разработки и апробации ранее не практикуемых “способов создания миров”, для появления новых наборов обстоятельств, от которых зависит как истинность локальных эпистемических массивов, так и адекватность картин мира»<sup>191</sup>.

Изучение и анализ корпуса текстов современных отечественных ремейков, а также литературоведческих работ, посвященных этому жанру, позволили экстраполировать некоторые положения теории литературного ремейка в область «музыкальных переделок». Многие явления здесь взаимосвязаны и имеют общую природу: среди них причины и условия экстенсивного распространения ремейка на рубеже XX–XXI веков, типология феномена, нарративные и фабульные трансформации классического текста и пр.

Ю. Н. Тынянов в монографии «Поэтика. История литературы. Кино» (раздел «Литературный факт») отметил следующую общую закономерность развития литературного процесса: «В эпоху разложения какого-либо жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает новое явление <...>»<sup>192</sup>. Таков ремейк. Одна из характеристик современного состояния литературного рынка, отмечаемая всеми исследователями новейшей российской литературы, — экспансия ремейков классических произведений. На рубеже XX–XXI веков к нему обратились писатели разных поколений, такие, как М. Арбатова, О. Богаев, Ю. Бархатов, И. Вырыпаев, Г. Горин, Н. Громова, В. Забалуев, А. Застырец, А. Зензинов, П. Грушко, Н. Коляда, С. Кузнецов, Д. Михайлова, Э. Радзинский, Л. Разумовская, А. Слаповский, В. Сорокин, Н. Садур, М. Угаров, Л. Филатов и др.

<sup>191</sup> Волошин В. В. Классифицирование и классификация возможных миров // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманит. и соц. науки. 2019. № 3. С. 89.

<sup>192</sup> Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 258.

Причины этого явления многообразны. Обобщая материалы многочисленных трудов, посвященных литературному ремейку, И. В. Банах указывает в качестве основных три весомых основания. «С одной стороны, — пишет исследователь, — *коммерциализация писательского творчества способствует экспансии массовой литературы* (курсив здесь и далее мой. — Г. З.), расширяющей поле своего производства за счет пространства элитарной классики; с другой стороны — дает о себе знать *инерционная сила постмодернизма: нарративные стратегии и приемы постмодернистского письма* (двойное кодирование, подчеркнутая интертекстуальность, десакрализация автора, принцип деконструкции и др.), проявившие себя в литературе 1960–1990-х годов, все еще оказывают воздействие на современную литературу и особенно активно тиражируются в ее массовом “изводе”»<sup>193</sup>. Третья, не менее важная, причина — *обретение огромной свободы в плане интерпретации любого текста*, которую позволяют себе современные режиссеры<sup>194</sup>. Банах уподобляет роль режиссера, осуществляющего функцию посредника между автором и зрителем, роли драматурга, «...взявшегося за переписывание классического текста-образца, в котором сам текст служит своеобразным эстетическим “кодом” для ответа на злободневные вопросы современности»<sup>195</sup>. Все три этих заключения актуальны и для современной оперы-ремейка.

Как было отмечено выше, «захвативший» литературный рынок ремейк переместился с периферии жанровой системы литературы в центр, тем самым, оказавшись и в пределах особого интереса современных исследователей. Однако несмотря на многочисленные научные труды, посвященные ремейку, в теории современного литературоведения до настоящего времени не сложилось единого

<sup>193</sup> Банах И. В. Ремейк в современной русской драматургии: стратегии и трансформации классики // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России. СПб.: Петербургский институт печати, 2009. С. 156.

<sup>194</sup> Истоки неограниченной свободы интерпретации текста в отечественном театре (в том числе и оперном) лежат в режиссуре 20–30-х годов XX века В. Мейерхольда, А. Таирова, Н. Акимова и др. См. об этом: Лободанов А. П. «Пиковая дама» П. И. Чайковского в сценической интерпретации К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда // Теория и история искусства. 2016. № 1–2. С. 6–48.

<sup>195</sup> Банах И. В. Ремейк в современной русской драматургии: стратегии и трансформации классики. С. 156.

устойчивого его определения. Умберто Эко в работе «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна», посвященной изучению вторичности как одной из типологических свойств искусства постмодернизма, рассматривая такие типы повторений, как ретейк, ремейк, серия и сага, видит в ремейке стремление «рассказать историю, которая имела успех», с целью «сказать нечто новое»<sup>196</sup>.

«Определение ремейка как литературного жанра, — пишет М. В. Загидуллина, — достаточно простое: это переписывание известного текста, чаще всего — “перевод” классического произведения на язык современности»<sup>197</sup>.

Иное определение дано в статье Е. Г. Таразевич: «Римейк — прием художественной деконструкции известных классических сюжетов художественных произведений, в которых авторы по-новому воссоздают, переосмысливают, развивают или обыгрывают его на уровне жанра, сюжета, идеи, проблематики, героев»<sup>198</sup>.

Вопреки кажущейся простоте определений, данное явление ставит перед учеными достаточно непростые задачи, на которые указывает большинство исследователей. Одна из главных, которую обнаруживают в том числе и приведенные выше определения (пересказ, перевод, прием), — как квалифицировать ремейк: как жанр, форму, писательскую стратегию или прием<sup>199</sup>. Мнения литературоведов в этом вопросе расходятся. Одна из последних масштабных обобщающих работ — докторская диссертация Л. Н. Любимцевой-Наталухи «Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков: жанр, типология, поэтика» (2020), автор которой доказывает, что: «Ремейк в драматургии — самостоятельный

<sup>196</sup> Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Электронный ресурс] // ТЕХТАРХИВЕ.RU: сайт. URL: <https://textarchive.ru/c-2015762-pall.html> (дата обращения: 12.11.2022).

<sup>197</sup> Загидуллина М. В. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. 2004. № 5 (69). С. 214.

<sup>198</sup> Таразевич Е. Г. Римейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: сб. ст. Пермь: ПГПУ, 2005. С. 321.

<sup>199</sup> См. об этом, к примеру: Самарин А. Н. Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии // Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко. Киев: СПД Карпук С. В., 2009. Вып. 13. С. 1–12.

жанр, возникший в античный период и окончательно оформившийся на этапе постмодернизма»<sup>200</sup>.

Другим, не менее непроясненным до последнего времени оставалось ключевое слово<sup>201</sup>: в работах встречается написание «ремейк», «римейк», «римэйк», а также обозначение «обработка», «переделка» и др. И если первые три представляют разную транскрипцию одного и того же термина, то два вторых порой используются как синонимы ремейка (что естественно, учитывая дословный перевод слова с английского), а в некоторых случаях имеют незначительные отличия. Однако для данного исследования эти обозначения представляют интерес лишь в контексте развития русской оперы. Следует, безусловно, отметить общеизвестный факт длительной истории существования ремейка в культуре и, в частности, в музыкальном театре. Этот термин, в настоящее время широко распространившийся, как в практике, так и в теории, соотносится со словом «переделка», обозначавшим популярный в России в первой трети XIX столетия театральный жанр<sup>202</sup>. «В бурном культурном конгломерате, какой представлял собой театральный Петербург первой трети XIX века, — пишет Н. В. Губкина, — заимствование и переосмысление репертуара на разных национальных сценах было распространенным явлением, называемым театральной “переделкой”. На российском театре это звучало как “переделка с французского”, “переделка с итальянского” и т.д. Оперная тетралогия “Днепровская Русалка”, пользовавшаяся скандальной славой в Петербурге, затем в Москве, начиная с 1803 года вплоть до середины XIX века, несомненно стала

<sup>200</sup> Любимцева-Наталуха Л. Н. Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков: жанр, типология, поэтика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. Донецк, 2020. С. 7.

<sup>201</sup> В названном выше труде Л. Н. Любимцевой-Наталухи даны четкая дифференциация и характеристики понятий, смежных с термином «ремейк»: это инсценировка, обработка, вариант реинтерпретации, перекодировка классики, интертекстуальность, пародия, псевдоклассика, парафраз, пастиш.

<sup>202</sup> Напомним о подобном процессе, происходящем в русской литературе этого периода, где переделки текстов классических европейских произведений А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским и др. выполняли важную функцию в становлении национальной культуры.

классическим образцом этого интереснейшего феномена, являясь русифицированной «переделкой с немецкого»<sup>203</sup>.

Рассматривая историю театральной переделки, Губкина указывает на невероятную популярность на родине романтически-комической народной сказки с пением «*Das Donauweibchen*» («Дева Дуная») на текст К. Ф. Генслера с музыкой Ф. Кауэра. Она была настолько велика, что авторы создали вторую часть в продолжение первой. И в течение последующих неполных 30 лет, начиная с 1792 года — даты премьеры первой части, она прошла 222 раза только на Венской сцене. Вторая часть с 1796 года выдержала 169 представлений. В России первая часть «*Das Donauweibchen*» впервые была поставлена немецкой труппой в 1802 году, вторая — в 1803. Этот спектакль послужил основой для переделки, названной «Днепровская Русалка». В российском варианте она превратилась в тетралогию, где авторами литературного текста стали Н. Краснопольский (1–3 части), А. Шаховской (4 часть); композиторами Ф. Кауэр (1–2 части), С. Давыдов (1, 3, 4 части), К. Кавос (2, 4 части). По словам Губкиной: «Переделка немецкого музыкально-сценического произведения на российский лад подразумевает адаптацию многочисленных элементов оригинального спектакля к нравам и вкусам российской публики»<sup>204</sup>.

Между театральной переделкой XIX века и современным ремейком есть общее, но вместе с тем есть и различное — ведь оба отвечают требованиям своего времени. Так, для отечественного ремейка рубежа XX–XXI веков характерны следующие приемы и стратегии, которые сформулированы в литературоведческих исследованиях:

➤ *обращение к прецедентным текстам*, что обеспечивает узнаваемость и коммерческий успех ремейка, а также служит источником обновления очень известного текста, его осовременивания, своего рода «перевода» на современный

<sup>203</sup> Губкина Н. В. «Днепровская Русалка» Н. Краснопольского как образец театральной «переделки» (в аспекте литературного анализа) // EUROPA ORIENTALIS. 1998. Vol. 17, Issue 1. С. 55.

<sup>204</sup> Там же. С. 61.

язык<sup>205</sup>. Именно поэтому здесь преобладает обращение к произведениям русской классической литературы XIX века: А. С. Пушкина («Моцарт и Сальери» Л. Филатова, «Тройкасемеркатуз» Н. Коляды), Н. В. Гоголя («Старосветские помещики» Н. Коляды, «Башмачкин» О. Богаева), А. П. Чехова («Чайка А. П. Чехова (remix)» К. Костенко), Л. Н. Толстого («Анна Каренина II» О. Шишкина, «Каренин» А. Литвина, «Воскресение. Супер» братьев Пресняковых) И. А. Гончарова («Облом off» М. Угарова), а также Шекспира («Гамлет-2» Г. Неболита, «Гамлет.ru» В. Коркия, «Гамлет и Джульетта» Ю. Бархатова, «Гамлет» Л. Филатова)<sup>206</sup>.

➤ *создание двойной временной перспективы* — воспроизводя прошлое, ремейк в то же время обращен к настоящему. Как отмечают исследователи, это его качество связано с социально-общественными изменениями и новыми реалиями, которые формируют нового реципиента. Обладая иным культурным опытом и, вследствие этого, другим «горизонтом ожидания», читатель или слушатель способен ассоциировать «переписанный» текст классического произведения с актуальными и известными ему событиями.

➤ *использование новых технологий*, особенно неукротимо развивающихся в XXI веке. Очевидно, что наиболее «революционно» в техническом плане они представлены в визуальных видах искусства. Что касается литературы и музыки, то

<sup>205</sup> Приведем любопытный пример прецедентного текста в романе-ремейке Федора Михайлова «Идиот» (2001), где автор вводит название глав (в отличие от претекста, в котором главы просто пронумерованы): «Здравствуйте, я ваша тетя», «Три девицы», «История девушки Мэри, которая любила, да не вышла замуж», «Торг здесь не уместен!», «Генерал Иволгин и рядовой Бельдыев», «Добро пожаловать в высшее общество», «Кто украл бумажник?», «Кто украл бумажник-2?», «Смерть графини Дюбари» и т.д. По мнению М. А. Черняк, «...заголовки в романе напоминают структуру заглавий массовой литературы, которые часто строятся на основе прецедентных текстов, являющихся важной частью коллективного языкового сознания». Черняк М. А. «Новый русский» князь Мышкин: к вопросу об адаптации классики в современной массовой литературе [Электронный ресурс] // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. СПб.: Центр изучения культуры, 2001. Вып. 15. С 187–199. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/chernyak-ma/novyuy-russkiy-knyaz-myshkin-k-voprosu-ob-adaptacii-klassiki-v-sovremennoy-massovoy> (дата обращения: 12.11.2022).

<sup>206</sup> Такой выбор авторов классических произведений послужил основанием для включения Любимцевой-Наталухой в базовые жанровые признаки ремейка «персональных текстов», выступающих «элементом формирования свертхтекстов, среди которых: “Шекспировский”, “Чеховский”, “Тоголевский”, “Лермонтовский”, “Толстовский”, “Гончаровский”, “Пушкинский”» (Любимцева-Наталуха Л. Н. Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков: жанр, типология, поэтика. С. 17). Поясним понимание автором понятия свертхтекст: «По сути, свертхтекст в литературе — это некое надтекстовое образование, выросшее из совокупности смыслов, сформировавшихся на протяжении времени в культурном пространстве и отражающее многочисленные рецепции, возникающие как диахронически, так и синхронически». Там же. С. 18.

здесь применяются современные механизмы языковой перекодировки, позволяющие модернизировать «состарившийся» классический текст, в результате которых происходят нарративные трансформации. Исследователи отмечают среди них воздействие приемов кинематографа (визуализация, краткость, монтажность, стремительность нарративного движения), жанровую (перевод классического произведения на язык фарса, трагикомедии, трагифарса, политического памфлета и т.п.) и фабульные трансформации классического произведения<sup>207</sup>.

Типология фабульных трансформаций, изложенная ниже, основана на положениях фундаментального исследования Р. Г. Назирова<sup>208</sup>. К ним относятся:

*«переакцентировка»* (включающая инверсию субъекта и объекта действия, замену развязки);

*фузия* (от лат. *fusio* — сплавление, «взаимное наложение или слияние фабул»), при которой ремейк характеризуется «последовательным сращением фабул и мотивов»<sup>209</sup>;

*цитация фабульных структур* (квазицитаты), благодаря которой обнаруживается преемственная связь не только с переделанным прецедентным текстом, но и с другими текстами мировой культуры, создающими аллюзийный фон ремейка;

*замена пространственно-временной приуроченности*, приводящая к большей универсальности и театральной условности, когда время и место действия приобретают условный характер<sup>210</sup>;

<sup>207</sup> См. об этом: *Гладких Н. В.* Катарсис смеха и плача // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). Томск, 1999. Вып. 6 (15). С. 88–91; *Черняк М. А.* Феномен массовой литературы XX века. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005 и др.

<sup>208</sup> *Назирова Р. Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе XIX века. Сравнительная история фабул: дис. ... д-ра филол. наук: 10.00.01. Екатеринбург, 1995. С. 38–39.

<sup>209</sup> Например, в анонсе к пьесе «Гамлет и Джульетта» (2009) Ю. В. Бархатов (1972, российский биофизик, писатель-фантаст) сообщает, что хочет представить всего Шекспира в кратком изложении, а также завершить все счастливым концом. Приведем любопытный и весьма показательный список действующих лиц: Гамлет; леди Макбет — его мать, вдова; Отелло — ее жених; Джульетта; Король Лир — ее отец; Регана — ведьма, дочь Лира; Гонерилья — еще одна ведьма и дочь Лира; Титания — королева эльфов.

<sup>210</sup> Как известно, впервые на условный характер шекспировского хронотопа указал Ф. М. Достоевский в своей «Пушкинской речи»: «...его итальянцы <...> почти сплошь те же англичане». *Достоевский Ф. М.* Пушкинская речь

*редукция фабульных событий*, ведущая к сокращению сценического времени; *амплификация*, благодаря которой появляются многочисленные сиквелы<sup>211</sup>, реализующие принцип серийности, столь излюбленной массовой литературой.

В упоминавшемся уже неоднократно исследовании Любимцевой-Наталухи представлен анализ всех существующих к настоящему моменту типологий драматургического ремейка и дана собственная<sup>212</sup>. Однако в современной отечественной опере ремейков не так много, и они не требуют такой универсальной типологии, как та, что в итоге была выстроена автором названного труда. Тем не менее, чуть позже мы обратимся и к ней.

Одна из типологий, которая важна для данной работы, принадлежит А.Н. Урицкому. Исследователь создал свою классификацию по отношению к кинематографическим произведениям, вместе с тем, она может быть распространена и на литературный, и на оперный ремейки. Урицкий выделяет два типа ремейка, называя их *«просто» ремейк (псевдоремейк)* и *«п-ремейк» (то есть постмодернистский)*. Их различия он мотивирует причинами создания, коммерческими либо художественными. В первом случае «...создатели ремейка не особо соотносятся с работой предшественников, а делают фильм, как если бы у них был оригинальный, не использованный сценарий. Они изначально исходят из незнания зрителем первоисточника <...>. Возможен и другой подход, — пишет исследователь, — постмодернистский, игровой. В этом случае, снимая ремейк, режиссер цитирует предшествовавший фильм и важно, чтобы этот фильм был широко известен, желателен популярен и знаменит»<sup>213</sup>.

Обращаясь далее к литературным ремейкам, в частности к роману-ремейку «Накануне накануне» (2001) Е. Попова, Урицкий пишет: «Это типичный п-ремейк,

---

[Электронный ресурс] // Классика.ру: сайт. URL: <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/pushkin.txt&page=4> (дата обращения: 12.11.2022).

<sup>211</sup> Сиквел (от англ. *sequel* — продолжение) — продолжение сюжета произведения (кинофильма, романа, компьютерной игры и др.), создаваемое в связи с его предшествующими популярностью и успехом.

<sup>212</sup> Это ремейк-интерпретация, ремейк-деконструкция, деструктивный ремейк. См. об этом: Любимцева-Наталуха Л. Н. Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков: жанр, типология, поэтика. С. 27–28.

<sup>213</sup> Урицкий А. Н. Дубль второй // Дружба народов. 2002. № 3. С. 207.

который и есть единственно настоящий ремейк, текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или травестийно. Ремейк нельзя полностью понять без знания первоисточника, и потому ремейк всегда пишется по следам текста классического. Природа ремейка двойственна — он существует и сам по себе, и в неразрывной связи с прототипом. Ремейк есть цитата, но цитата переосмысленная»<sup>214</sup>.

Приведем другие примеры. Повесть Л. Бородина «Женщина в море» (1988) представляет переделку лермонтовской «Тамани». Однако текст этого произведения воспринимается как самостоятельный, и даже если читатель не имеет представления о повести «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, это не мешает ему понять сочинение Бородина. Однако такого рода ремейк не принадлежит ни к «коммерческому», ни к п-ремейку. Именно такое произведение Урицкий называет «псевдоремейком».

«Отцы и дети» (2001) Ивана Сергеева — настоящий п-ремейк. По мысли Урицкого, это роман, пародирующий не сам текст первоисточника, а роман идей как таковой. Главный герой здесь вместо Базарова — левый радикал, национал-большевик и ученый-генетик Евгений Вокзалов, помещик Николай Петрович Кирсанов — губернский деятель Максим Петрович, Одинцова — вдова криминального авторитета миллионерша Лиза Леденцова. При этом характеры героев романа значительно изменены: «Вокзалов не суровый позитивист, а инфантильный прикольщик и провокатор (“Евгений живет по кайфу, — вот и все его принципы”»<sup>215</sup>. В свой вариант истории об отцах и детях Иван Сергеев ввел размышления о черном пиаре, о клонировании, о феминизме, сцены попок, цитирование статьи И. С. Тургенева о Гамлете и Дон Кихоте. «Роман-ремейк, близкий к Тургеневу, но и более или менее адекватно описывающий день

---

<sup>214</sup> Там же. С. 208.

<sup>215</sup> Там же. С. 209.

сегодняшний с сегодняшними героями, хотя и напоминающими иногда не живых людей, а газетные карикатуры»<sup>216</sup> — такую характеристику дает этому произведению Урицкий.

В операх-ремейках так же, как и в других видах искусства, представлены оба типа — псевдоремейк и постмодернистский ремейк.

Опера «НИГЕНО ЙИНЕГВЕ» (2003), написанная Г. Корчмаром и исполненная в рамках проекта Института ПРО АРТЕ «Старые оперы на новый лад»<sup>217</sup>, — пример *псевдоремейка*. Эта, по определению автора, миниопера-бурлеск для сопрано, баритона и инструментального ансамбля<sup>218</sup> представляет опыт рак-конструкции заключительной сцены оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», что становится очевидным уже из названия. Игра искрометного юмора и беспредельной интеллектуальной изобретательности, качеств, столь характерных для стиля композитора, рождает некое ирреальное представление. В соответствии с замыслом Корчмара нотный, словесный текст и действие разворачиваются в опере в обратном порядке<sup>219</sup>, артисты также двигаются по сцене, пяясь назад. При этом на протяжении инструментального заключения сцены (у Чайковского — вступление) дан «...дайджест всего сюжета, в течение которого герои — Нигено (Онегин) и Аньятат (Татьяна) — в стремительном темпе и, естественно, в обратном движении пантомимически напоминают об узловых моментах драмы, а концом оперы становится момент их знакомства»<sup>220</sup>. В результате само действие оперы приобретает некоторые черты абсурдности, в то время как музыкальный ряд, хотя и отсылая (странным образом) в своем звучании к Бартоку и Стравинскому, в целом сохраняет узнаваемость стиля Чайковского, однако для его восприятия

<sup>216</sup> Там же.

<sup>217</sup> Премьера оперы состоялась 20.04.2004 г. в Учебном театре «На Моховой» в Санкт-Петербурге. Исполнители: Диана Петрова, Андрей Славный, дирижер Федор Леднев.

<sup>218</sup> Состав инструментального ансамбля: флейта, кларнет, валторна, труба, фортепиано, скрипка, альт, виолончель.

<sup>219</sup> Следует отметить, что здесь невольно возникает ассоциация с оперой «Туда и обратно» П. Хиндемита. Однако последняя представляет палиндром (текст, одинаково читающийся в обоих направлениях), тогда как в сочинении Корчмара есть только «обратное» движение.

<sup>220</sup> Корчмар Г. О. Авторская аннотация к опере «НИГЕНО ЙИНЕГВЕ». СПб.: Дом композиторов, 2003.

необязательно знать текст первоисточника. Именно последнее обстоятельство и позволяет отнести эту миниоперу к псевдоремейку. Отметим также, что здесь применены такие приемы фабульной трансформации, как «переакцентировка», включающая инверсию действия и замену развязки, и редукция фабульных событий, ведущая к сокращению сценического времени.

Оперу В. Кобекина<sup>221</sup> «Гамлет, или Российская комедия»<sup>222</sup> (2006) можно отнести к ремейкам условно. Основанием для этого служит либретто, созданное самим композитором по пьесе-ремейку «Гамлет, эксцентрическая комедия в пяти действиях» А. Застырца<sup>223</sup>. Писатель определил жанр своего «Гамлета» как эксцентрическую комедию, претекстом в ней стала трагедия В. Шекспира, подвергшаяся жанровой (как видно из названия пьесы), нарративной и фабульной трансформациям. Здесь применены все приемы последней: «переакцентировка», цитация фабульных структур, редукция и др. В пьесе Застырца изменена развязка, завершающаяся счастливым финалом — бракосочетанием Гамлета и Офелии, создается аллюзийный фон за счет введения многочисленных точных и квазицитаты из классических и современных текстов европейской и отечественной литературы, русских поговорок, эстрадных песен и т.п. «Состарившийся» текст «Гамлета» — одной из самых «многострадальных» в отношении всякого рода переделок величайшей трагедии — подвергается в ремейке Застырца деконструкции. Язык

---

<sup>221</sup> Кобекин Владимир Александрович (р. 1947) — современный российский композитор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1987), лауреат Государственной премии СССР (1987), лауреат премии имени Д. Д. Шостаковича, лауреат международного конкурса имени С. С. Прокофьева. Окончил Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова композитора по специальности композиция (класс проф. С. М. Слонимского). Автор симфонических, инструментальных, камерных сочинений, балетов, многочисленных опер, среди которых «Лебединая песнь» (1980), «Дневник сумасшедшего» (1980), «Сапожки» (1982), «Пугачев» (1983), «Пророк» (1987), «Пир во время чумы» (1987), «Гибель поэта» (1987), «Игра про Макса-Емельяна, Алену и Ивана» (1989), «Счастливый принц» (1991), «Шут и король» (1991), «Молодой Давид» (1995), «Н. Б. Ф.» (1995), «Моисей» (1997), «Александр Македонский» (2007), «Кудангса Великий» (2007), «Маргарита» (2008), «Гамлет, или Российская комедия» (2010), «Принцесса и свинопас» (2011), «Холстомер» (2012) и др.

<sup>222</sup> Премьера оперы состоялась в 2008 году на Малой сцене МАМТ им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

<sup>223</sup> Застырец Аркадий Валерьевич (1959–2019) — поэт, литературный переводчик, журналист, драматург, автор оперных либретто. Помимо «Гамлета» создал еще несколько пьес, отсылающих в своем названии к творчеству Шекспира: «Сон в летнюю ночь. Трагические импровизации на тему комедии Шекспира»; «Буря» (трагедия); «Приручение строптивой (игра в комедию Шекспира)»; «Макбеты. Комедия ужасов в 25 сценах»; «Йаго. Площадной гиньоль в 11 картинах».

пьесы помимо цитат содержит ненормативную и жаргонную лексику<sup>224</sup>, что, вероятно, и привело к тому, что она так и не была никогда поставлена на сцене в отличие от других произведений автора.

Что же привлекло в пьесе Застырца В. Кобекина? В одном из интервью композитор дает следующее объяснение: «Почему мой “Гамлет” такой необычный? Я был совершенно заинтригован, прочитав эксцентрическую комедию Аркадия Застырца “Гамлет”. <...> Скажем, Шекспир, которого мы знаем в переводах, на мой личный вкус, чрезмерно высокопарный. Я как-то пытался уже сделать либретто “Гамлета” по трем переводам — Бориса Пастернака, Михаила Лозинского и Якова Полонского. Это было в 80-е годы, когда я впервые приступил к сочинению “Гамлета” и написал довольно много музыки. Но получалось все слишком академично, и материал разошелся в результате по другим произведениям. Когда я увидел пьесу Аркадия Застырца, написанную современным сленговым языком, с интересными примочками, я понял, что вот это у меня получится»<sup>225</sup>.

Кобекин редуцировал текст оригинала, вернул трагический финал, но в основном следовал за сюжетной линией «Гамлета» Застырца. Музыкальный язык оперы в целом отвечает духу пьесы: авторская музыка включает в том числе стилизацию элементов джаза, рэпа, фолк-музыки, городского романса, а также цитаты, к примеру, песен «Очи черные», «Когда мы были молодыми» и др. Однако в отношении музыки говорить о ремейке не приходится: «Когда используешь чужой фрагмент в своей музыке, то он врезается “чужим телом”, и очень трудно сделать его органичным, — считает композитор. — Проще сочинить, прикидываясь, что цитируешь. Во всяком случае, мне так проще»<sup>226</sup>.

<sup>224</sup> К примеру, «Японский бог! Вот датская погодка!» «Какое же я дерьмо» и т.п.

<sup>225</sup> Муравьева И. Гамлет заговорил на языке улиц. Интервью с В. Кобекиным [Электронный ресурс] // ClassicalMusicNews.ru: сайт. 11.11.2008. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/gamlet-zagovoril-na-jazyke-ulic/> (дата обращения: 12.11.2022).

<sup>226</sup> Там же.

Оперы-ремейки могут представлять не только простую парафразу, композиторы применяют здесь и особые приемы игры с сюжетом и текстом оригинала.

Медиаопера И. Юсуповой «Донжуанский список Дон Жуана»<sup>227</sup> своим названием настраивает слушателя и зрителя на знакомый со школьной поры архетипический сюжет, герой которого сотни раз становился главным действующим лицом в разнообразных жанрах различных видов искусства<sup>228</sup>. На протяжении примерно четырех столетий, начиная с XVII века и до настоящего времени, образ литературного Дон Жуана (или Дон Хуана) обрастал новыми чертами и трактовкой<sup>229</sup>. К XX столетию он настолько значительно изменился в сравнении с классической и романтической его интерпретацией, что был назван исследователями «молекулярным», поскольку главным местом его «сражения» становится не сфера чувственных наслаждений, а интеллект.

Так, швейцарский писатель и драматург Макс Фриш (1911–1991) называет свою комедию «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» (1953, 2-я ред. — 1961), которая фактически предстает как пародия на архетипического героя, своего рода инверсия образа, окрашенная саркастическими тонами<sup>230</sup>. На фоне символического павлиньего крика Дон Жуан обращается сам к себе: «Я люблю. Только кого?», и далее: «Понимаешь, не могу вспомнить, как она выглядит». Впрочем, еще в начале первого акта пьесы отец Дон Жуана Тенорио возмущенно говорит священнику отцу Диего: «Его возлюбленная — геометрия. Это он прямо мне в глаза заявил. Сколько я

<sup>227</sup> Запись медиаоперы «Донжуанский список Дон Жуана» И. Юсуповой доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=3MCOsKPУqQQ>.

<sup>228</sup> В названии медиаоперы есть и отсылка к «Донжуанскому списку А. С. Пушкина», которая становится особенно явной в финале сочинения.

<sup>229</sup> См. об этом: *Бабанов И. Е.* Апология Дон Жуана // *Звезда*. 1996. № 10. С. 162–178; *Нусинов И. М.* История образа Дон Жуана // *Нусинов И. М.* История литературного героя. М: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 325–441.

<sup>230</sup> Есть и отечественные ремейки: драма Э. Радзинского «Продолжение Дон Жуана» (1979); драма «Дон Жуан» (1983) В. Казакова; трагедия «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» (1985) Вен. Ерофеева и др. См. об этом: *Багдасарян О. Ю.* Сюжет о Дон Жуане в русской драматургии 1980-х гг. («Дон Жуан»). В. Казакова — «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева // *Филологический класс*. 2013. № 1(31). С. 132–137.

из-за него пережил! И это называется мой сын, единственный сын, продолжатель рода, так сказать. В двадцать лет не знать женщин...»<sup>231</sup>.

Для сравнения приведем строки из религиозно-фантастической драмы испанского драматурга Хосе Соррилья-и-Морала (1817–1893) «Дон Жуан Тенорьо» (1844), в которых главный герой признается: «Являлся я зачинщиком скандалов, / Героем всех отважных предприятий, / Торжествовал в бесчисленных дуэлях <...> / Не подчиняясь никаким законам, / Не признавая ничего святого, / Шел напролом ко всякой цели. *Разум / Не в силах был сдержать моих порывов*» (курсив мой. — Г. 3.). Текст для сравнения выбран нами не случайно. И. Е. Бабанов в статье «Апология Дон Жуана» указывает на цитатность, пронизывающую пьесу Фриша, и, в частности, на повторение в ее первых трех актах сюжета драмы Соррилья. При этом трактовка образа главного героя у Фриша подвергается фабульной трансформации: Дон Жуан — не только «охотник за сердцами», он сам превращается в объект преследования со стороны женщин и после неудачной попытки скрыться оказывается в капкане «семейного счастья». Характеризуя героя комедии Фриша, Бабанов пишет: «Пьеса вся пародийна и вместе с тем предельно серьезна; романтика здесь заявляет о себе на каждом шагу, далеко не всегда прикрываясь маской иронии или скепсиса; герой устилает свой путь трупами и непрестанно взывает к сочувствию зрителей; крайний индивидуализм мучительно сопротивляется глубинному стремлению к утрате личности, и если в пьесе и проявляется любовь к геометрии, то к такой, где обязательно сочетаются евклидовы и неевклидовы постулаты»<sup>232</sup>.

Герой «Донжуанского списка» Юсуповой — наш современник, на фоне узнаваемого городского ландшафта зовущий на ужин с детства знакомые москвичам памятники и отмечающий приглашение галочкой в большой «бухгалтерской» книге. Объектом пародии у Юсуповой становится сцена из оперы «Дон Жуан» Моцарта, описание которой Пушкин поместил в качестве краткого эпиграфа к своему

<sup>231</sup> Фриш М. Дон Жуан или любовь к геометрии. М.: Фолио, 2000. С. 186.

<sup>232</sup> Бабанов И. Е. Апология Дон Жуана // Звезда. 1996. № 10. С. 178.

«Каменному гостю»: «*Leporello. O statua gentilissima / Del gran Commendatore!..? Ah, Padrone*». Точнее, ее продолжение — приглашение Командора Дон Жуаном, поскольку в финале медиаоперы именно главный герой — Дон Жуан — в ожидании «благородных статуй» сидит за пиршественным столом, поедая «ножку Буша», обильно приправленную кроваво-красным соусом.

Развитие сюжета «Донжуанского списка» — «дорога в никуда». Художественный текст (визуальный и музыкальный ряды) строится на «множении» одной и той же ситуации — перемещение главного героя от одного «каменного исполина» к другому, обращение к ним со стандартным, крайне неуважительным текстом («Эй, слышишь! Приходи ко мне на ужин! Завтра в семь. Придешь? Хорошо. Жду!») — и сюжет ничем не заканчивается. Приглашение в гости нескольких памятников (Маяковской, Пушкин, Тимирязев, Гоголь, Достоевский), предстающих в медиаопере, по нашему мнению, в несколько непривлекательном виде (к примеру, с традиционной птицей на голове), не оправдавшее себя их ожидание и превращение Дон Жуана в каменное изваяние с лицом-маской А.С. Пушкина (именно здесь явными становятся ассоциации названия медиаоперы с «Донжуанским списком» Пушкина) и «застывшей» рукой в конце «пира» не имеют и не требуют внятного логического объяснения происходящего. Уместно упомянуть здесь и о приеме «*non finito*».

«Донжуанский список Дон Жуана» — типичная медиаопера со всеми характерными ее признаками: в ней отсутствуют вокальные партии (как в большинстве медиаопер Юсуповой), драматургия и видеоряд семиминутного сочинения определяются музыкой, которая представляет одновременно ремикс «Маленькой ночной серенады» Моцарта и «Большой ночной серенады», написанной Юсуповой ранее. В этой небольшой по продолжительности опере представлены все виды фабульной трансформации: «*переакцентировка*» (заменена развязка, а единственный герой в исполнении Д. А. Пригова, очевидно, сочетает в себе функции слуги и господина, точнее, обесценивает «значимость» последнего); *фузия* (здесь

происходит слияние фабул и мотивов произведений Моцарта и Пушкина); *цитация фабульных структур* (цитирование «Маленькой ночной серенады» Моцарта создает аллюзийный фон ремейка, связывая медиаоперу с другими текстами мировой музыкальной культуры); *замена пространственно-временной приуроченности* (городской фон и посещение главным героем памятников выдающимся деятелям русской культуры и науки придают месту и времени действия условный характер); *редукция фабульных событий* (воспроизведение только финальной части истории Дон Жуана); *амплификация* — фактически «Донжуанский список» представляет сиквел, вариант-продолжение истории классического сочинения. Таким образом, это типичный постмодернистский ремейк.

К постмодернистскому типу ремейка можно отнести и камерную оперу для солистов, инструментального ансамбля, электроники и видео «Кармен-PEREZAGRUSKA» (2004) С. Левковской<sup>233</sup> на либретто автора, созданную и

<sup>233</sup> Левковская София Сергеевна (1965–2011) — современный российский композитор. Окончила хоровое отделение Ленинградского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова. Затем Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции (проф. С. М. Слонимский), затем у него же аспирантуру. Была слушателем Дармштадтских международных летних курсов новой музыки (1996). После окончания консерватории вела педагогическую деятельность на кафедрах композиции, инструментовки, теории музыки Санкт-Петербургской консерватории. Постоянный участник фестивалей «Петербургская музыкальная весна», «От авангарда до наших дней», «Международная неделя консерватории», «Время музыки: *Fin de siècle*». Сочинения Левковской исполнялись в концертах творческой ассоциации «Звуковые пути», международного музыкального фестиваля «Земля детей» и др. С 2007 по 2011 гг. вела совместно с А. Харьковским рубрику «Свободный электрон», посвященную электронной музыке, в передаче «Звучащая сфера» на Радио России. Член Санкт-Петербургского Союза композиторов. Сочинения: «Два стихотворения О. Мандельштама» для хора *a capella* (1989); Месса-бrevис для солистов, смешанного хора и камерного оркестра (1992); Концерт для скрипки с оркестром (1993); «Циклоп». Камерный балет по сатирической драме Эврипида (1994); Три пьесы для двух фортепиано (1995); «Моя маленькая лениниана» на тексты Вен. Ерофеева для чтеца, «факультативного» фортепиано, меццо-сопрано, видео и электроники (1997); Перформанс-прелюдия «Уходя в весну» для пианиста, записи и маленьких белых лепестков (1999, 2000); «Мы» для скрипки, аккордеона и электроники (2002); «Изгнание из Рая» для меццо-сопрано, девяти инструментов, видео и электроники (2003); «Собор. Исаакиевский собор. Исаакиевский кафедральный собор» (2003, вторая редакция 2009) для трех исполнителей: скрипки, органа (баяна), электроники; «Азбука глухонемых» для сопрано, саксофона и клавирина (2004); «Кармен-PEREZAGRUSKA». Камерная опера для солистов, инструментального ансамбля, электроники и видео (2004); «Фрейд отдыхает» для струнного квартета, ударных, видео и электроники (антракт к опере «Кармен-PEREZAGRUSKA») (2005/2006); Монолог «Раненый тромбон» для тромбона соло (2009); «...Не для Чехова» для кларнета соло (2010); «Группа зверей на фоне Левковской». Музыкальные комментарии к книге поэта Дмитрия Бобышева с иллюстрациями художника Михаила Шемякина «Звери св. Антония» — пьеса «Свинья» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2009); «Апельсиновый реквием» (2009); Музыкальный комментарий «Собственное тело» для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано (2009); Концерт «Ни о чем не спрашивай» (2010); «Она написала убийство» для бас-кларнета и симфонического оркестра (2011); «Два лебедя: богатый и бедный» для двух бас-кларнетов (2011) и др. (См. Приложение А, рис. 25, 26).

Левковская также автор следующих публикаций о современной музыке:

Левковская С. С. Инструментальный театр: Зрительно-звуковой диктат сцены // *Musicus*. 2008. № 1. С. 41–43; *Ее же*. Слова. Звуки. Движения // *Musicus*. 2010. № 1–2. С. 43–45; *Ее же*. Владимир Мартынов «*Casus Vita Nova*» // *Opera*

исполненную (так же, как и «НИГЕНО ЙЕНЕГВЕ») в рамках проекта Института ПРО АРТЕ «Старые оперы на новый лад». Как было сказано выше, одна из стратегий современного ремейка — обращение к прецедентным текстам и именам. В названиях опер-ремейков присутствуют прецедентные имена героев опер XVIII–XIX веков, то есть «...широко известные имена собственные, которые используются в тексте не столько для обозначения конкретного человека (ситуации, города, организации и др.), сколько в качестве своего рода культурного знака, символа определенных качеств, событий, судеб»<sup>234</sup>. К прецедентным именам, безусловно, принадлежит и имя Кармен как символ свободного и необъяснимо переменчивого чувства любви.

О беспрецедентной роли и иной трактовке словесных обозначений в современной музыке и, безусловно, по отношению к собственным сочинениям, Левковская пишет в статье «Слова. Звуки. Движения»: «Название — само слово — должно быть несколько таинственным, ироничным (возможно даже, двусмысленным), хотя бы отдаленно знакомым и... забавным. Предполагается некая интеллектуальная игра типа шарады ассоциаций. Слово отделяется от музыки и представляет особую ценность. Получается что-то типа бренда для музыкального опуса. Но в то же время музыка должна каким-то образом этому бренду соответствовать. В этом — ее главная задача: оттолкнуться от ВНЕМУЗЫКАЛЬНОЙ идеи и воплотить ее средствами музыки. Дело в том, что в результате обдумывания такого названия-сфинкса у ищущего прогрессивного композитора появляется НОВАЯ чисто музыкальная идея, идея особого саунда, идея особой формы для этого саунда (с такой задачей не все справляются — выше приводились примеры безвкусного и бессмысленного эпатажа)»<sup>235</sup>.

---

*Musicologica*. 2010. № 2 (4). С. 106–111; Левковская С. С., Харьковский А. З. Свободный электрон Анатолия Королева // *Musicus*. 2009. № 3 (16). С. 56–59.

<sup>234</sup> Нахимова Е. А. Прецедентные имена в массовой коммуникации. Екатеринбург: ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т»; Ин-т социального образования, 2007. С. 4.

<sup>235</sup> Левковская С. С. Слова. Звуки. Движения // *Musicus*. 2010. № 1–2. С. 44.

Как показывает практика, для ведения интеллектуальной ассоциативной игры, о которой пишет Левковская, в опере-ремейке наиболее интересными для отечественных композиторов стали классико-романтические оперы. Постмодернистский подход подразумевает включение в переосмысленно цитируемый претекст игрового элемента, приемов бурлеска, порой травестики, и оперы именно классико-романтического периода обладают необходимым потенциалом для новой интерпретации в подобном ключе. Их широкая известность и востребованность, прецедентные названия и имена, серьезность содержания, линейное развертывание сюжета создают благодатную почву для нарративной, жанровой и фабульной трансформаций.

В опере Левковской эти трансформации становятся очевидными уже из самого названия («Кармен-PEREZAGRUSKA»), сюжета и определения жанра<sup>236</sup>. По словам композитора, название «Кармен-PEREZAGRUSKA» связано с тем, что «...в результате всё как-бы должно засасываться и завязать в виртуальном пространстве<sup>237</sup>, все туда должно погружаться и исчезать в нем»<sup>238</sup>. С другой стороны, «перезагрузка» и потому, что Кармен не убивают. В радиопередаче «Свободный электрон», посвященной именно этому сочинению, Левковская

<sup>236</sup> Опера Бизе была реинтепретирована и в другом музыкально-сценическом жанре — балете, по крайней мере, дважды. В 1967 году появился одноактный балет Р. Щедрина «Кармен-сюита», в котором основные оперные герои и конфликт остались неизменными, а музыкальный материал был редуцирован, перекомпонован и оркестрован только для струнных и ударных. Сам композитор назвал данную версию «Кармен» транскрипцией, этот балет можно отнести к типу псевдоремейков или ремейков-реинтерпретаций. Иной пример — танцевальная драма британского хореографа М. Борна «*The Car Man*» (2000), представляющая постмодернистский тип ремейка. В самом названии есть игра слов — разделенное надвое имя Кармен не имеет адекватного перевода, но содержит намек на место действия и его обитателей — автослесарную мастерскую (*Car* — автомобиль, *man* — мужчина) в захолустном городке, где происходят события драмы. Здесь применены все типы трансформаций: нарративная, жанровая и фабульная. В основе действия лежит не сюжет оперы Бизе, а роман Дж. М. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» (1934), а также одноименные его киноверсии 1946 и 1981 годов. Музыкальный ряд основан на переработанном материале оперы Бизе, «Кармен-сюиты» Р. Щедрина и дополнен музыкой Т. Дэвиса. «*The Car Man*» можно отнести к типу деструктивных ремейков, поскольку здесь активно трансформированы все элементы: фабула, герои, музыка.

<sup>237</sup> В отечественной литературе освоение виртуального пространства произошло несколько ранее, чем в музыкальном искусстве. В статье «Четыре кратких сюжета на тему “Авторские стратегии 2000-х”» Т. Маркова указывает на привнесение современными авторами в художественный текст компьютерных технологий. Первооткрывателем здесь является В. Пелевин. По мнению исследователя, именно «...то обстоятельство, что в его произведениях компьютерные приемы прямо и непосредственно формируют поэтику текста...» стало основной причиной превращения его в культового писателя у молодежной аудитории 90-х годов прошлого столетия. (Маркова Т. Четыре кратких сюжета на тему «Авторские стратегии 2000-х» // *Toronto Slavic Quarterly*. № 44. Spring 2013. P. 51).

<sup>238</sup> Левковская С. С. Из радиопередачи «Свободный электрон» // Радио России — Санкт-Петербург. 26 сентября 2010 г.

признается, что с детства мечтала о том, чтобы Кармен в любимой ею опере не убивали, жертвой страсти она делает другого.

Приведем полностью синопсис, представленный в партитуре оперы: «Все начинается с того, что ее не убивают. Нож падает из руки Хозе, и вся история Кармен начинает крутиться назад, вспять к цыганской девчонке, выходящей из ворот табачной фабрики. Возможно, маятник времени качнется вновь, и Кармен проживет совсем другую жизнь... Именно на такую постановку-перезагрузку «Кармен» и попадает современная пара: Хозе и Кармен. По ходу представления они ссорятся, мирятся, обмениваются впечатлениями, говорят по мобильным телефонам, подпевают оперным мелодиям и незаметно для самих себя втягиваются в киберпространство «Кармен», которое, в свою очередь, — тоже, может быть, лишь ошибка в программе другой, более мощной машины»<sup>239</sup>.

Таким образом, происходит деконструкция сюжета, приводящая к жанровой и фабульной трансформациям претекста (полагаем, что первоисточник не требует дополнительных комментариев), что в свою очередь ведет к абсолютно иному музыкальному сценарию.

В отличие от «Кармен» Ж. Бизе, большой четырехактной оперы, жанр которой определяется как французская *opéra-comique*<sup>240</sup>, «Кармен-PEREZAGRUSKA» — камерная опера в одном действии, где отсутствуют масштабные массовые сцены, хоры, а количество главных действующих лиц сведено к трем — это Хозе (Тенор) и сразу две Кармен: Сопрано — молодая девушка из зала и Кармен-меццо — настоящая цыганка на сцене. Что касается Тореадора, то это исключительно «виртуальный» персонаж, герой «по ту сторону сцены», поскольку он участвует в развитии музыкального сюжета, но не появляется на сцене и не поет.

В опере пять сцен, имеющих название, развитие действия в которых движется в ракоходном направлении — от финала к началу — и завершается увертюрой. Для

<sup>239</sup> Левковская С. С. «Кармен-PEREZAGRUSKA». Партитура. Рукопись, 2004.

<sup>240</sup> Напомним, что *opéra-comique* — жанр, распространенный во французском музыкальном театре XVIII–XIX веков, отличительными чертами которого было чередование музыкальных номеров и разговорных диалогов.

понимания фабульной и нарративной трансформаций претекста обратимся к более подробному анализу сцен.

**1 сцена — «Финал. Нож».** Звучит музыка, слышится звук падающего их рук Хозе ножа, а в это время современные Хозе и Кармен, опоздавшие к началу спектакля, пробираются навстречу друг другу по ногам сидящих зрителей, говорят по мобильным телефонам и совсем не обращают внимания на то, что происходит на сцене: для них гораздо важнее завершить неоконченные дела и занять свои места. И только когда на сцене появляется настоящая цыганка Кармен с испанским горловым «страшным» пением, они наконец-то начинают следить за спектаклем.

Открывается сцена энергичным звучанием бонго (игра ладонями) и струнной группы, оркестранты которой не только играют отдельные мотивы с подчеркнутой вибрацией, но и поют (см. Рис. 14). При этом композитор дает следующее указание в партитуре: «Это должен быть вокал с сильным придыханием. Возможно пение октавой ниже написанного»<sup>241</sup>.

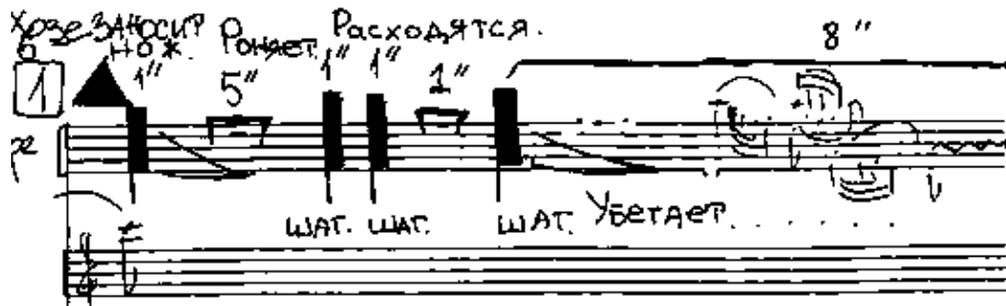
Рис. 14. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». Сцена I. FINAL, тт. 1–2.

The image shows a handwritten musical score for the first two measures of the 'I. FINAL' section. The tempo is marked as  $\text{♩} = 85$ . The percussion part (Bongos) is marked with '\*\*\* ЛАДОНАМИ' and 'arco 3'. The string parts (Vn I, Vn II, Vla, Vc, Cb) are marked with 'arco vibr.' and 'Vibr.'. There are several vocal lines: 'Voce (f)', 'Voce (y)', and 'Voce (A.)'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f'.

<sup>241</sup> Левковская С. С. «Кармен-PEREZAGRUZKA». Партитура. С. 1.

Постепенное увеличение ритмической и фактурной плотности в оркестре приводит к кульминации раздела — появлению оперного Хозе и первой цитате — мотива, сопровождающего появление Кармен в опере Бизе (Рис. 15).

Рис. 15. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». Сцена I. FINAL, т. 9.



В эпизоде разговора по мобильным телефонам партии Сопрано (Кармен) и Тенора (Хозе) обнаруживают не только опосредованные интонационные связи с «Кармен», но и вкрапления узнаваемых мотивов-цитат (Рис. 16 а, б, в).

Рис. 16. С. Левковская. «Кармен-perezagruzka». Сцена I. FINAL.

а). *mm.* 17–18.

по мобильному телефону.

pas j'im - plo - re, je sup - plie - e! No - tre pas - sé, Car -

la Vie men, no - tre passé, je bou - tli - e! Oui, nous al - lons -

б). m. 20.

Tu de-man-des l'im-pos-sible! Car-men ja mais ti; Son a-me rest in fle-xi-namen

в). m. 21.

-ti; En-tre nous, tout est fi-ni.

САДИТСЯ РЯДОМ ЛАСКОВО

pp Car-men, il est temps en

Далее следует развернутый эпизод, где Левковская применяет прием *Sprechgesang*, имитируя перешептывания влюбленной парочки, поцелуй которой прерывается появлением Кармен-цыганки на сцене. На фоне начального музыкального материала звучит *cante jondo* (Рис. 17).

Рис. 17. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». Сцена I. FINAL, м. 27.

ИСПУГАННО, ШЕПОТОМ  
поруче

-per en-co-re D'un coeur qui n'est plus à toi!

ИСПУГАННО, ШЕПОТОМ

En-co-re, ô ma Car-men laisse-moi l'esau-ver, toi que j'a-do-re! Ah!

**2 сцена — «Маленькая коррида».** О ней зрители могут судить только по нервно реагирующим спинам современных Кармен и Хозе, поскольку корриду видят только они. Когда убивают не быка, а Тореадора, Кармен и Хозе вскрикивают, она с ужасом, он, по словам Левковской, «с понятным глубоким и настоящим удовлетворением»<sup>242</sup>.

В этой очень короткой сцене композитор вводит звучание магнитофонной записи, которая, эпизодически присоединяясь в первой сцене, не прервется теперь ни на секунду до самого последнего такта, дополняет игру оркестра хлопаньем в ладоши, топаньем ног, имитируя присутствие зрителей на корриде. В партиях Сопрано и Тенора мотивы из Куплетов Тореадора (Рис. 18).

Рис. 18. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».

Сцена II. «КОРРИДА», мт. 1–6.

The image shows a handwritten musical score for Scene II, 'CORRIDA'. It consists of several staves:

- Sop.** (Soprano): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Tene.** (Tenor): A single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Piano/Orchestra:** A single staff with a bass clef. It contains rhythmic patterns with dynamic markings of *p*. Handwritten notes include 'хлопки ладон.' (clapping hands) and 'ТОПАНЬЕ НОГ' (stomping feet). There is also a tempo marking 'b.d.t. ♩ = 60' and a chord symbol 'G'.
- Lyrics:** The words 'Les voi-ci!' are written below the Soprano and Tenor staves, with a dynamic marking of *p* above them.

<sup>242</sup> Левковская С. С. Из радиопередачи «Свободный электрон».

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and piano. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The Soprano part has the lyrics "Hoja!" and "Oui, les voi-ci!". The Alto part has the lyrics "Oui, les voi-ci!". The Tenor part has the lyrics "Oui, les voi-ci!". The piano part has a wavy line above it, indicating a tremolo or similar effect.

**3 сцена — «Баллада памяти Тореадора».** В этой сцене современные Кармен и Хозе звонят своим друзьям по мобильным телефонам, рассказывая о страшном и волнующем моменте смерти Тореадора. Поскольку у сценической Кармен мобильного в силу исторических причин быть не может, она просто восторженно, обойдясь без общения с внешним миром, поет о подвиге отважного Тореадора.

Во всех последующих сценах живое звучание соединяется с записью электронной музыки. Три раздела третьей сцены строятся на сочетании тем из Куплетов Тореадора в оркестре, магнитофонной записи и вокальных партий героев оперы (Рис. 19).

Рис. 19. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».

Сцена III. «БАЛЛАДА ПАМЯТИ ТОРЕАДОРА», мт. 1–6.

The image shows a handwritten musical score for a scene. The top system includes a Tuba part and four string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The tempo is marked 'Allegro'. The tuba part begins with a forte (f) dynamic. The string parts also begin with a forte (f) dynamic. The string parts feature rhythmic patterns, including triplets, and the word 'sempre' is written above the staves. The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of a section.

Сцена построена симметрично: в первом и третьем ее разделах на фоне первой темы Кушетов Сопрано и Тенор в рок-манере «говорят» по телефону (Рис. 20).

Рис. 20. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».

Сцена III. «БАЛЛАДА ПАМЯТИ ТОРЕАДОРА», мт. 13–15.

Handwritten musical score for Scene III, "Ballad of the Torero's Memory", measures 13–15. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Piano (P-n), Flute (Flex), Percussion (Percuss), Tenor (Ten.), and strings. The Tenor part features Russian and French lyrics. The string parts are marked "sempre".

Lyrics (Russian):  
 ХВАТАЕТ МОБИЛЬНИИ.  
 ВСКАКИВАЕТ СТАНО-В "РОС" МАНЕРЕ  
 ВИСЯ ПЕРЕА, СВОИМ  
 СТРАЖИ ДИШОИ КЗ  
 ЗЕМЕЛАН.

Lyrics (French):  
 ГОВОРИТ ПО ТЕЛЕФОНУ. Le cirque - - est.

В центральном разделе вторая тема из Куплетов Торедора звучит на фоне магнитофонной записи — это чисто инструментальный эпизод (Рис. 21).

Рис. 21. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».

Сцена III. «БАЛЛАДА ПАМЯТИ ТОРЕАДОРА», мт. 27–29.

The image shows a handwritten musical score for a scene. It consists of ten staves. The top two staves are for a vocal line, and the bottom eight staves are for piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics '-re - - - a - dor!' and 'sempre'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'f' and 'sempre'.

**4 сцена — «TANGO-TANGO».** Кармен из зрительного зала — девушка без предрассудков, как и положено Кармен, и без всякого понимания о правилах приличия. Она решает петь и танцевать для своего друга прямо на сцене, вместе со сценической Кармен. В результате атмосфера действия в начале сцены напоминает беззаботный кафешантан Прекрасной эпохи во Франции, идиллический характер которой нарушает энергичная перебранка Хозе и его спутницы. Причина их ссоры в

слишком апатичной, по мнению Кармен, реакции Хозе на ее искрометный танец. Цыганка Кармен пытается восстановить спокойствие. Напевая «*L'amour, L'amour*», она умиротворяет страсти бранящихся, и в то же время в метафорической форме предвосхищает движение сюжета в его позитивном направлении.

Музыкальный материал сцены включает цитирование нескольких мотивов из Антракта к 4 действию «Кармен», преобразованный мотив «*L'amour*», а также звучащие на фоне оstinатного ритма *quasi* танго стилизованные партии главных героев (Рис. 22 а, б).

Рис. 22. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».

Сцена IV. «TANGO-TANGO».

а). *mm.* 1–6.

The musical score consists of three systems of staves:

- System 1:**
  - Tape:** Handwritten markings:  $\sim 25''$  and  $\sim 5''$ .
  - G.C. (Guitar):** Handwritten markings:  $\sim 25''$  and  $\sim 5''$ .
  - Soprano:** Lyrics: "ВХОДИТ ПОД ЗВУК ПРАСОМ-КАН ВАСИЛИСА" and "Que je n'aime si tu n'es pas jaloux?"
  - Tenor:** Lyrics: "Comment, toi!" and "Eh, oui-".
- System 2:**
  - Soprano:** Lyrics: "(Напевом из 4-го)" and "Tout doux, monsieur, tout doux... Malheur vous le dit, dans la tête je commence!"
  - Tenor:** Lyrics: "je suis jaloux."
- System 3:**
  - G.C. (Guitar):** Tempo marking: *Allegiero*.
  - Cast. (Cast):** Tempo marking: *Grave* ( $J=1$ ).
  - Soprano:** Lyrics: "П lalalala la lalala lalalala".

б). mm. 68–70.

W

The musical score consists of the following parts:

- Piano:** Top staff with complex rhythmic notation, including triplets and slurs.
- Tamburo:** Second staff, mostly empty.
- Soprano (S):** Third staff, lyrics: "МИРЯТСЯ.", "L'a-mour..."
- Mezzo (M):** Fourth staff, lyrics: "L'a...-mour!"
- Tenor (T):** Fifth staff, lyrics: "Carmen..."
- Piano Accompaniment:** Staves 6-9, featuring rhythmic patterns and dynamic markings like *f* and *<>*.

В момент ссоры Сопрано и Тенор переходят на говор (Рис. 23).

Рис. 23. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUSKA».

Сцена IV. «TANGO-TANGO», т. 52.

SONY

≈ 20"

ВЫВЕСТИ ЗВУК  
(25" - 30")

Очень быстро ругаются,  
РАЗМАХИВАЯ РУКАМИ.  
По окончании садятся спиной  
МИ ДРУГ К ДРУГУ.

S. Ah! je t'ai vraiment trop bête! Je me  
mettais en quatre et je faisais des frais, oui,  
je faisais des frais, Pour amuser monsieur.  
Je chantais!... Je dansais!... Je crois, Dieu me  
pardonne, Qu'un peu plus je l'ai-mais!  
Pa ra ta ta! C'est le clai-ron qui sonne!  
Pa ra ta ta! Il part il est parti! Vaten donc

T. C'est mal à toi, Carmen, de te  
moquer de moi! Je souffre de partir,  
car jamais, jamais femme, avant toi.  
Non! non! jamais! Aussi profondément  
n'avait troublé mon âme! Aussi, tu  
ne crois pas à mon amour! Et bien!  
tu mentendras! Je le veux Carmen tu  
mentendras!

**5 сцена** — «Хабанера *e vera*», что означает: «Хабанера есть истина». В опере Левковской это не ремикс знаменитой арии Кармен, основанной на интонациях и ритме испанской песни<sup>243</sup>, а фактически танец-рэп, при этом рэп, исполненный на старофранцузском в сопровождении электронной музыки. По словам автора:

<sup>243</sup> Напомним, что мелодия арии «*L'amour est un oiseau rebelle*» была заимствована Бизе из хабанеры «*El Arreglito*» испанского композитора Себастьяна де Ирадьеры Салаверри (1809–1865), на что автор оперы указал в примечании к вокальной партии Кармен.

«Хабанера живая, сверкающая и не в одиночку, а «стадком» молодым. Эти танцы соответствуют молодости и контексту, в котором существуют наши герои»<sup>244</sup>. Звучание музыки сцены напоминает дискотеку, наполненную всевозможными, в том числе и посторонними звуками: звон бьющегося стекла, взрывы бомб, хохота, рев боинга. И припевом к этому, по словам автора, «дубасящему по головам ужасу» — звуки бессмертной музыки Бизе.

Сцена строится на чередовании эпизодов двух типов: 1) медленный рэп; 2) преобразованное изложение тем «Хабанеры», где мотивы куплета и припева звучат в наложении (Рис. 24 а, б).

Рис. 24. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». Сцена V. «Хабанера e vera».

а).

The image shows a handwritten musical score for a scene titled "Habanera e vera". It consists of several parts:

- Piano Introduction:** A short piece of music in G major, 2/4 time, marked "Tempo".
- Tenor Solo:** A single staff with lyrics in French and Russian. The lyrics are: "L'amour est oiseau rebelle / Que nul ne peut apprivoiser. / Et c'est bien (bien bien) en vain qu'on l'appelle, / S'il lui convient de refuser (A ha! refuser)".
- Vocal Setting:** A three-part setting for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The lyrics are: "L'un parle bien, l'autre se tait; / Et c'est l'autre que je préfère. / Il n'a rien dit; mais il me plaît." The setting includes dynamic markings like "Alto f" and "Sopr. f".

<sup>244</sup> Левковская С. С. Из радиопередачи «Свободный электрон».

6).

*Tempo*

*Vibrato*

A. 1 2 A. 1 2

3 L'un parle bien, bien, L'amour, 2  
 L'autre se tait L'amour, L'amour.

improv. (по  $\frac{4}{16}$  НАД в ритме записи) 12P.

*Maria mosso*

L'a-mour est un oi-seau si belle qui ne peut ap-pris-er, Ah! L'a-  
 mour, la-mour, la-mour, et moi-seau re  
 Prends garde à toi.

*pizz*

*Fl.*

*archi*

*pizz*

*Ob. e. Kb.*

*pizz*

**Заключительная часть оперы — УВЕРТЮРА.** Кармен-цыганка стягивает черное покрывало с ноутбука и накидывает его себе на плечи. Мужчины высокими, надрывными голосами поют *cante jondo*. В этот момент Кармен превращается в маленькую девочку, которая находится внутри компьютера, и там цыганочка

танцует и поет беззвучно, а в это время цыганка Кармен продолжает петь на сцене. Но теперь ей предстоит заново прожить жизнь, и неизвестно, какая судьба ждет ее на этот раз. Все зрители, герои оперы, оркестранты затягиваются в виртуальное пространство ноутбука. Финальная сцена оперы содержит прямое указание на актуальную и все более возрастающую проблему современного общества, в котором, как говорит Левковская: «Все мы затанулись в виртуальное пространство и уже с трудом понимаем, где мы, и кто мы»<sup>245</sup>. В партитуре завершение оперы выглядит так (Рис. 25).

Рис. 25. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». УВЕРТЮРА.

Все музыканты один за другим  
 подходят к компьютеру и  
 обступают его с двух сторон.  
 Дирижер садится рядом с  
 Соррано перед ноутбуком.

C'est moi...

C'est toi? C'est toi? C'est toi-i

Начинается Увертюра стучом кастаньет, горловым пением оркестрантов на фоне подземного гула, создаваемого записью (Рис. 26).

<sup>245</sup> Левковская С. С. Из радиопередачи «Свободный электрон».

Рис. 26. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». УВЕРТИЮРА.

ВЗРК ПРАЗЕМНЫЙ ГУЛ

CAST: 2" АГ 2" АГ 4" АГ 3" muta in bongos

mezzo КАРМЕН МЕДЛЕННО СТАГИВАЕТ ПОКРЫВАЛО С НОУТБУКА И НАКИДЫВАЕТ ЕГО СЕБЕ НА ПЛЕЧИ.

bongos Largo (Горловое пение)

НА-КА-НА-НО- НА-НО-

Дальнейшее развитие сцены основано на пении *cante jondo*, сопровождаемого цитатами-репликами из «Кармен»: «Сегидилья», «Хабанера» и «Песня» Кармен (Рис. 27).

Рис. 27. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». УВЕРТИЮРА.

Cantante

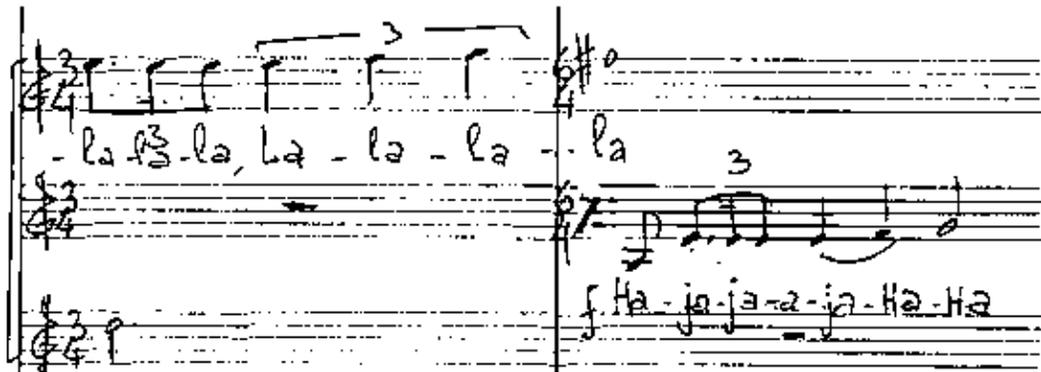
Largo

Ля-молит

Тра-

Любопытной краской и метафорой становится пение в стиле *cante jondo* Кармен-цыганки, отвечающей на реплики современной Кармен. При этом в партиях обеих звучит мотив «Песни» Кармен как вечный символ свободы любви (Рис. 28).

Рис. 28. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». УВЕРТЮРА.



В опере-ремейке Левковской переосмысливаются и сюжет, и музыкальный текст «Кармен» Бизе: композитор ведет игру с мотивами знаменитой оперы, но также и с либретто Галеви и Мильяка. В либретто «Кармен-PEREZAGRUZKA» эта игра обогащена еще и тем, что здесь есть театр в театре: на сцене появляется оперная, как называет ее Левковская, «старорежимная» цыганка Кармен, которая поет гортанным испанским народным голосом, оперный Хозе присутствует здесь номинально, только в первой сцене, и роль его мимическая. За постановкой на сцене наблюдают современные Кармен и Хозе, переживающие и активно участвующие в театральном действии. Таким образом, композитор создает многоплановую пространственно-временную сценическую и музыкальную драматургию: действие происходит одновременно на сцене, в зрительном зале самой оперы, но также и в восприятии реального слушателя.

Обращаясь к представленной выше характеристике оперы-ремейка Левковской, можно отметить присутствие в ней таких типов фабульной трансформации, как:

«переакцентировка» (заменена развязка, в развитии сюжета и музыкальных цитат применен ракоход);

*цитация фабульных структур* — квазицитаты старинного андалусского пения выводят за пределы прецедентного музыкального текста, связывая оперу с другими текстами музыкальной культуры, и создавая тем самым временную перспективу и аллюзийный фон;

*замена пространственно-временной приуроченности* — параллельное действие на сцене и в «оперном» зрительном зале, завершающееся «компьютерным» финалом, приводят к театральной условности, помещая реального слушателя одновременно в настоящее, прошлое и виртуальное «будущее» пространство и время;

*редукция фабульных событий*, исключая все разветвления сюжетных и музыкально-драматургических линий претекста «Кармен» и ведущая к сокращению сценического времени;

*амплификация* — по сути «Кармен-PEREZAGRUSKA» представляет сиквел — продолжение оперы Бизе.

Очевидны здесь и нарративные трансформации, такие, как визуализация, монтажность, краткость и стремительность нарративного движения. К нарративным стратегиям можно отнести и принцип деконструкции, двойное кодирование<sup>246</sup>, подчеркнутую интертекстуальность.

В опере Левковской цитируемая музыка Бизе соединена с авторской. Помещенная в новый контекст, она, тем самым, лишается своего подлинного смысла, но переосмыслена и в другом: здесь много электроники, конкретных звуков,

---

<sup>246</sup> Двойное кодирование заключается в «игре» автора с разными художественными смыслами, при которой массовый потребитель считывает в тексте произведения очевидный и общедоступный код, а элитарный читатель — скрытый, интеллектуальный. Ссылаясь на труд Т. Д'ана (*D'haen T. Linguistics and the Study of Literature. Amsterdam, 1986. 288 p.*), И. Ильин пишет о том, что постмодернизм как художественный код «закодирован дважды»: «С одной стороны, используя тематический материал и технику популярной, массовой культуры, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью предмета массового потребления для всех людей, в том числе и не слишком художественно просвещенных. С другой стороны, пародийным осмыслением более ранних — и преимущественно модернистских — произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов он апеллирует к самой искушенной аудитории». *Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН. INTRADA, 2001. С. 48.* Рассмотрению понятия «двойное кодирование» и его функционированию в современной музыке посвящены разделы докторской диссертации С. В. Лавровой: *Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма.*

используются компьютерные технологии, интерпретируются жанры, представленные в опере Бизе. Так, в 4-й сцене современная Кармен танцует под звуки современного танго, жанра, который во времена Бизе бытовал в ином характерном виде, «Хабанера» переделывается в рэп, в сцене с Тореадором звучит рок, исполняемый пятью электрогитарами, фламенко представляется исключительно как *cante flamenco (cante jondo)*.

Таким образом, перед нами постмодернистский оперный ремейк, в котором происходит процесс замещения классических образов отраженными, переосмысленными и мифологизированными.

Последнее, о чем необходимо сказать в отношении оперы «Кармен-PEREZAGRUSKA», — это ее безусловная связь с жанром инструментального театра, к которому Левковская проявляла огромный интерес. Характеризуя эту область творчества в статье об инструментальном театре композитора, Е. В. Хаздан пишет: «Здесь есть импровизация, метафоризм и эксперимент, но нет провокации и протеста. Интеллектуальная игра в рассматриваемых нами произведениях строится не на парадоксальности сопряжения звукового и сценического, а на их взаимодействии, синтезе, взаимообусловленности»<sup>247</sup>. Эти особенности творческого мышления и композиторского почерка Левковской, а также приемы, характерные для инструментального театра, ярко проявляются и в опере. С первых тактов участниками сценического действия становятся оркестранты, им также поручается не только игра на инструментах, но и специфическое пение, имитирующее стиль исполнения *cante jondo* андалусскими мастерами. Еще одна примета — тщательные и подробные ремарки-указания, координирующие «поведение» всех героев оперы.

Анализ оперы-ремейка будет неполным, если не затронуть еще одну, значимую, по сути, самостоятельную, но вместе с тем очень важную для понимания процессов развития современной оперы область, связанную с ремейком. Это явление

---

<sup>247</sup> Хаздан Е. В. Инструментальный театр Софии Левковской // *Opera Musicologica*. 2012. № 4 (14). С. 99.

современной театральной практики, получившее оспариваемое и часто критикуемое название — «режиссерский театр». Режиссерские интерпретации оказывают безусловное воздействие и влияние на восприятие зрителя. Приведем интересный пример отражения этой идеи в тексте литературной пьесы-ремейка. На экспериментальной постановке «Вишневого сада» в пьесе О. Богаева «Вишневый ад Станиславского» (2010) присутствуют выступающие экспертами А. П. Чехов и К. С. Станиславский. Режиссер-новатор с самой за себя говорящей фамилией Гнобель и инициалами «К. С.» в поисках современных форм и приемов воплощает в знаменитой комедии Чехова собственную «актуальную» идею, для реализации которой актеры произносят текст в ракоходном направлении<sup>248</sup>. Деструкция текста канонизированной в сознании зрителя чеховской пьесы приводит к обесцениванию ее содержания, ставит под сомнение ее значимость для мировой культуры, при этом оценку режиссерским «вольностям» в пьесе дают два гения — драматургии и режиссуры.

Ранее, при перечислении условий появления ремейка в литературе, среди прочих была названа неограниченная свобода режиссерской трактовки, приводящая к «приспособлению» переписанного претекста к ответам на злободневные вопросы современности. Эта тенденция режиссерской реинтерпретации классико-романтического репертуара актуальна и для музыкального театра.

Принято считать, что опера — это жанр, в котором как в точке фокуса концентрируются социальные, этические, эстетические, нравственные и прочие тенденции эпохи. Исследователи отмечают также особые свойства оперного жанра, такие, как способность «приспосабливаться к социальным запросам, потребностям и представлениям об эстетическом абсолюте и функциях искусства в обществе»<sup>249</sup>. Справедливость этих суждений подтверждена фактами более чем четырехсотлетней истории существования оперы. Однако в начале XXI века споры отечественных

<sup>248</sup> Напомним о схожести этой идеи с замыслом «НИГЕНО ЙИНЕГВЕ» Г. Корчмара.

<sup>249</sup> *Кияновская Л.* Опера как рынок: спектакль как маркетинговый ход // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 74.

музыковедов, критиков и композиторов о предназначении оперы, ее воспитательных функциях, традиционный дискурс о соотношении поэтического и музыкального компонентов оперного спектакля утрачивают былую актуальность, поскольку изменяется сам ее статус. Акцент в них смещается, как было уже сказано ранее, на обсуждение темы «смерти» оперы, оперного спектакля как маркетингового хода и др.

В зоне дискуссии о современной опере оказались также новые режиссерские интерпретации спектаклей, по существу ремейки, представленные в первое десятилетие XXI века на сценах российских музыкальных театров. Причины их появления примерно те же, о которых было сказано в начале данного раздела диссертации: коммерциализация произведений искусства в ситуации культуры потребления; применение идей и технологий постмодернизма и самое важное — обретение безграничной, можно даже сказать неконтролируемой свободы в отношении интерпретации любого текста, которую позволяют себе режиссеры.

Безусловное лидерство в этих новациях принадлежит московским и некоторым провинциальным театрам, среди которых Московский музыкальный театр «Геликон-Опера», Московский театр «Новая Опера» имени Е. В. Колобова, Московский Музыкальный академический театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Пермский государственный академический театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, наконец, истинный хранитель классических оперных традиций — Большой театр, позже других, но с большим шумом ворвавшийся в этот круг. Молодые тогда еще режиссеры — московский Д. Черняков и приглашенный из Мариинского театра В. Бархатов в первое десятилетие нового века поставили на сцене Большого театра спектакли, охватывающие значительный жанровый, временной и географический диапазон («Евгений Онегин» Чайковского, «Воцтек» Берга, «Дон Жуан» Моцарта, «Летучая мышь» Й. Штрауса и др.). Режиссерские эксперименты ведутся на классических образцах: Моцарт и Чайковский, Вагнер и Мусоргский, Верди и Римский-Корсаков,

Й. Штраус и И. Кальман вольно интерпретируются в театрах всего мира, и этой современной тенденции около 50 лет.

Актуальные идеи в режиссерском прочтении оперных спектаклей поначалу в западном, позже в российском театре сосредоточены в эстетике так называемого *Regietheater* или «альтернативного» театра. *Regietheater* — направление оперной режиссуры, начало которому положил французский режиссер П. Шеро (1944–2013), поставивший в 1976 году «Кольцо Нибелунга» Вагнера. Понятие *Regietheater* сложилось в музыкально-театральной критике немецкоязычных стран (Австрия, Германия, Швейцария) в 70-е годы XX века по отношению к типу постановок, в которых режиссерская интерпретация метатекста произведения определяет и поглощает и само его содержание, и традиции предшествующих постановок, и понимание идеи и трактовки образов участниками спектакля<sup>250</sup>.

Немецкий музыковед Р. Кляйн в статье, посвященной истории *Regietheater*, указывает на постепенно сложившиеся еще в XIX веке два подхода к оперной режиссуре, которые в XX столетии получили условные названия «исторической достоверности» (*Werktreue*) и *Regietheater*<sup>251</sup>. Однако, по мнению Р. Кляйна, следование «исторической достоверности» в оперном спектакле выражалось лишь в сценографии (декорации, костюмы, атрибуты соответствующей опере исторической эпохи), поскольку создатели опер не давали каких-либо конкретных указаний по поводу самой постановки. Спектакли *Werktreue* впоследствии были презрительно названы их противниками «плюшевыми» или «нафталиновыми». В альтернативном направлении *Regietheater* творческие устремления режиссеров были направлены не на воссоздание исторической подлинности сюжета произведения, а на проекцию современности в текст прошлого, предоставляющую возможность интерпретатору

<sup>250</sup> См. об этом: Мельник Л. Рождение скандала из духа критики: Regie-театр и его отражения // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 78–80.

<sup>251</sup> Klein I. Richard. Über das Regietheater in der Oper — keine Sammelrezension. In: Musik & Ästhetik. 2007. April. S. 64–79.

создавать параллельный субтекст<sup>252</sup>, полифонизируя партитуру спектакля и наполняя ее множеством смыслов.

Возникнув на пике отрицания традиционной режиссуры, *Regietheater* сконцентрировал в себе характерные свойства эстетики постмодернизма, одновременно отразив реалии общества потребления, в котором потребительский стандарт по-прежнему является и будет одним из ведущих факторов поведения людей. Анализируя новые тенденции современного оперного театра, Л. Кияновская пишет: «Художественный рынок по большей части отдает предпочтение операм, написанным во второй половине XVIII–XIX веков; современные оперы, к которым относится почти весь список произведений мастеров XX века (за исключением опер Дж. Пуччини и — с определенной долей относительности — некоторых сценических опусов других композиторов), принадлежат к художественным явлениям принципиально немассового порядка. В этом смысле, в конечном итоге, эволюция оперы подпилила сук, на котором данный жанр сидел. Поэтому, храня его (жанр) как самоценное явление, которое занимает свою нишу в художественном бытии настоящего, формируется рынок “оперных товаров и услуг”»<sup>253</sup>. В числе перечисленных исследователем маркентиговых механизмов «продажи» оперного спектакля (реклама, формирование спроса, учета потребностей «покупателей»-слушателей, «усовершенствование производства» и др.) «...современная, нередко скандальная, режиссура классических опер, которая вызывает весьма смешанные чувства и воспринимается совсем неоднозначно, то есть своеобразная “антиреклама”, которая в результате иногда оказывается не менее действенной в привлечении публики, чем самые серьезные художественные достижения»<sup>254</sup>.

Количество постановок *Regietheater* неисчислимо, равно, как и публикаций о них. Для того, чтобы продемонстрировать некоторые тенденции ремейка в области

<sup>252</sup> Под субтекстом понимается законченная в смысловом отношении самостоятельная часть текста.

<sup>253</sup> Кияновская Л. Опера как рынок: спектакль как маркетинговый ход. С. 77.

<sup>254</sup> Там же.

музыкальной режиссуры, обратимся к одной из работ культового режиссера Д. Чернякова (1970).

Состоявшаяся в октябре 2010 года премьера оперы «Дон Жуан» на сцене Большого театра — свободная интерпретация *dramma giocoso* В. А. Моцарта в постановке Д. Чернякова (дирижер Т. Курентзис), созданная в русле эстетики альтернативной режиссуры. В обширной прессе основные постановочные идеи автора также вольно интерпретируются. Позволим себе привести достаточно пространные цитаты, из статей, представляющих противоположное понимание постановочных идей Чернякова.

Екатерина Бирюкова. «”Дон Жуан” в Большом театре: Чернякову и Курентзису тесно в одном спектакле»:

«1. Нет никаких сверхчеловеческих сил. Вместо эффектной загробной жизни — тихий семейный ад, в который погружены все восемь героев оперы, превращенные в членов одной респектабельной семьи. Вместо пришельца с того света на финальное застолье семьи приходит специально нанятый родственниками, загримированный под Командора человек, который доводит Дона Жуана до сердечного приступа. Вот и все. Зато все остальные, совершив совместную гадость и успешно перешагнув через испытание под названием “Дон Жуан”, испытывают наконец облегчение, расслабляются, немедленно излечиваются от неврозов и очень уместно поют заключительный мажорный ансамбль.

2. Дон Жуан никакой не мачо, а довольно слабый, но симпатичный человек, который от женщин все больше склоняется к бутылке...

3. Оперным условностям, благодаря которым хорошо знакомые друг с другом персонажи вечно не узнают друг друга из-за какой-нибудь смехотворной смены головного убора, объявлена война. На это тратится невероятное количество сил

режиссера, актеров и публики, которая в результате оказывается в еще более заковыченном, чем у Моцарта, пространстве...»<sup>255</sup>.

Борис Филановский. «Черняков делает оперы-фильмы. Не фильмы-оперы, а наоборот»:

«...Черняков предпринял серию острейших драматургических ходов. Одни из них связаны со структурой повествования, другие — с переосмыслением персонажей. Первый акт поделен на мелкие сцены, между которыми довольно долгие паузы, опускается занавес и зрителей уведомляют, сколько дней прошло между сценами (которые у Моцарта происходят встык одна за другой) и даже между отдельными номерами, а бывает даже — между речитативом и той арией, вступлением к которой он служит. Это похоже на Триера: по ходу сцен тебя выворачивают наизнанку, зато между сценами проводят четкие остраивающие границы. Например, после первой сцены проходит не пять минут, а пять дней, и вторая сцена — это не спазматические рыдания Анны над не остывшим еще телом Командора, а ритуальная истерика перед его портретом на похоронах.

Персонажи сделаны родственниками по женской линии: Донна Анна — дочь Командора, Церлина — дочь Анны от первого брака, Эльвира — ее кузина, Жуан — муж Эльвиры. Большая итальянская семья. Семейный портрет, так сказать, в интерьере. Этот портрет — все сидят за массивным столом, во главе которого Командор — нам начинают показывать в полной тишине еще до увертюры (фирменный прием Чернякова).

Все пространственно стиснуто. Общество (оно же — аристократическая среда) спрессовано до “ячейки общества”, семьи-клана, и почти перекрыты выходы из нее. Это поддержано единством места действия (ясно, что это такая абстракция, *multi-functional*, какой в реальном доме не бывает) — кабинет-библиотека-гостиная-

---

<sup>255</sup> Бирюкова Е. «Дон Жуан» в Большом театре: Чернякову и Курентзису тесно в одном спектакле [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru/Архив: сайт. URL: [https://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/18489/?view\\_comments=all](https://os.colta.ru/music_classic/events/details/18489/?view_comments=all) (дата обращения: 12.11.2022).

столовая. (Примерно так же в традиционной постановке одна и та же стена и площадка перед ней может служить то улицей, то рыночной площадью, то двором.)

Напротив, единство времени действия подчеркнуто разорвано, но это парадоксально усиливает клаустрофобичность — время начинает двигаться как бы отдельно от места. Причем оно реально движется, нам не просто сообщают, сколько времени прошло, а показывают, что герои меняются. Такая вялотекущая история, но героям из нее все равно не выбраться. Отсюда сильное ощущение предопределенности. Все это усиливает моцартовскую диспозицию “Дон Жуан против всех”. Финал оперы так страшен, как не бывал страшен ни один метафизический финал с потусторонним Командором. Это, можно сказать, семейный розыгрыш. Разыгрывают Жуана, причем в обоих смыслах. Этот пир Жуана — случай Полония, обед, на котором не он ест, но его едят. Вариант Чернякова абсолютно безжалостен: семейка пригласила “человека, похожего на Командора”, сыграть его роль»<sup>256</sup>.

В приведенных комментариях и анализе интерпретации оперы Моцарта альтернативные трактовка и понимание замысла режиссера вызваны как субъективным видением их авторов, так и рядом субтекстов, рождающихся непосредственно в самой постановке Чернякова. Австрийский ученый-медиевист У. Мюллер, исследовавший субтексты, которые возникают в альтернативной режиссуре, классифицирует их так: субтекст времени, истории создания и восприятия оперы; контрастный субтекст; субтекст профанации, «развенчивания»; деконструктивный субтекст<sup>257</sup>.

По нашему мнению, в концепции Чернякова значимы два последних. Субтекст профанации, «развенчивания», заключается в том, что «святые и нерушимые понятия, первично заложенные в сюжете оперы, в ее пафосе или даже модели приобретают обратный смысл, ценности сознательно девальвируются или

<sup>256</sup> *Филановский Б.* Черняков делает оперы-фильмы. Не фильмы-оперы, а наоборот [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru: сайт. URL: [http://openspace.local.internet-design.ru/music\\_classic/projects](http://openspace.local.internet-design.ru/music_classic/projects) (дата обращения: 15.11.2011).

<sup>257</sup> См. об этом: *Мельник Л.* Рождение скандала из духа критики: *Regie*-театр и его отражения. С. 78–80.

подменяются»<sup>258</sup>. Деконструктивный субтекст — это «активное вмешательство в сам ход сюжета, изменения ключевых развязок, новая интерпретация конструкции оперы»<sup>259</sup>.

Деконструктивный субтекст, рождающийся из тщательно переработанного Черняковым сюжета моцартовского шедевра, деление непрерывного и растянувшегося на месяцы действия на эпизоды с помощью черного занавеса, на котором написано «прошло пять дней» или «через две недели», «изобретенные» режиссером и абсолютно невозможные в моцартовские времена семейные связи господ и слуг (напомним, что все действующие лица объединены родственными узами большой буржуазной семьи: Командор — ее глава, Анна — его дочь, Церлина — внучка, Оттавио — новый жених Анны, Эльвира — племянница, Дон Жуан — ее муж, Мазетто — жених Церлины, Лепорелло — слуга-компаньон), изменение ключевых развязок приводят в итоге к возникновению субтекста профанации и «развенчивания».

Перенесенное в 60-70-е годы прошлого столетия действие оперы обнаруживает не только полную трансформацию образа главного героя, отказ от его архетипических черт соблазнителя, но и отречение от центральной морально-этической идеи, венчающей либретто аббата Да Понте, — неминуемой расплаты за распутство и цинизм. «Впечатлявшая в XVIII веке история попадания в ад, — пишет Е. Черемных, — за двести лет девальвировалась настолько, что постановщику действительно стоило подменить убийство Командора семейным розыгрышем. В финале, увидев, казалось бы, пристукнутого собственной рукой Командора живым и невредимым, Дон Жуан хватается за сердце и умирает. Черняков дает понять, что если он что-то здесь и хоронит, то именно замшелые рассуждения о наказуемости несерьезного отношения к жизни. В том числе, к жизни моцартовской оперы»<sup>260</sup>.

<sup>258</sup> Müller U. Werktreue, Originalklang, Regietheater // Österreichische Musikzeitschrift. 2004. Nr. 7. S. 10–19. Цит. по: Мельник Л. Рождение скандала из духа критики: Regie-театр и его отражения. С. 79.

<sup>259</sup> Там же.

<sup>260</sup> Черемных Е. Дон Жуан умер от неожиданности // Российская газета. 1 ноября 2010 г.

Альтернативная режиссура Дмитрия Чернякова, создаваемая интеллектуальным воображением автора постановки, приводит не только к тому, что происходящее на сцене расходится с текстом бегущей строки, но и к полному расхождению с партитурой «Дон Жуана» Моцарта. Еще более усиливает их отчуждение цитирование мизансцен классики мирового кинематографа: «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи, «Теорема» Пьера Паоло Пазолини, «Гибель богов» Лукино Висконти, «Чудовищная декада» Клода Шаброля. Авторская партитура Чернякова отделяется от текста Моцарта — Да Понте, становится самодостаточной и существует в некоем параллельном по отношению к музыкальному гипертексте, создавая особый мир и интерпретируя его в пространстве творческого эго режиссера. Спектакль Чернякова представляет тип деконструктивного ремейка, характеристики которого были даны в разделе об опере-ремейке, отчетливо проявившиеся в интерпретации моцартовского «Дон Жуана»: *«переакцентировка»* (изменение развязки), *цитация фабульных структур* — квазицитаты мизансцен приведенных выше кинофильмов связывают постановку с другими текстами мировой культуры, создавая аллюзийный фон; *замена пространственно-временной приуроченности* — перемещение зрителя в атмосферу 60–70-х годов XX века с атрибутами этого времени, *амплификация* — по сути, произведя столь значительную трансформацию образов и взаимоотношений героев оперы, Черняков создает *quasi* продолжение истории, фактически сиквел.

В современной отечественной опере-ремейке представлены все характерные для ремейка особенности: обращение к прецедентным именам, создание двойной временной перспективы, использование новых технологий. Проанализированные выше сочинения Г. Корчмара, В. Кобекина, И. Юсуповой и С. Левковской демонстрируют применение нарративной, жанровой и фабульной трансформации, а также различные типы работы с претекстом — от реинтерпретации до деконструкции, что становится критерием их типологии (псевдоремейк и

постмодернистский ремейк)<sup>261</sup>. Неограниченным масштабным пространством для создания ремейков становится и сцена оперных театров, режиссеры которых создают огромное количество интерпретаций оперной классики, где также задействованы различные виды трансформации, прежде всего фабульной («переакцентировка», цитация фабульных структур, замена пространственно-временной приуроченности, амплификация и др.).

\* \* \*

Иной подход к организации музыкального материала и драматургии, расширение элементов, составляющих синтетическое пространство сочинений, преодоление границ между зрителем и сценой свидетельствуют о новом, в сравнении с традиционным, подходе к жанру. Вместе с тем композиторы сохраняют в определении своих музыкально-театральных сочинений слово «опера». Такое состояние современного жанра, как представляется, требует уточнения, что и позволяет ввести понятие альтернативная опера, которое может включить достаточно широкий круг явлений, не вписывающихся в рамки классической модели оперы.

---

<sup>261</sup> Любимцева-Наталуха предлагает свою типологию, также основанную на принципах работы с претекстом: ремейки-интерпретации, ремейки-деконструкции, деструктивные ремейки. В первых разрушается начальная форма произведения, но сохраняется содержание и система персонажей. Ремейки-деконструкции — это сиквелы, приквелы, мидквелы, либо переосмысление событий первоисточника. «При этом сохраняется система образов претекста, новые персонажи не вводятся, сохраняются основные события, зачастую и сама фабула), “чужое слово” присутствует в виде элементов интертекста». Для деструктивных ремейков характерны «...разрушение сюжета претекста, метатеатральность, введение в произведение новых персонажей, в том числе авторов прецедентных текстов и режиссеров, создавших наиболее известные сценические версии драм, активное обращение к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской / читательской рецепции не только претекстов, но и их сценических постановок» (*Любимцева-Наталуха Л. Н. Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков: жанр, типология, поэтика. С. 28*).

## Заключение

Отечественная опера рубежа XX–XXI веков составляет важный и значительный пласт современной российской культуры и музыкального искусства, в частности. В ее развитии отражаются общие процессы, происходящие в этих сферах человеческой деятельности, что позволяет рассматривать оперу не только в контексте музыкального творчества, но и в соотношении с другими видами искусства. Основной целью данного исследования было создание целостной картины развития отечественной оперы в 1990–2010-е годы. В результате изучения более сорока отечественных опер указанного периода в заявленном в теме диссертации ракурсе мы пришли к следующим выводам.

1. Рассматриваемый этап отечественной истории имеет все признаки переходного, что сказывается на художественных процессах, происходящих в это время в отечественном искусстве в целом и в опере, в частности. При этом он неоднороден: 1990-е годы могут быть охарактеризованы как переходный период от советского к постсоветскому пространству, что определило его социальные и эстетические признаки. Здесь есть еще инерция прошлого — об этом свидетельствуют сочинения, сохраняющие традиции жанра (при возможном провокативном сюжете, о чем было сказано в главах диссертации), вместе с тем появляются «побег» постмодернистского нарратива, наиболее ярко проявившиеся в начале двухтысячных. Первое десятилетие наступившего тысячелетия отличает интенсивный поиск новых тем, образов, форм. Стимулы обновления оперного жанра заключаются как во внешних, так и во внутренних причинах, при этом, внешние инициируют внутренние. Отсутствие возможности реализовать масштабные оперы на сцене, с одной стороны, стремительное и активное развитие медиа ресурсов, с другой, ведут к переосмыслению академической традиции и появлению новых жанровых разновидностей оперы. 2010-е годы характеризуются обретением большей уверенности в будущем жанра и проявлением сформированных эстетических позиций, как возвращающих к мысли о возможности существования оперы в

привычном ее формате, так и отрицающих эту возможность, доказываемую на практике в новом музыкальном театре.

К настоящему моменту в развитии современной отечественной оперы четко определились три магистральные линии: ориентация на традиционную модель классико-романтической оперы при значительном обновлении музыкального языка; появление альтернативных жанров; активное развитие жанров «третьего пласта».

2. На переходный характер указывает также разнообразие и разнонаправленность художественных и эстетических концепций, множественность мнений, как композиторов, так и ученых и критиков в отношении определения оперного жанра и его границ в современной музыке. Анализ этих позиций, представленный в тексте диссертации, свидетельствует о необходимости совершенствования теории современной отечественной оперы, внесения ясности и системности. Пересмотр традиционных критериев типологии жанра и создание гибкой модели, которая позволяет структурировать весь корпус сочинений рубежа XX–XXI веков, представляется необходимым и актуальным для данного исторического этапа.

3. В результате анализа научной литературы по проблеме исследования, материалов интернет-ресурсов, средств массовой информации, интервью, личной переписки с авторами опер были определены философские и эстетические причины обновления жанра, главными из которых являются концепции постмодернизма, постконцептуализма, Другим значимым источником обновления стало экстенсивное развитие цифровых технологий, расширяющих жанровые рамки оперы.

4. Рассмотренные в диссертации отечественные оперы 1990–2010-х годов демонстрируют индивидуальный подход к реализации принципов музыкальной драматургии и структурирования целого в рамках одного типа. Важным фактором в этом процессе становится деканонизация современного искусства. Именно она определила основополагающий принцип нашей типологии, в основе которой лежит общая для эпохи художественной модальности идея. Если в риторической поэтике

жанровый канон выступает в качестве структурного инварианта, образца для подражания, а произведение является вариацией на жанр, то в неканонической — инвариант «реконструируется» в результате систематического сравнения рассматриваемых образцов. Это изменяет методологический подход к анализу жанра: на смену *канону-мере* приходит «*внутренняя мера*», которой в данной диссертации стал сам материал исследуемых сочинений.

5. Материал любого синтетического жанра, как известно, сложно организован, опера не составляет исключения. Это определяет многоуровневый характер предложенной типологии и обоснование критериев ее построения. В общем плане оперы, ориентированные на неомелодизм, а также литературная, духовная, частично камерная и опера-триллер продолжают традицию, музыкальный язык при этом в них значительно обновлен. Документальная опера представляет жанровый микст, в котором пересекаются две названные выше линии — традиционная и «третий пласт» (мюзикл). Именно в этих типах оперы может сложиться в будущем интонационный словарь эпохи. Введенное нами понятие альтернативной оперы позволяет дифференцировать радикально обновленные явления нового музыкального театра и оперы, противостоящей традиции, но не порывающей с ней окончательно.

6. Для отечественной оперы 1990–2010-х годов характерна полижанровость, что в некоторых случаях сообщает границам определения типа оперы достаточную подвижность.

7. Каждому из типов оперы в диссертации было дано определение. Для раскрытия их типовой и содержательной специфики подбирались разноплановые сочинения, позволяющие вывести жанровый инвариант, который мог бы стать «внутренней мерой» для опер подобного типа. Обобщающие заключения содержатся в выводах глав. В диссертации сочетаются теоретический и музыкально-исторический ракурс рассмотрения опер, учитываются также философско-эстетический аспект и «живое» слово композитора, что на наш взгляд, позволяет

достигать более глубоких обобщений. Особенностью методологии в данной диссертации стал подход, продиктованный «внутренней мерой» типологии — материалом сочинений. Опираясь на достижения современного музыковедения, предваряя аналитические разделы изложением теории, мы, в то же время, не переносили автоматически заранее установленные постулаты, но находили в каждом конкретном случае сеть взаимосвязей, на основе которой были сделаны обобщающие выводы. Так, к примеру, было определено, что в источнике либретто литературной оперы должен содержаться элемент, «удерживающий» каркас музыкальной драматургии. В «Беге» Н. Сидельникова — это «музыкальная партитура» пьесы М. Булгакова, в «Контрабасе» Г. Корчмара — заимствованный из литературы экфрасис, в «Графе Нулине» С. Осколкова — музыкальные топосы. Этот принцип изучения материала распространяется на весь текст исследования.

Современная опера по-прежнему сохраняет статус музыкально-сценического произведения, в котором соединяются музыкальный, вербальный и сценографический компоненты. Однако соотношение их может меняться в сравнении с традиционным, где музыкальная составляющая неизменно доминировала. В нашем представлении это требование к сочинению, которое претендует на включение его в жанровое поле оперы, остается решающим и в настоящее время.

В заключение отметим перспективность дальнейшего изучения современной отечественной оперы в заданном ракурсе. Композиторская практика свидетельствует о неисчезающем интересе к жанру оперы, поисках актуальных тем, сюжетов, форм и музыкального языка, что, безусловно, потребует новых исследований, базирующихся на последних достижениях современного музыкознания.

Крайняя индивидуализация композиторского мышления, утрата классико-романтической модели привели к появлению в отечественной опере рубежа XX–XXI веков большого количества жанровых инвариантов. В диссертации представлены опера-анекдот (Осколков), опера-романс (Корндорф), «духовный цирк» (Кнайфель),

документальная опера (Львович), медиаопера (Юсупова) и др., что свидетельствует о непрерывном процессе обновления жанра. Отметим, что для понятийного осознания мира характерна неисчерпаемость смысла, поскольку вместе с увеличением объема знаний расширяется и смысл. Это ведет в будущем к множеству открытых возможностей и путей решения проблем в теории современной оперы. Данная диссертация намечает этот вектор, в том числе и в области интердисциплинарных исследований. Завершим работу значимым и очень точным высказыванием философа, основателя герменевтики Х.-Г. Гадамера: «...все сказанное обладает истиной не просто в себе самой, но указывает на уже и еще не сказанное... И только когда несказанное совмещается со сказанным, все высказывание становится понятным»<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> Цит. по: Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 333.

## Список литературы

1. *Аберт, Г. В. А.* Моцарт. Часть первая, книга вторая / Г. Аберт / пер. с нем., вступит. статья, коммент. К. К. Саквы. — 2-е издание. — М. : Музыка, 1988. — 608 с.
2. *Абрамовских, Е. В.* «Нарративные трансформации» в текстах неклассической парадигмы художественности (кино, литература) / Е. В. Абрамовских // Научный диалог. — 2018. — № 1. — С. 71–82. — DOI : 10.24224/2227-1295-2018-1-71-82.
3. *Аверина, Г. Ю.* История «...si tuove!» / Г. Ю. Аверина // Николай Корндорф : Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. : Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 229–238.
4. *Аверинцев, С. С.* Иуда Искариот // София-Логос. Словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. — М. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. — С. 235–239.
5. *Аверченко, А. Т.* О хороших, в сущности, людях! / А. Т. Аверченко. — 4-е изд. — Петербург : издание «НОВАГО САТИРИКОНА», 1914. — 71 с.
6. *Агеева, Н. А.* Поэтика современной отечественной монодрамы / Н. А. Агеева // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. — 2013. — № 6 (16). — С. 168–176.
7. *Адамович, М.* Этот виртуальный мир... Современная русская проза в интернете : ее особенности и проблемы / М. Адамович // Новый мир. — 2000. — № 4. — С. 193–207.
8. *Акопян, Л. О.* Дмитрий Шостакович : опыт феноменологии творчества : монография / Л. О. Акопян. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — 473 с.
9. *Акопян, Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 2010. — 856 с.

10. *Акопян, Л. О.* Феномен Дмитрия Шостаковича / Л. О. Акопян. — СПб. : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018. — 736 с.
11. *Акопян, Л. О.* Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке / Л. О. Акопян // Искусство музыки. Теория и история. — 2014. — № 10–11. — Глава 2. Мелодия. — С. 126–227.
12. *Алеева, С. Г.* Жанр оперы–мистерии в отечественной музыке последних десятилетий XX века / С. Г. Алеева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2014. — № 3 (33). — С. 3–7.
13. *Алеева, С. Г.* Мистерия в современном музыкальном театре / С. Г. Алеева // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре / ред. А. В. Крылова. — Ростов н/Д. : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. — С. 143–156.
14. *Алеева, С. Г.* Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века : наблюдения над спецификой жанра / С. Г. Алеева // Искусство и образование. — 2011. — № 2. — С. 64–72.
15. *Амрахова, А. А.* Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий / А. А. Амрахова // Журнал Общества теории музыки. — 2016. — № 3 (15). — С. 18–29.
16. *Амрахова, А. А.* Современная музыкальная культура в поисках самоопределения / А. А. Амрахова. — М. : Композитор, 2017. — 304 с.
17. *Амрахова, А. А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах / А. А. Амрахова. — М. : Композитор, 2009. — 357 с.
18. *Андреев, Л. Н.* Собрание сочинений. В 6-ти т. / Л. Н. Андреев / сост. и подгот. текста Е. М. Жезловой, коммент. А. В. Богданова. — М. : Художественная литература, 1990. — Том 2. — 559 с.
19. *Андреева, Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX–начала XXI века / Е. Ю. Андреева. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 496 с.

20. *Андрущенко, Е. Ю.* Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов : к истокам исследовательской традиции (статья 1) / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2016. — № 4. — С. 86–92.
21. *Андрущенко, Е. Ю.* Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980-х годов : к истокам исследовательской традиции (статья 2) / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2017. — № 2. — С. 48–53.
22. *Андрущенко, Е. Ю.* Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX–XXI века и творчество Э. Ллойда Уэббера : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Андрущенко Елена Юрьевна. — Ростов-на-Дону, 2020. — 313 с.
23. *Апресян, А. Р.* Эстетика московского концептуализма : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Апресян Армен Рубенович. — М., 2001. — 110 с.
24. *Аркадьев, М. А.* Жизнь моя, иль ты приснилась мне... / М. А. Аркадьев // Музыкальная академия. — 2007. — № 3. — С. 41–45.
25. *Артемова, Е. Г.* «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова : от концепции к постановке / Е. Г. Артемова // Грамота. — 2017. — № 12. — Ч. 1. — С. 16–18.
26. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — М. : Музыка, 1971. — 376 с.
27. *Асафьев, Б. В.* Об опере. Избранные статьи / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1976. — 336 с.
28. *Бабанов, И. Е.* Апология Дон Жуана / И. Е. Бабанов // Звезда. — 1996. — № 10. — С. 162–178.
29. *Бавильский, Д. В.* До востребования. Беседы с современными композиторами / Д. В. Бавильский. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. — 792 с.
30. *Багдасарян, О. Ю.* Сюжет о Дон Жуане в русской драматургии 1980-х гг. («Дон Жуан» В. Казакова – «Вальпургиева ночь, или шаги командора» Вен. Ерофеева) / О. Ю. Багдасарян // Филологический класс. — 2013. — № 1 (31). — С. 132–137.

31. *Баева, А. А.* Оперная драматургия конца XX века / А. А. Баева // Музыка России. От средних веков до современности : сб. статей.— М. : Композитор, 2004. — Вып. 1. — С. 346–371.
32. *Баева, А. А.* Оперное творчество Николая Каретникова / А. А. Баева // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). — М. : Композитор, 2003. — Вып. 1. — С. 271–278.
33. *Баева, А. А.* Оперный театр И. Ф. Стравинского / А. А. Баева : монография. — М. : URSS, 2022. — 302 с.
34. *Баева, А. А.* Оперный театр Р. Щедрина / А. А. Баева // Родион Щедрин: Материалы к творческой биографии : коллективная монография. — М. : Композитор, 2007. — С. 320–342.
35. *Баева, А. А.* Поэтика жанра. Современная русская опера / А. А. Баева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1999. — 189 с.
36. *Баева, А. А.* Русская лирико-психологическая опера : 60-80-е годы XX века / А. А. Баева. — М. : ГИИ, 1996. — 188 с.
37. *Баева, А. А.* Русская опера 60-90-х годов XX века. Поиски и решения / А. А. Баева // Музыкальный театр XX века : события, проблемы, итоги, перспективы / ред. А. Баева, Е. Куриленко. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — С. 175–190.
38. *Баженова, Е. А.* Научный текст как система субтекстов : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Баженова Елена Александровна. — Екатеринбург, 2001. — 366 с.
39. *Бакши, Л. С.* Театр звука / Л. С. Бакши // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). — М. : Композитор, 2006. — Вып. 2. — С. 151–169.
40. *Банах, И. В.* Ремейк в современной русской драматургии: стратегии и трансформации классики / И. В. Банах // Культ-товары : Феномен массовой литературы в современной России. — СПб. : Петербургский институт печати, 2009. — С. 156–164.

41. *Барт, Р.* От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. — М. : Прогресс, 1989. — С. 413–423.
42. *Басок, М. А.* Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Басок Максим Андреевич. — М, 1983. — 23 с.
43. *Басок, М. А.* Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Басок Максим Андреевич. — М, 1983. — 196 с.
44. *Белозерская, Л. Е.* Страницы жизни / Л. Е. Белозерская. В кн. : Воспоминания о Михаиле Булгакове. — М. : Советский писатель, 1988. — С. 192–237.
45. *Беляева, Т. А.* «Река Давида» Ольги Викторовой как образец новейшей монооперы / Т. А. Беляева // История и теория искусств. Материалы 55-й Международной научной студенческой конференции. — Новосибирск : ННИГУ, 2017. — С. 12–13.
46. *Беляева, Т. А.* Провокационные сюжеты в современном музыкальном искусстве (на примере монооперы И. Демущко «Последнее слово подсудимой») / Т. А. Беляева // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. Материалы 24-й межвузовской (региональной) научной студенческой конференции. Новосиб. гос. ун-т архитектуры, дизайна и искусств. — Новосибирск, 2016. — С. 64–67.
47. *Бердяева, О. С.* Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст / О. С. Бердяева. — Великий Новгород : ИПЦ НовГУ, 2002. — 172 с.
48. *Беседы с А. Шнитке* / сост. А. В. Ивашкин. М. : РИК «Культура», 1994. — 304 с.
49. *Бобринская, Е. А.* Концептуализм / Е. А. Бобринская. — М. : Галарт, 1994. — 269 с.
50. *Бобринская, Е. А.* Чужие? Неофициальное искусство : мифы, стратегии, концепции / Е. А. Бобринская. — М. : BREUS, 2013. — 496 с.

51. *Борев, Ю. Б.* Эстетика. Теория литературы / Ю. Б. Борев // Энциклопедический словарь терминов. — М. : Астрель·АСТ, 2003. — 576 с.
52. *Бородин, Б. Б.* Уральская композиторская организация. История и современность (монографический справочник) / Б. Б. Бородин. — Екатеринбург : Уральское литературное агентство, 2012. — 400 с.
53. *Браббинс, М.* Мистерия, уникальная авантюра : «Алиса в Стране Чудес». Премьера оперы Александра Кнайфеля в Амстердаме / М. Браббинс // Мариинский театр. — 2002. — № 1–2. — С. 8.
54. *Брагинская, Н. В.* «Картины» Филострата Старшего : Генезис и структура диалога перед изображением // Н. В. Брагинская // Одиссей. Человек в истории : Картина мира в народном и ученом сознании / Рос. акад. наук, Ин-т всеобщ. истории. — М. : Наука, 1994. — С. 274–313.
55. *Брагинская, Н. В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание : Карпато-восточнославянские параллели. Структура текста. — М. : Наука, 1977. — С. 259–283.
56. *Бражников, И. С.* Смысл и чистота абсурда / И. С. Бражников // Современная драматургия. — 1994. — № 4. — С. 200–208.
57. *Бродский, И. А.* Об одном стихотворении / И. А. Бродский // Форма времени : стихотворения, эссе, пьесы / сост. В. И. Уфлянд. В 2-х т. — Минск : Эридан, 1992. — Том 2. — С. 396–449.
58. *Буклет* «Российский союз композиторов Санкт-Петербурга». Александр Смелков. — СПб. : ВНИИГ, 1993. — 10 с.
59. *Буклет* к спектаклю «Бег» в Московском государственном академическом Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского. — М. : КМТ, 2010. — 15 с.
60. *Буклет* Юбилейного вечера В. Мартынова. 18.12.2006. — М. : КЗЧ, 2006. — 6 с.

61. *Булгаков, М. А.* Бег / М. А. Булгаков. — СПб. : Азбука, Азбука–Аттикус, 2011. — С. 517–618.
62. *Булгаков, М. А.* Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков. — СПб. : Азбука, Азбука–Аттикус, 2011. — С. 97–545.
63. *Булгаков, М. А.* Письмо Правительству СССР от 28 марта 1930 г. / М. А. Булгаков // Новый мир. — 1987. — № 8. — С. 194–198.
64. *Булгаков, С. Н.* Иуда Искарот — Апостол-Предатель // С. Н. Булгаков. Труды о Троичности / сост., подгот. текста и примеч. А. Резниченко. — М. : ОГИ, 2001. — 330 с.
65. *Булычева, А. В.* Духовная опера во Франции в эпоху барокко : ветхозаветная история и художественный вымысел / А. В. Булычева // XVI Ежегодная богословская конференция ПСТГУ. — М. : ПСТГУ, 2006. — Том 2. — С. 360–363.
66. *Бычков, В. В., Бычкова, Л. С.* Концептуализм, концептуальное искусство / В. В. Бычков, Л. С. Бычкова // Культурология. XX век. Энциклопедия. — СПб. : Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. — Том 1. — 447 с.
67. *Бэлза, И. Ф.* Партитуры Михаила Булгакова / И. Ф. Бэлза // Вопросы литературы. — 1991. — № 5. — С. 55–83.
68. *Бюкен, Э.* Героический стиль в опере / Э. Бюкен / пер. с нем. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. — М. : Музгиз, 1936. — 183 с.
69. *Валькова, В. Б.* Современное музыкознание и принципы микроистории / В. Б. Валькова // Музыкальная академия. — 2017. — № 1. — С. 67–70.
70. *Векслер, Ю. С.* «Лулу» Альбана Берга. Проблема завершения как исторический феномен / Ю. С. Векслер // *Fioretti musicali* : материалы научной конференции в честь Инны Алексеевны Барсовой. — М., 2011. — С. 118–125.
71. *Векслер, Ю. С.* Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии / Ю. С. Векслер. — СПб. : Композитор, 2010. — 1136 с.

72. Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия. — М. : Олма-Пресс, 2002. — 704 с.
73. *Величко, А. Т.* А. П. Смелков. Опера «Братья Карамазовы» (к проблеме воплощения романа Ф. М. Достоевского) / А. Т. Величко. — СПб. : С–Петербург. гос. консерватория, 2016. — 131 с.
74. *Виноградов, В. В.* О категории модальности и модальных словах в русском языке / В. В. Виноградов // Избранные труды. Исследования по русской грамматике. — М. : Наука, 1975. — С. 53–87.
75. *Виноградова, А. С.* Ф. И. Стравинский и русский музыкальный театр последней трети XIX века : репертуар, исполнительское искусство : дис. ...канд. иск. : 17.00.02. — М., 2019. — 259 с.
76. *Виншель, А. В.* Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX–XXI веков (П. Зюскинд «Контрабас», Х.-Й. Ортайль «Ночь дон Жуана», Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд») : дис. ... канд. филол. наук. 10.01.03 / Виншель Александра Викторовна. — Воронеж, 2015. — 186 с.
77. *Виншель, А. В.* Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX–XXI веков (П. Зюскинд «Контрабас», Х.-Й. Ортайль «Ночь дон Жуана», Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд») : автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.01.03 / Виншель Александра Викторовна. — Воронеж, 2015. — 17 с.
78. *Власова, В. В., Лобзакова, Е. Э.* Опера В. Кобекина «Холстомер» : к проблеме «композиторского» либретто / В. В. Власова, Е. Э. Лобзакова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2022. — № 3. — С. 127–136. DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_127
79. *Войткевич, С. Г.* Обнимутся ли миллионы...? (О рецепции бетховенской «темы радости» в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы») / С. Г. Войткевич // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. — 2014. — № 27. — С. 97–106.

80. *Войткевич, С. Г.* Художественный мир Ф. М. Достоевского в отечественной опере последней трети XX века : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Войткевич Светлана Геннадьевна. — М., 2006. — 253 с.
81. *Волошин, В. В.* Классифицирование и классификация возможных миров / В. В. Волошин // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер. : Гуманит. и соц. науки. — 2019. — № 3. — С. 88–98. DOI: 10.17238/п2227-6564.2019.3.88.
82. *Вольперт, Л. И.* Пушкин и французская комедия XVIII в. / Л. И. Вольперт // Пушкин : Исследования и материалы. — Л. : Наука, 1979. — Том IX. — С. 168–187.
83. *Вольфганг Амадей Моцарт.* Письма / В. А. Моцарт / пер. с нем., франц., итал., лат. — М. : Аграф, 2000. — 448 с.
84. *Высоцкая, М. С.* «Путешествие к любви» : от концерта к мультимедиа / М. С. Высоцкая // Музыкальная академия. — 2014. — № 1. — С. 13–15.
85. *Высоцкая, М. С.* Между логикой и парадоксом : композитор Фарадж Караев : монография / М. С. Высоцкая. — М. : Композитор, 2012. — 568 с.
86. *Высоцкая, М. С.* Театр абсурда в театре инструментов : музыкально-сценические произведения Фараджа Караева / М. С. Высоцкая // Звуковая среда современности : сб. статей памяти М. Е. Тараканова / отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. — М. : ГИИ, 2012. — С. 260–268.
87. *Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В.* Музыка XX века : от авангарда к постмодерну : учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 440 с.
88. *Гаврилова, Л. В.* Музыкально-драматическая поэтика Сергея Слонимского : парадигмы метатекста : дис. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Гаврилова Людмила Владимировна. — М., 2001. — 259 с.
89. *Ганул, Н. Г.* Музыкальный театр притчи С. Кортеса в контексте европейской оперы XX века : автореф. ...канд. иск. : 17.00.02 / Ганул Наталия Григорьевна. — Минск, 2006. — 20 с.

90. *Ганул, Н. Г.* Опера-притча в XX веке : от метафоры к жанровой модели (к вопросу о терминологическом оптимуме) / Н. Г. Ганул // Термины, понятия и категории в музыковедении. Четвертый международный конгресс Общества теории музыки. — Казань : КГК имени Н. Г. Жиганова, 2019. — С. 100–101.
91. *Гарбуз, О. В.* Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гарбуз Ольга Владимировна. — М., 2012. — 26 с.
92. *Гаспаров, Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. — М. : Наука : Вост. лит., 1994. — 304 с.
93. *Геллер, Л. М.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. М. Геллер // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М. : МИК, 2002. — С. 5–22.
94. *Гладких, Н. В.* Катарсис смеха и плача // Вестник Томского государственного педагогического университета. — Серия : Гуманитарные науки (Филология). — Томск, 1999. — Вып. 6 (15). — С. 88–91.
95. *Гозенпуд, А. А.* Достоевский и музыкально-театральное искусство / А. А. Гозенпуд. — Л. : Советский композитор, 1981. — 224 с.
96. *Головатая, Г.* Мистический фарс Юрия Каспарова «ВОРОН» / Г. Головатая // Музыкант-Классик. — 2006. — № 6–7. — С. 25–26.
97. *Гонтаренко, Г. Н., Сычёва, Г. С.* Из истории композиторского образования в Ростове-на-Дону / Г. Н. Гонтаренко, Г. С. Сычева // Южнороссийский музыкальный альманах. — 2017. — № 1. — С. 65–70.
98. *Гончаренко, С. С.* О поэтике оперы / С. С. Гончаренко. — Новосибирск : НГК (Академия) им. М. И. Глинки, 2010. — 260 с.
99. *Горбачева Н. С.* Дон Жуан как архетип : проблема музыкальной интерпретации «вечного образа» : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Горбачева Наталья Сергеевна. — Нижний Новгород, 2015. — 22 с.

100. *Гордин, А. М.* Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина» / А. М. Гордин // Пушкин и его время. Исследования и материалы. — Л. : Гослитиздат, 1962. — Вып. 1. — С. 232–245.

101. *Горячев В.* «Вишневый сад», опера Николая Мартынова // Музыкальная академия. — 2010. — № 2 (730). — С. 18–22.

102. *Григорьева, Г. В.* Оперы Э. Денисова : к проблеме «композиторского либретто» // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 2. — С. 47–53

103. *Григорьева, Г. В.* Николай Сидельников : монография / Г. В. Григорьева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. — 176 с.

104. *Григорьева, Г. В.* Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Г. В. Григорьева // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2005. — С. 23–39.

105. *Гринбаум, О. Н.* Стихи и музыка в сцене дуэли героев пушкинского романа, или была ли случайной гибель Ленского / О. Н. Гринбаум // Вестник Санкт-Петербургского университета. — Сер. 9 : Языкознание. — 2007.— Вып. 2. — С. 36–47.

106. *Гройс, Б. Е.* В потоке / Б. Е. Гройс. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. — 208 с.

107. *Гройс, Б. Е.* Московский романтический концептуализм / Б. Е. Гройс // Московский концептуализм / под ред. Е. Ю. Дёготь, В. А. Захарова. — М. : WAM, 2005. — С. 343–353.

108. *Гройс, Б. Е.* Экзистенциальные предпосылки концептуального искусства / Б. Е. Гройс // Московский концептуализм / под ред. Е. Ю. Дёготь, В. А. Захарова. — М. : WAM, 2005. — С. 332–342.

109. *Губкина, Н. В.* «Днепровская Русалка» Н. Краснопольского как образец театральной «переделки» (в аспекте литературного анализа) / Н. В. Губкина // EUROPA ORIENTALIS. — 1998. Vol. 17, Issue 1. — С. 55–79.

110. *Гуляницкая, Н. С.* Методы науки о музыке : исследование / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2009. — 256 с.

111. *Гуляницкая, Н. С.* Музыкальная композиция : модернизм, постмодернизм. История, теория, практика / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2014. — 367 с.

112. *Гуляницкая, Н. С.* О Московском музыкальном постконцептуализме / Н. С. Гуляницкая // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2013. — № 1 (4). — С. 3–13.

113. *Гуляницкая, Н. С.* Опера умерла? К проблеме поэтики жанра в современном искусстве / Н. С. Гуляницкая // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 2. — С. 367–376.

114. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.

115. *Гуревич, В. А.* Пётр Геккер / В. А. Гуревич. — СПб. : Композитор, 2015. — 44 с.

116. *Давиденко, Д. А.* Человек и действительность в отечественном кинематографе 70-х годов : дис. ...канд. иск. : 17.00.03 / Давиденко Дмитрий Анатольевич. — М., 2004. — 167 с.

117. *Данько, Л. Г.* Комическая опера в XX веке / Л. Г. Данько. — Л. : Советский композитор, 1986. — 176 с.

118. *Девятова, О. Л.* Новый мелодизм в монодийной драме «Король Лир» // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2017. — № 3 (32). — С. 117–124.
119. *Дёготь, Е. Ю., Захаров, В. А.* Московский концептуализм / Ю. А. Дёготь, В. А. Захаров. — М. : WAM, 2005. — 416 с.
120. *Деканосидзе, Н. А.* «Музыка для живых» Г. Канчели : проблемы жанра и драматургии оперы : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Деканосидзе Натиа Амирановна. — СПб., 2011. — 404 с.
121. *Демурова, Н.* В беседе с Владимиром Рубиным / Н. Демурова // Музыкальная академия. — 2007. — № 3. — С. 46–49.
122. *Деникин, А. И.* Поход и смерть генерала Корнилова / А. И. Деникин. — Ростов-на-Дону : Кн. изд-во, 1989. — 112 с.
123. *Денисов, А. В.* Сюжет и жанр в опере XX века — парадигмы изучения / А. В. Денисов // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. — 2006. — № 7 (21). Серия : Общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, экономика, право, история, социология). — Ч. 1. — С. 128–137.
124. *Денисов, А. В.* Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX в. — семантический анализ : дис. ...д-ра иск. : 24.00.01 // Денисов Андрей Владимирович. — СПб., 2008. — 342 с.
125. *Денисов, Э. В.* О некоторых типах мелодизма в современной музыке / Э. В. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Советский композитор, 1986. — С. 137–149.
126. *Денисова, Е. О.* Опера Э. Денисова «Пена дней» : поэтика сюжета, жанра, стиля / Е. О. Денисова // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. трудов РАМ имени Гнесиных. — М. : РАМ имени Гнесиных, 1994. — С. 134–154.

127. *Деревицкий, А. Н.* Современная опера и ее главнейшие направления на Западе / А. Н. Деревницкий. — Одесса, 1900. — 31 с.

128. *Джеймисон, Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Ю. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейникова / Ф. Джеймисон. Изд. 2-е, испр. — М. : Изд-во Института Гайдара, 2019. — 816 с.

129. *Димитрин, Ю. Г.* «Братья Карамазовы» на Мариинской сцене. Первые итоги / Ю. Г. Димитрин // Мариинский театр. — 2008. — № 5–6. — С. 10.

130. *Димитрин, Ю. Г.* Избранное в 5 книгах. Мюзикл / Ю. Г. Димитрин. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2016. — 276 с.

131. Дневник Елены Булгаковой / Е. Булгакова // Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина ; сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской ; вступ. ст. Л. Яновской. — М. : Изд-во «Кн. палата», 1990. — 400 с.

132. *Долинская, Е. Б.* О русской музыке последней трети XX века / Е. Б. Долинская. — Магнитогорск : Маг.гос.консерватория, 2000. — 160 с.

133. *Донцева, Н. В.* Творчество Б. А. Циммермана : музыка и слово : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Донцева Надежда Викторовна. — М., 2012. — 352 с.

134. *Дорошевич, А. Н.* Триллер против детектива / А. Н. Дорошевич // Смех, жалость и ужас... (Жанры зарубежного кино) : сб. статей НИИ киноискусства / редкол. : И. А. Звезгинцева (отв. ред.) и др. — М. : НИИ киноискусства, 1994. — С. 5–20.

135. *Достоевский, Ф. М.* Собрание сочинений. В 10 т. / Ф. М. Достоевский. — М. : Художественная литература, 1958. — Том 9. — 635 с.

136. *Достоевский, Ф. М.* Собрание сочинений. В 15 т. / Ф. М. Достоевский. — СПб. : Наука, 1996. — Том 15. — С. 20–22.

137. *Дубинец, Е. А.* *Made in USA* : Музыка — это все, что звучит вокруг / Е. А. Дубинец. — М. : Композитор, 2006. — 416 с.

138. *Дулат-Алеев, В. Р.* Большая русская опера 1830–1860-х годов в контексте патриотической темы и «европейского стиля» / В. Р. Дулат-Алеев // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2017. — № 4 (20). — С.24–30.
139. *Дьячкова, Л. С.* Опера А. Шнитке «Джезуальдо» : параллели и инверсии художественных систем Ренессанса и современности / Л. С. Дьячкова // Шнитке посвящается... / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — М. : Композитор, 2006. — Вып. 5. — С. 56–78.
140. *Евреинов, Н. Н.* Введение в монодраму / Н. Н. Евреинов. — СПб., 1909. — 29 с.
141. *Енукидзе, Н. И.* Альтернативный музыкальный театр в России в первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Енукидзе Нателла Исидоровна. — М., 1999. — 226 с.
142. *Енукидзе, Н. И.* Из истории джаза и мюзикла / Н. И. Енукидзе. — М. : Пара Ла Оро, 2009. — 130 с.
143. *Ершов, С. А.* Книга Иуды: Антология / С. А. Ершов. — СПб. : Амфора, 2001. — 310 с.
144. *Жабинский, К. А.* «Бытие и время» экзистенциального диалога в «Экклезиастическом действе» / К. А. Жабинский // Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. — Ростов-на-Дону : Книга, 2001. — Вып. 1. — С. 134–141.
145. *Жабинский, К. А.* О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века / К. А. Жабинский // Оперный театр : вчера, сегодня, завтра : сб. статей. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. — Вып. 4. — С. 209–228.
146. *Жгилева, Н. Е.* Особые формы художественного пространства в пьесе П. Зюскинда «Контрабас» / Н. Е. Жгилева // Известия Сочинского государственного университета. — 2015. — № 1. — С. 237–240.

147. *Женетт, Ж.* Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Том 2. — С. 60–282.

148. *Загидуллина, М. В.* Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации / М. В. Загидуллина // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 5 (69). — С. 213–222.

149. *Заднепровская, Г. В.* «Бег» Николая Сидельникова — Михаила Булгакова — литературная опера / Г. В. Заднепровская // «Ірис»: сб. статей по искусствознанию, филологии, истории. — М.: Издательство Московского университета, 2012. — С. 346–353.

150. *Заднепровская, Г. В.* «Бег»: интерпретация пьесы М. А. Булгакова в одноименной опере Н. Н. Сидельникова / Г. В. Заднепровская // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография. Серия *Barwy Rusi*. — Том 2. — Kraków: Scriptum, 2012. — С. 623–630.

151. *Заднепровская, Г. В.* «Братья Карамазовы»: интерпретация романа Ф. М. Достоевского в опере-мистере А. П. Смелкова / Г. В. Заднепровская // Теория и история искусства. — 2012. — № 1. — С. 78–83.

152. *Заднепровская, Г. В.* «Дракула» Андрея Тихомирова: возрождение оперного жанра в XXI веке? / Г. В. Заднепровская // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сб. статей VII Международной научно-практической конференции. Памяти профессора У. Д. Розенфельда. — Гродно: ГрГУ, 2015. — Том 1. — С. 208–213.

153. *Заднепровская, Г. В.* «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока и «Джезуальдо» А. Шнитке: вариации на жанр / Г. В. Заднепровская // Бела Барток сегодня: сб. статей. — Серия: Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — Том 74. — С. 131–136.

154. *Заднепровская, Г. В.* «Проклятый Апостол» Петра Геккера: к вопросу о жанре / Г. В. Заднепровская // Актуальные проблемы мировой художественной

культуры : сб. статей VIII Международной научно-практической конференции. Памяти профессора У. Д. Розенфельда. — Гродно : ГрГУ, 2017. — Том 1. — С. 131–134.

155. *Заднепровская, Г. В.* Альтернативная режиссура в современном отечественном оперном театре : особенности и перспективы / Г. В. Заднепровская // Вопросы современного музыкознания : теория и практика : сб. статей. — Краснодар : Светочъ, 2016. — С. 90–96.

156. *Заднепровская, Г. В.* Антон Лубченко : «Если человек занимается своим делом, ему не может быть тяжело» / Г. В. Заднепровская // Музыка и время. — 2009. — № 7. — С. 8–14.

157. *Заднепровская, Г. В.* Жанр оперы-триллера в творчестве А. Шнитке / Г. В. Заднепровская // Теория и история искусства. — 2016. — № 3/4. — С. 228–238.

158. *Заднепровская, Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с А. Изосимовым / Г. В. Заднепровская. — 14.09.2013.

159. *Заднепровская, Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с А. Тихомировым / Г. В. Заднепровская. — 25.10.2014.

160. *Заднепровская, Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с В. Гурковым / Г. В. Заднепровская. — 21.04.2008.

161. *Заднепровская, Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с И. Юсуповой / Г. В. Заднепровская. — 06.10.2006.

162. *Заднепровская, Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с И. Юсуповой / Г. В. Заднепровская. — 10.08.2008.

163. *Заднепровская, Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с П. Геккером / Г. В. Заднепровская. — 24.05.2021.

164. *Заднепровская, Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с Р. Львовичем / Г. В. Заднепровская. — 23. 11. 2020.

165. *Заднепровская, Г. В.* Из личной переписки автора диссертации с Ю. Димитриным / Г. В. Заднепровская. — 17.11.2016.

166. *Заднепровская, Г. В.* Инновационные технологии освоения современного музыкально-сценического искусства магистрантами музыкально-педагогических факультетов / Г. В. Заднепровская // Тенденции формирования науки нового времени : сб. статей международной научно-практической конференции. — Уфа : БашГУ, 2014. — Том 2. — С. 48–51.

167. *Заднепровская, Г. В.* Интервью автора диссертации с Н. А. Морозовым / Г. В. Заднепровская. — Январь 2007.

168. *Заднепровская, Г. В.* Интерпретация литературной классики в оперном творчестве Леонида Любовского / Г. В. Заднепровская // Художественное образование и наука. — 2019. — № 3 (20). — С. 90–95.

169. *Заднепровская, Г. В.* Интерпретация пьесы П. Зюскинда «Контрабас» в одноименной монодраме Г. Корчмара / Г. В. Заднепровская // Музыка и время. — 2017. — № 9. — С. 14–20.

170. *Заднепровская, Г. В.* Ираида Юсупова : «Я типичный концептуалист...» / Г. В. Заднепровская // Музыка и время. — 2008. — № 1. — С. 14–17.

171. *Заднепровская, Г. В.* К вопросу о некоторых новых тенденциях в курсе истории отечественной музыки на музыкально-педагогическом факультете / Г. В. Заднепровская // Проблемы музыкального образования : сб. статей. — Чебоксары : ЧГУ им. И. Н. Ульянова, 2001. — Том 2. — С. 41–45.

172. *Заднепровская, Г. В.* Литературная опера : текст и подтекст / Г. В. Заднепровская // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 2. — С. 65–76.

173. *Заднепровская, Г. В.* Литературная опера в теории Карла Дальхауза / Г. В. Заднепровская // Успехи современной науки и образования. — 2017. — № 3. — Том 2. — С. 186–189.

174. *Заднепровская, Г. В.* Ломоносов и Пастернак в Марбурге : оперная документальная фантазия Романа Львовича / Г. В. Заднепровская // Музыка и время. — 2019. — № 7. — С. 33–42.

175. *Заднепровская, Г. В.* Медиаопера «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе» Ираиды Юсуповой : рождение нового жанра / Г. В. Заднепровская // Музыкальное образование в контексте культуры : вопросы теории, истории и методологии : сб. статей. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2008. — С. 198–209.

176. *Заднепровская, Г. В.* Медиаопера Ираиды Юсуповой как новый жанр современной российской оперы рубежа XX–XXI веков / Г. В. Заднепровская // Музыковедение. — 2012. — № 6. — С. 7–10.

177. *Заднепровская, Г. В.* Модерационный семинар как инновационная технология освоения дисциплины «Музыка XX–XXI века» бакалаврами музыкально-педагогического факультета / Г. В. Заднепровская // Инновационные процессы в музыкальном образовании XXI века : сб. статей. — М. : МГПУ, 2014. — С. 82–86.

178. *Заднепровская, Г. В.* Моноопера «Тост» в контексте творчества Николая Морозова / Г. В. Заднепровская // Музыка и время. — 2019. — № 12. — С. 50–58.

179. *Заднепровская, Г. В.* Неомелодизм в современной отечественной опере / Г. В. Заднепровская // Теория и история искусства. — 2022. — № 1/2. — С. 276–289.

180. *Заднепровская, Г. В.* Новые режиссерские тенденции в современном отечественном оперном театре / Г. В. Заднепровская // Музыкальное искусство и педагогика на современном этапе развития : сб. статей. — М. : МГПУ, 2011. — С. 96–103.

181. *Заднепровская, Г. В.* Около четверти века назад исполнение его музыки в СССР находилось под официальным запретом / Г. В. Заднепровская // Музыкант-классик. — 2004. — № 4. — С. 26–28.

182. *Заднепровская, Г. В.* Опера-анекдот «Граф Нулин» С. Осколкова : к вопросу об интерпретации поэмы А. С. Пушкина / Г. В. Заднепровская // *Художественное образование и наука.* — 2018. — № 4. — С. 45–51.

183. *Заднепровская, Г. В.* Опера-романс «Mr : Марина и Райнер» Н. С. Корндорфа : особенности трактовки жанра / Г. В. Заднепровская // *Теория и история искусства.* — 2022. — № 3/4. — С. 228–253.

184. *Заднепровская, Г. В.* Освоение студентами художественного языка эпохи в процессе ознакомления с современным музыкальным театром / Г. В. Заднепровская // *Развитие идей Д. Б. Кабалевского в современном музыкальном образовании : сб. статей* — М. : МГПУ, 2010. — С. 108–113.

185. *Заднепровская, Г. В.* Отечественная «альтернативная» опера рубежа XX–XXI вв. : новый взгляд на жанр / Г. В. Заднепровская // *Международный научно-исследовательский журнал.* — 2017. — № 9. — С. 122–126.

186. *Заднепровская, Г. В.* Отечественная духовная опера XX–XXI вв. (на примере оперы-мистерии «Братья Карамазовы» А. Смелкова) / Г. В. Заднепровская // *Persona creans. Studia humanitatis.* К пятидесятилетию научно-педагогического творчества Александра Павловича Лободанова : коллективная монография. — М. : Издательство «БОС», 2023. — С. 6–35.

187. *Заднепровская, Г. В.* Отечественная опера-ремейк в контексте современной культуры / Г. В. Заднепровская // *Теория и история искусства.* — 2023. — № 1/2. — С. 315–359.

188. *Заднепровская, Г. В.* Портрет героя в пространстве современной отечественной оперы / Г. В. Заднепровская // *Мир психологии.* — 2012. — № 4. — С. 114–120.

189. *Заднепровская, Г. В.* Современная духовная опера (на примере библейской драмы «Потерянный Рай» А. Изосимова) / Г. В. Заднепровская // *Успехи современной науки.* — 2017. — Том 8. — № 3. — С. 70–74.

190. *Заднепровская, Г. В.* Современная отечественная моноопера : теория и практика / Г. В. Заднепровская // Манускрипт. — 2020. — № 9. — С. 168–173.

191. *Заднепровская, Г. В.* Современная отечественная опера-ремейк : рецепция XIX века / Г. В. Заднепровская // Романтизм : истоки и горизонты : сб. статей. Материалы Международной научной конференции памяти А. Караманова 24-26 февраля 2011 года. — М. : Научно-издательский центр РАМ имени Гнесиных, 2012. — С. 372–378.

192. *Заднепровская, Г. В.* Современный отечественный музыкальный театр как средство формирования духовно-нравственного потенциала нового поколения россиян / Г. В. Заднепровская // Духовно-нравственное воспитание молодежи средствами искусства : сб. статей. — М. : МГПУ, 2012. — С. 32–36.

193. *Заднепровская, Г. В.* Сюжет и время (об отечественной опере рубежа XX–XXI века) / Г. В. Заднепровская // Звуковая среда современности : сб. статей памяти М. Е. Тараканова (1928–1996). — М. : ГИИ, 2012. — С. 251–260.

194. *Заднепровская, Г. В.* Функции хора в отечественной опере рубежа XX–XXI веков (на примере опер «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова Р. К. Щедрина) / Г. В. Заднепровская // Вокально-хоровое образование и исполнительство в XXI веке : сб. статей. Материалы Международной научно-практической конференции. — М. : МГПУ, 2011. — С. 97–102.

195. *Заднепровская, Г. В.* Что есть современная опера? / Г. В. Заднепровская // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски : сб. статей. Материалы Международной научной конференции, 14-17 октября 2014 года / отв. ред. Т. И. Науменко. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2015. — С. 308–316.

196. *Заднепровская, Г. В.* Эстетика театра абсурда в современной отечественной опере / Г. В. Заднепровская // Эмбатерион : сб. статей по искусствоведению, филологии, истории. — М. : МЦНМО, 2011. — С. 49–53.

197. *Заднепровская, Г. В.* Эстетика концептуализма в творчестве Ираиды Юсуповой / Г. В. Заднепровская // *Художественное образование и наука.* — 2023. — № 3 (36). — С. 36–47.
198. *Заднепровская, Г. В., Чигарева, Е. И.* «Моцартиана» Григория Корчмара (о сочинении по модели в музыке XX–XXI веков) / Г. В. Заднепровская, Е. И. Чигарева // *Музыкальная академия.* — 2013. — № 2. — С. 43–53.
199. *Зенкин, К. В.* Проблемы терминологии исторического музыкознания / К. В. Зенкин // *Термины, понятия и категории в музыковедении : сб. статей. Материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки.* — Казань : КГК имени Н. Г. Жиганова, МГК им. П. И. Чайковского, 2021. — С. 43–52.
200. *Зенкин, К. В.* От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер — Штокхаузен / К. В. Зенкин // *Научный вестник Московской консерватории.* — 2010. — № 2. — С. 204–211.
201. *Зенкин, С. Н.* Новые фигуры : заметки о теории / С. Н. Зенкин // *НЛО.* — 2002. — № 57. — С. 343–351.
202. *Зинина, А. С.* Оперная пенталогия «Сверлийцы» в контексте развития жанра «звуковой драмы» в новой музыке // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* — 2019. — № 5 (64). — С. 117–133.
203. *Зюскинд, П.* *Контрабас : пьеса / пер. с нем. Н. С. Литвинец / П. Зюскинд.* — СПб. : Азбука, 2015. — 128 с.
204. *Иванов, Вяч. Вс.* Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи / Вяч. Вс. Иванов. — М. : Азбуковник, 2015. — 696 с.
205. *Иваньшина, Е. А.* Культурная память и логика текстопорождения в творчестве Михаила Булгакова : автореф. дис. ...д-ра филол.наук : 10.01.01 / Иваньшина Елена Александровна. — Воронеж, 2010. — 39 с.
206. *Ивашкин, А. В.* Диалоги с Шнитке / А. В. Ивашкин. — М. : Классика-XXI, 2005. — 320 с.

207. *Игнатова, М. А.* История и миф в операх Сергея Слонимского : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Игнатова Мария Александровна. — Ростов-на-Дону, 2011. — 25 с.
208. *Ильин, И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. — М. : ИНИОН РАН — INTRADA, 2001. — 384 с.
209. *Ильин, И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1998. — 256 с.
210. *Ильин, И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1996. — 254 с.
211. Интертекстуальные связи в художественном тексте // Межвузовский сборник научных трудов / ред. И. В. Арнольд. — СПб. : Образование, 1993. — 178 с.
212. *Ионеско, Э.* Есть ли будущее у театра абсурда? Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?» // Театр абсурда : сб. ст. и публикаций / под ред. Т. Б. Проскурниковой. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. — Изд. 2-е, испр. и доп. — С. 191–195.
213. *Иоффе, И. И.* Мистерия и опера (немецкое искусство XVI–XVIII вв.) / И. И. Иоффе. — Ленинград : ГМИИ, 1937. — 236 с.
214. *Кабалевская, Я. А.* Несколько штрихов к портрету постмодернизма. Интервью с отечественными композиторами / Я. А. Кабалевская. — Рукопись. — 2004. — 96 с.
215. *Каганская, М.* Белое и красное / М. Каганская // Литературное обозрение. — 1991. — № 5. — С. 93–99.
216. *Калошина, Г. Е.* Оперный диптих Леонида Клиничева «Страсти по Анне и Марине» / Г. Е. Калошина // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2015. — № 3 (20). — С. 75–83.
217. *Калошина, Г. Е.* Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX–начала XXI веков / Г. Е. Калошина // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2014. — № 2 (15). — С. 42–47.

218. *Калошина, Г. Е.* Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века / Г. Е. Калошина // Старинная музыка сегодня : материалы научно-практической конференции. — Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. — С. 207–230.

219. *Калошина, Г. Е.* Феномен творческого портрета русских поэтов в камерном театре Леонида Клиничева / Г. Е. Калошина // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры : сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции. Краснодарский государственный институт культуры. — Краснодар : КГИК, 2018. — С. 206–221.

220. *Калошина, Г. Е.* Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // Г. Е. Калошина / Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал / гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. — 2010. — № 1(6). — С. 137–142.

221. *Калошина, Г. Е.* Черты мистерии во французской музыке XX века / Г. Е. Калошина // Музыкальная академия. — 2008. — № 3. — С. 165–170.

222. *Камчатнов, А. М.* Подтекст : термин и понятие / А. М. Камчатнов // Филологические науки. — 1988. — № 3. — С. 40–45.

223. *Каретников, Н. Н.* Темы с вариациями / Н. Н. Каретников. — М. : ИД Ивана Лимбаха, 2020. — 176 с.

224. *Карпухина, Т. П.* Функционирование экфрасиса в романе О Хаксли “Point counter point” («Контрапункт») / Т. П. Карпухина // Вестник Кемеровского государственного университета. — 2018. — № 1. — С. 184–192.

225. *Катунян, М. И.* Между концертом и мультимедиа: к проблеме новой исполнительской ситуации / М. И. Катунян // Искусство XX века : элита и массы : сб. статей НГК им. М. И. Глинки / сост. и ред. : Б. Гецелев, Т. Сиднева. — Нижний Новгород : НГК им. М. И. Глинки, 2004. — С. 67–81.

226. *Катунян, М. И.* Параллельное время Владимира Мартынова / М. И. Катунян // Музыка из бывшего СССР. — М. : Композитор, 1996. — Вып. 2. — С. 41–74.
227. *Катунян, М. И.* Сто лет русского авангарда : сб. статей / М. И. Катунян. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — 528 с.
228. *Кириллина, Л. В.* Берио / Л. В. Кириллина // XX век. Зарубежная музыка : очерки и документы / под ред. М. Арановского и А. Баевой. — М. : Музыка, 1995. — Вып. 2. — С. 74–109.
229. *Кириллина, Л. В.* Драма — опера — роман / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. — 1997. — № 3. — С. 3–15.
230. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX веков / Л. В. Кириллина. — М. : МГК, 1996. — 192 с.
231. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX века / Л. В. Кириллина. — М. : Композитор, 2007. — Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — 224 с.
232. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX века. / Л. В. Кириллина. — М. : Композитор, 2007. — Ч. III. Поэтика и стилистика. — 376 с.
233. *Кириллина, Л. В.* Реформаторские оперы Глюка / Л. В. Кириллина. — М. : Классика-XXI. — 384 с.
234. *Кирьянова, Д. А.* О жизни и творчестве композитора Антонио Спадавекиа / Д. А. Кирьянова // Вестник КемГУКИ. — 2018. — № 45. — С. 78–82.
235. *Кияновская, Л.* Опера как рынок : спектакль как маркетинговый ход / Л. Кияновская // Музыкальная академия. — 2008. — № 4. — С. 74–77.
236. *Климова, Н. В.* В диалоге с Дж. Мильтоном. Опера А. Изосимова «Потерянный рай» / Н. В. Климова // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : сб. статей по материалам XVII Международной научно-практической конференции. — Тамбов : ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2021. — С. 176–186.

237. *Кнайфель, А. А.* Репетиция чуда, или Свидетельство / А. А. Кнайфель // Музыкальная академия. — 2002. — № 2. — С. 85–89.
238. *Кобекин, В. А.* Я люблю писать оперы / В. А. Кобекин // Музыкальное обозрение. — 2008. — № 1.
239. *Кобекин, В. А.* Большое событие. (Обсуждаем оперу «Бег» Н. Сидельникова) / В. А. Кобекин // Музыкальная академия. — 2010. — № 3. — С. 10–11.
240. *Ковалевский, Г. В.* Ретро опера, или Назад в будущее : «Братья Карамазовы» А. Смелкова в Мариинском театре / Г. В. Ковалевский // Музыкальная академия. — 2009. — № 2. — С. 17–21.
241. *Ковалевский, Г. В.* Слово, число и жест в произведении Александра Кнайфеля «Алиса в стране чудес» : синкретический музыкальный театр или опера будущего / Г. В. Ковалевский // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 2. — С. 461–470.
242. *Комарницкая, О. В.* «Чертогон» Н. Н. Сидельникова — опера-микста / О. В. Комарницкая // *Festschrift* Валентине Николаевне Холоповой : материалы научной конференции 14 декабря 2005 года / ред.-сост. О. В. Комарницкая. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 81–89.
243. *Комарницкая, О. В.* Русская опера XIX–начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Комарницкая Ольга Виссарионовна. — Ростов-на-Дону, 2012. — 757 с.
244. *Комарницкая, О. В.* Русская опера второй половины XX–начала XXI веков : жанр, драматургия, композиция : аналитические очерки / О. В. Комарницкая. — М. : Альтекс, 2011. — 301 с.

245. *Конен, В. Дж.* Пути американской музыки : очерки по истории музыкальной культуры США / В. Дж. Конен. — М. : Советский композитор, 1961. — 491 с.
246. *Конен, В. Дж.* Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века / В. Дж. Конен. — М. : Музыка, 1994. — 159 с.
247. *Корндорф, Н. С.* «Я безусловно ощущаю себя русским композитором». Автобиография с лирическими отступлениями / Н. С. Корндорф // Музыкальная академия. — 2002. — № 2. — С. 52–72.
248. *Коробова, А. Г.* Комическое как модальность художественного текста и ее проявления в музыке / А. Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки. — 2009. — № 2 (5). — С. 135–142.
249. *Коробова, А. Г.* О музыкальной топике жанра новоевропейской пасторали / А. Г. Коробова // Пастораль как текст культуры : теория, топика, синтез искусств : сб. науч. трудов / отв. ред. Т. В. Саськова. — М. : МГОПУ, 2005. — С. 53–75.
250. *Коробова, А. Г.* Пастораль в музыке европейской традиции : к теории и истории жанра : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Коробова Алла Германовна. — М., 2008. — 31 с.
251. *Коробова, А. Г.* Теория жанров в музыкальной науке : история и современность / А. Е. Коробова. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. — 173 с.
252. *Корчмар, Г. О.* Авторская аннотация к концертному исполнению монодрамы «Контрабас» 17 мая 2010 г. / Г. О. Корчмар. — СПб. : Дом композиторов, 2010.
253. *Корчмар, Г. О.* Авторская аннотация к опере «НИГЕНО ЙИНЕГВЕ» / Г. О. Корчмар. — СПб. : Дом композиторов, 2003.
254. *Корчмар, Г. О.* В лабиринте сотворчества. О книге Ю. Димитрина / Г. О. Корчмар // Ю. Димитрин. Либретто. — СПб. : Композитор, 2012. — С. 4–8.

255. *Корчмар, Г. О.* Играем Моцарта / Г. О. Корчмар // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. — № 11 (34), ноябрь 2006 г. — С. 5.
256. *Красникова, Т. Н.* Фактура в музыке XX века : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. — М., 2008. — 547 с.
257. *Краснова, О. Б.* Тень Эдипа : специфика ритуальности в драматургии оперы Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода» / О. Б. Краснова // Грамота : в 3-х ч. — 2017. — № 12 (86). — Ч. 3. — С. 101–105.
258. *Крауклис, Г. В.* *Dramma per musica* Давида Кривицкого / Г. В. Крауклис // Музыкальная академия. — 2000. — № 4. — С. 31–34.
259. *Кристева, Ю.* Избранные труды : разрушение поэтики / пер. с франц. Г. К. Косиков, Б. П. Нарумов. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — 656 с.
260. *Кудинова, Т. Н.* От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова. — М. : Сов. композитор, 1982. — 175 с.
261. *Кузнецова, М. С.* Эстетика музыкального театра Сальватора Шаррино на примере оперы «*Luci mi traditrici*» / М. С. Кузнецова // Опера в музыкальном театре : история и современность : сб. статей по материалам Второй Международной научной конференции 12–14 октября 2015 г. / отв. ред. И. П. Сусидко. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2016. — С. 374–384.
262. *Кузьменкова, О. А.* Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века (Симфоническая и инструментальная музыка) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кузьменкова Ольга Александровна. — СПб., 2004. — 190 с.
263. *Кузьменкова, О. А.* Метод стилового моделирования в творчестве Григория Корчмара : монография / О. А. Кузьменкова. — СПб. : ИНФО-ДА, 2004. — 48 с.

264. *Куранова, Ю. А.* Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп») : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Куранова Юлия Александровна. — М., 2017. — 249 с.

265. *Куранова, Ю. А.* Модус мистериальности в музыкальном представлении «Потоп» И. Стравинского — Р. Крафта // Музыкальная академия. — 2016. — № 3. — С. 112–117.

266. *Курносова, С. Е.* Стилиевые горизонты музыки Григория Корчмара / С. Е. Курносова // Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании : материалы конференции. — Одесса: Черноморье, 2010. — Серия 31. Искусствоведение, архитектура и строительство. — С. 48–55.

267. *Курносова, С. Е.* Стилизация или «стилевое моделирование»? (К вопросу о творческом методе Григория Корчмара) / С. Е. Курносова // Музыкальное образование в современном мире : диалог времен. — СПб. : Перспектива, 2011. — С. 85–87.

268. *Лаврова, С. В.* Анти-риторические фигуры новой музыки / С. В. Лаврова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2014. — № 4 (33). — С. 153–165.

269. *Лаврова, С. В.* Беат Фуррер. Аудиотеатр «Фама» в контексте проблем современного оперного жанра / С. В. Лаврова // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 6 (65). — С. 102–114.

270. *Лаврова, С. В.* История Дезуальдо ди Веноза как оперный сюжет : «Лживый свет моих очей» Сальваторе Шаррино и «Дезуальдо, которого считают убийцей» Лука Франческони / С. В. Лаврова // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. — 2019. — № 2. — С. 35–47. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29644.

271. *Лаврова, С. В.* Логика смысла новой музыки : опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино / С. В. Лаврова. — СПб. : Издательство «СПбГУ», 2013. — 280 с.

272. *Лаврова, С. В.* Мультимедиа-опера Фаусто Ромителли. «Индекс металлов» — реквием по материи / С. В. Лаврова // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. — 2018. — № 4. — С. 24–41. DOI: 10.7256/2453-613X.2018.4.28551.

273. *Лаврова, С. В.* Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Лаврова Светлана Владимировна. — СПб., 2016. — 535 с.

274. *Лаврова, С. В.* Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX– начала XXI века : монография / С. В. Лаврова. — СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. — 230 с.

275. *Лазанчина, А. В.* Исследовательские подходы изучения опер и балетов отечественных композиторов XX века / А. В. Лазанчина // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. — 2010. — № 3. — Том 12. — С. 242–247.

276. *Ларина, Ю.* Оперное диво / Ю. Ларина // *Огонек*. — 2004. — № 50 (4877). — С. 12.

277. *Лебедев, Е. Н.* Ломоносов / Е. Н. Лебедев. — М. : Молодая гвардия, 1990. — Серия «Жизнь замечательных людей». — 608 с.

278. *Левая, Т. Н.* История отечественной музыки второй половины XX века : учебное пособие / Т. Н. Левая. — СПб. : Композитор, 2005. — 556 с.

279. *Левицкий, Д. А.* Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко / Д. А. Левицкий. — М. : Русский путь, 1999. — 552 с.

280. *Левковская, С. С.* Из радиопередачи «Свободный электрон» // *Радио России – Санкт-Петербург*. — 26 сентября 2010 г.

281. *Левковская, С. С.* Слова. Звуки. Движения / С. С. Левковская // *Musicus*. — 2010. — № 1–2. — С. 43–45.

282. *Леман, Х.-Т.* Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. — М. : ABCdesign, 2013. — 312 с.

283. *Лесковская, И. В.* Потоп по-амстердамски. Опера не умирает. Она просто разлагается на отдельные средства выразительности / И. В. Лесковская // Мариинский театр. — 1999. — № 1–2. — С. 7.

284. *Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова* // АН СССР ; Ин-т истории естествознания и техники / сост. : В. Л. Ченакал, Г. А. Андреева, Г. Е. Павлова, Н. В. Соколова ; под ред. А. В. Топчиева, Н. А. Фигуровского, В. Л. Ченакала. — М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1961. — 436 с.

285. *Лианская, Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Лианская Евгения Яковлевна. — Нижний Новгород, 2003. — 24 с.

286. *Липовецкий, М. Н.* Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) : монография / М. Н. Липовецкий. — Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. — 317 с.

287. *Лободанов, А. П.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского в сценической интерпретации К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда / А. П. Лободанов // Теория и история искусства. — 2016. — № 1/2. — С. 6–48.

288. *Лободанов, А. П.* Семиотика искусства : история и онтология : учебное пособие. — 2-е издание. — М. : Московский государственный университет, 2013. — 680 с.

289. *Луцкер, П. В., Сусидко, И. П.* Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Классика–XXI, 2008. — 624 с.

290. *Льюис, К. С.* Предисловие к «Потерянному Раю». VII. Стилль вторичного эпоса / К. С. Льюис // Избранные работы по истории культуры / сост., пер. с англ. и коммент. Н. Эппле ; предисл. У. Хупера. — 2-е изд. — М. : Новое литературное обозрение, 2016. — С. 506–520.

291. *Любимцева-Наталуха, Л. Н.* Драматургический ремейк в литературе XX–XXI веков : жанр, типология, поэтика : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08 / Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна. — Донецк, 2020. — 37 с.

292. *Максимова, О. И.* Способы обращения к фольклору в творчестве Николая Морозова / О. И. Максимова // Проблемы современной музыки : композитор и фольклор : сб. материалов IX Международной научно-практической конференции, 21–22 сентября 2016 г. — Пермь : ПГГПУ, 2016. — С. 106–113.

293. *Маньковская, Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.

294. *Маркова, А. С.* Символистская драматургия в музыкальном театре рубежа XIX–XX веков : дис. ... канд. иск. : 17.00.09 / Маркова Анна Сергеевна. — Саратов, 2016. — 208 с.

295. *Маркова, Т.* Четыре кратких сюжета на тему «Авторские стратегии 2000–х» / Т. Маркова // Toronto Slavic Quarterly. — 2013. — № 44. — Spring. — P. 49–58.

296. *Мартынов, В. И.* Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов. — М.: Классика-XXI, 2011. — 288 с.

297. *Мартынов, В. И.* Казус VITA NOVA / В. И. Мартынов. — М. : Классика-XXI, 2011. — 160 с.

298. *Мартынов, В. И.* Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. — М. : Русский путь, 2002. — 296 с.

299. *Мартынов, В. И.* Пестрые прутья Иакова : частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни / В. И. Мартынов. — М : МГИУ, 2008. — 140 с.

300. *Мартынов, В. И.* Сейчас невозможно решать узко цеховые вопросы / В. И. Мартынов // Музыкальная академия. — 2008. — № 2. — С. 1–7.

301. *Медова, А. А.* К проблеме бытования понятия «модальность» в современном гуманитарном и философском знании / А. А. Медова // Вестник Томского государственного университета. — 2012. — № 356 (март). — С. 53–57.

302. *Мельник, Л.* Рождение скандала из духа критики : Regie-театр и его отражения / Л. Мельник // Музыкальная академия. — 2008. — № 4. — С. 78–80.

303. Менегальдо, Е. Воображаемая вселенная Бориса Поплавского (1903–1935) / Е. Менегальдо // Литературное обозрение. — 1996. — № 2. — С. 16–28.

304. Мизитова, А. А. Музыкальная хроника лагеря смерти : опера Штефана Хойке «*Das Frauenorchester von Auschwitz*» / А. А. Мизитова // Критика. Музыкознание. Современные аспекты : статьи и материалы Международной научной конференции к XXXV-летию Кафедры музыкальной критики (10–12 ноября 2011 года). — СПб. : Нестор-История, 2012. — С. 269–281.

305. Михайлова, О. С. Взаимодействие оперных и ораториальных принципов в «Моисее» Дж. Россини и «Навуходоносоре» Дж. Верди / О. С. Михайлова // Грамота. — 2013. — № 11 (37) : в 2-х ч. — Ч. I. — С. 120–124.

306. Мильтон, Дж. Потерянный Рай ; Возвращенный Рай : поэмы ; пер. с англ. А. А. Штейнберга, Н. А. Брянского / Дж. Мильтон. — М. : Эксмо, 2009. — 608 с.

307. Михайлов, Ф. Идиот / Ф. Михайлов. — М. : Захаров, 2001. — 429 с.

308. Михалкович, В. И. Что такое триллер / В. И. Михалкович // Мифы и реальность : зарубежное кино сегодня : сб. статей / сост. Г. А. Капралов и М. С. Шатерникова. — М. : Искусство, 1976. — Вып. 5. — С. 187–214.

309. Морозов, Н. А. Авторская аннотация к произведению «Лента Мёбиуса» / Н. А. Морозов. Рукопись, 2007.

310. Морозов, Н. А. Авторская аннотация к произведению «Недосказанность» / Н. А. Морозов. Рукопись, 2007.

311. Мюзиклы. Знаменитые и легендарные. — М. : АСТ, 2017. — 336 с.

312. Набоков, В. В. Пушкин, или правда и правдоподобие / В. В. Набоков // Романы, рассказы, эссе. — СПб. : Энтар, 1993. — 352 с.

313. Наветная, А. П. Музыкальный театр Белы Бартока как художественный феномен : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Наветная Анна Петровна. — Ростов-на/Д., 2022. — 31 с.

314. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 318 с.

315. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

316. *Назирова, Р. Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе XIX века. Сравнительная история фабул: дис. ... д-ра филол. наук : 10.00.01 / Назирова Ромэн Гафанович. — Екатеринбург, 1995. — 261 с.

317. *Науменко, Т. И.* Советское музыкознание: *pro et contra*. Работа над архивными материалами советской эпохи / Т. И. Науменко // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 680–687.

318. *Науменко, Т. И.* Современное музыковедение в мировом научном контексте: к постановке проблемы / Т. И. Науменко // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. К 70-летию Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки : сб. статей по материалам Международной научной конференции 14–18 ноября 2016 г. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. — Том 1. — С. 12–20.

319. *Нахимова, Е. А.* Прецедентные имена в массовой коммуникации / Е. А. Нахимова. — Екатеринбург : ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т» ; Ин-т социального образования, 2007. — 207 с.

320. Неканонический классик : Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) : сб. статей и материалов / под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — 784 с.

321. *Некрасова, И. А.* Религиозная драма и спектакль XVI–XVII веков / И. А. Некрасова. — СПб. : Гиперион, 2013. — 365 с.

322. *Нестьев, И. В.* Бела Барток. 1881–1945 : жизнь и творчество / И. В. Нестьев. — М. : Музыка, 1969. — 798 с.

323. *Неясова, И. Ю.* Русская историческая опера XIX века (к проблеме типологии жанра) : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Неясова Ирина Юрьевна. — Магнитогорск, 2000. — 21 с.

324. *Нилова, Т. В.* Типология сценических ситуаций в русской классической опере. Методика морфологического анализа: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Нилова Татьяна Викторовна. — М., 1993. — 24 с.

325. *Нусинов, И. М.* История образа Дон Жуана / И. М. Нусинов // История литературного героя. — М : Государственное издательство художественной литературы, 1958. — С. 325–441.

326. *Овсянкина, Г. П.* О новых образных доминантах контрабаса (на примере творчества Григория Корчмара) / Г. П. Овсянкина // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом : параллели и взаимодействия. Труды Международной научной конференции, 13–18 апреля 2015 г. — М. : Liteo, 2015. — С. 359–366.

327. *Овсянкина, Г. П.* Смысловое значение интертекстуальных переключек в монодраме «Контрабас» Григория Корчмара / Г. П. Овсянкина // Общество : философия, история, культура. — 2016. — № 4. — С. 133–135.

328. *Огурцов, А. П.* Абсурд / А. П. Огурцов // Новая философская энциклопедия / под ред. В. С. Стёпина. — М. : Мысль, 2001. — В 4 тт. — Том 1. — С. 21–24.

329. *Пави, П.* Словарь театра ; пер. с фр. / под ред. К. Разлогова / П. Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.

330. *Панова, А. С.* Московский музыкальный концептуализм 1980–1990-х годов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Панова Анна Сергеевна. — М., 2020. — 188 с.

331. *Пантелеева, Ю. Н.* *Opus citatum* в музыке Николая Корндорфа / Ю. Н. Пантелеева // Николай Корндорф : Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. : Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 182–195.

332. *Пантелеева, Ю. Н.* Вокруг Четвертой симфонии: беседа с Н. Корндорфом / Ю. Н. Пантелеева // Музыкальная академия. — 2002. — № 2. — С. 64–70.

333. *Пантелеева, Ю. Н.* О формосодержательном процессе в опере Н. Корндорфа «MR (Марина и Райнер)» / Ю. Н. Пантелеева // Опера в музыкальном театре : история и современность, 22-26 ноября 2021 г. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2021. — Тезисы. — С. 149–150.

334. *Пантелеева, Ю. Н.* Поэтика стиля Николая Корндорфа : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пантелеева Юлия Николаевна. — М., 2004. — 223 с.

335. *Пастернак, Б. Л.* Собрание сочинений в пяти томах / Б. Л. Пастернак / составит. : Е. Б. Пастернак, К. М. Поливанова.— М. : Художественная литература, 1989. — Том 1. — 752 с.

336. *Пастернак, Б. Л.* Собрание сочинений в пяти томах / Б. Л. Пастернак / составит. : Е. Б. Пастернак, К. М. Поливанова. — М. : Художественная литература, 1989. — Том 2. — 704 с.

337. *Пастернак, Евг., Пастернак, Е.* Жизнь Бориса Пастернака / Евг. Пастернак, Е. Пастернак // Документальное повествование. — М. : Изд-во Журнал «Звезда», 2004. — 528 с.

338. *Перетокина, Ю. Р.* Моноопера «NEVERMORE» как пример инструментального театра в творчестве Ю. С. Каспарова / Ю. Р. Перетокина : сб. конференций НИЦ «Социосфера». — 2014. — № 46. — С. 67–79.

339. *Петров, В. О.* Инструментальный театр XX века : история и теория жанра : автореф. дис. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Петров Владислав Олегович. — Саратов, 2014. — 47 с.

340. *Петров, О. В.* Инструментальный театр XX века : история и теория жанра : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Петров Владислав Олегович. — Саратов, 2014. — 444 с.

341. *Пилипенко, Н. В.* Франц Шуберт и Венский музыкальный театр : дис. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Пилипенко Нина Владимировна. — М., 2018. — Том 1. — 253 с.
342. *Пилипенко, Н. В.* Франц Шуберт и Венский музыкальный театр : дис. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Пилипенко Нина Владимировна. — М., 2018. — Том 2. — 301 с.
343. *Платек, Я. М.* Странное сближение : о музыкальных фамилиях в произведениях М. Булгакова / Я. М. Платек // Музыкальная жизнь. — 1990. — № 17. — С. 28.
344. *Пономарева, Г. Б.* Достоевский : я занимаюсь этой тайной / Г. Б. Пономарева. — Изд. 2-е, переработ. и доп. — М. : Русский Мир, 2018. — 448 с.
345. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. — Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. — 1038 с.
346. Поэтика русской литературы конца XIX—начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. — М. : ИМЛИ РАН, 2009. — 832 с.
347. *Предоляк, А. А.* Концепция «новой» мистерии в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена // Южно-российский музыкальный альманах. — 2006. — № 1. — С. 138–145.
348. *Предоляк, А. А.* Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков : от Р. Вагнера к К. Штокхаузену : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Предоляк Анна Анатольевна. — Ростов н/Д., 2007. — 27 с.
349. *Предоляк, А. А.* Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков : от Р. Вагнера к К. Штокхаузену : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Предоляк Анна Анатольевна. — Р/на Дону, 2007. — 226 с.
350. Пригов и концептуализм : сб. статей и материалов. — М. : Новое литературное обозрение, 2014. — 336 с.

351. *Приходовская, Е. А.* К вопросу о критериях жанровой классификации опер / Е. А. Приходовская // Вестник Томского государственного университета. — 2014. — № 385. — С. 74–78.
352. *Приходовская, Е. А.* Смысловой и выразительный потенциал монооперы / Е. А. Приходовская / науч. ред. Н. П. Коляденко. — Томск : Издательский дом Томского государственного университета, 2017. — 422 с.
353. *Прозоров, Ю. М.* Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин». Художественная природа и философская проблематика / Ю. М. Прозоров // Русская литература. — 1994. — № 3. — С. 44–63.
354. *Прозоров, Ю. М.* Классика. Исследования и очерки по истории русской литературы и филологической науки / Ю. М. Прозоров. — СПб. : Пушкинский Дом, 2013. — 55 с.
355. *Пушкин, А. С.* Собрание сочинений. В 10 т. / А. С. Пушкин. — М. : ГИХЛ, 1960. — Том 3. Поэмы, Сказки. «Граф Нулин». — С. 181–191.
356. *Пушкин, А. С.* Собрание сочинений. В 10 т. / А. С. Пушкин. — М. : ГИХЛ, 1962. — Том 6. Критика и публицистика. — 584 с.
357. *Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева.* Письма 1926 года / подгот. текстов, сост., предисл., пер., коммент. К. М. Азадовского, Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак. — М. : Книга, 1990. — 256 с.
358. *Райскин, И.* Александр Смелков : вернуть оперу массовой культуре / И. Райскин // Мариинский театр. — 2008. — № 5–6.— С. 10.
359. *Раку, М. Г.* Кризис современной оперы : между социологией и эстетикой / М. Г. Раку // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — С. 236–243.
360. *Рожновский, В. Г.* Постмодернизм : Лебединая песнь, или Пролог нейрокосмической эры? / В. Рожновский // Музыкальная академия. — 2001. — № 3. — С. 17–23.

361. *Росс, А.* Дальше — шум. Слушая XX век / А. Росс. — М. : *Corpus*, 2012. — 560 с.
362. Российский государственный академический Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова, 1919–2009 [юбилейный альбом] / сост. Т. Чхеидзе. — СПб. : Ассоциация графических искусств, 2009. — 351 с.
363. *Рудницкий, К. Л.* Михаил Булгаков / К. Л. Рудницкий // Вопросы театра : сб. статей и материалов. — М. : ВТО, 1966. — С.127–160.
364. *Ручкина, Н. П.* Композиторское творчество И. Г. Соколова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ручкина Наталья Павловна. — М., 2017. — 234 с.
365. *Ручьевская, Е. А., Сухова, Л. В., Горячих, В. В.* Пушкин в русской опере : «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова / Е. А. Ручьевская, Л. В. Сухова, В. В. Горячих. — СПб. : Композитор, 2012. — 480 с.
366. *Ручьевская, Е. А.* «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 2002. — 396 с.
367. *Ручьевская, Е. А., Кузьмина Н. И.* Цикл как жанр и форма / Е. А. Ручьевская, Н. И. Кузьмина // Форма и стиль : сб. научных трудов: в 2 ч. — Л. : ЛОЛГК, 1990. — Ч. 2. — С. 129–174.
368. *Рыжинский, А. С.* От «*Gesang der Jünglinge*» к «*Carré*» : рождение фонемной композиции в творчестве К. Штокхаузена / А. С. Рыжинский // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2019. — № 2 (26). — С. 19–25.
369. *Саамишвили, Н. Н.* Музыкальная драматургия и образный строй оперы «Эмили» Кайи Саариахо / Н. Н. Саамишвили // Культура и искусство. — 2016. — № 6 (36). — С. 854–859. DOI: 10.7256/2222-1956.2016.6.21359.
370. *Сабанеев, Л. Л.* Музыка после Октября / Л. Л. Сабанеев. — М. : Работник просвещения, 1926. — 167 с.
371. *Сабинина, М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Д. Сабинина. — М. : Композитор, 2003. — 327 с.

372. *Савенко, С. И.* Амстердамское зазеркалье / С. И. Савенко // Музыкальная академия. — 2002. — № 2. — С. 83–85.

373. *Самарин, А. Н.* Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии / А. Н. Самарин // Русская литература. Исследования : сб. науч. тр. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко ; Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко. — Киев : СПД Карпук С. В., 2009. — Вып. 13. — С. 1–12.

374. *Самохвалова, А. А.* Особенности «композиторской режиссуры» в опере А. Шнитке «Жизнь с идиотом» / А. А. Самохвалова // Альфреду Шнитке посвящается. — М. : Композитор, 2011. — Вып. 8. — С. 64–73.

375. *Самохвалова, А. А.* Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом» : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.01 / Самохвалова Александра Аркадьевна. — М., 2011. — 26 с.

376. *Селицкий, А. Я.* Николай Каретников. Выбор судьбы / А. Я. Селицкий. — Ростов-на-Дону : Книга, 1997. — 368 с.

377. *Селицкий, А. Я.* Современная советская моноопера. (Истоки. Вопросы специфики жанра) : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Селицкий Александр Яковлевич. — М., 1981. — 188 с.

378. *Селицкий, А. Я.* Современная советская моноопера. (Истоки. Вопросы специфики жанра) : автореф. дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Селицкий Александр Яковлевич. — М., 1981. — 24 с.

379. *Серёгина, Н. С.* Куплеты «Непобедимой силой...» в романе Ф. М. Достоевского и в опере А. П. Смелкова «Братья Карамазовы» (2008) / Н. С. Серёгина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2018. — № 3 (49). — С. 50–54.

380. *Серёгина, Н. С.* Мир Зосимы в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы» / Н. С. Серёгина // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX–начала XXI века : сб. статей / ред.-сост. А. Л. Казин. — СПб. : Петрополис, 2018. — Том 3. — С. 271–294.

381. *Серёгина, Н. С.* Мистериальность в опере Александра Смелкова «Братья Карамазовы» / Н. С. Серегина // Жизнь религии в музыке : сб. статей / под ред. Т. А. Хопровой. — СПб. : С.-Петербург. гос. консерватория, Северная звезда, 2010. — С. 207–224.

382. *Синельникова, О. В.* Неоканонические тенденции в музыкальном театре рубежа XX–XXI веков : парадокс или реальность (на примере творчества отечественных композиторов) / О. В. Синельникова // Международный исследовательский журнал. — 2012. — № 5. — С. 77–79.

383. *Синельникова, О. В.* Опера «Левша» Родиона Щедрина : загадка русского гения и высокая «температура» сюжета // Вестник КемГУКИ. — Кемерово, 2019. — № 49. — С. 74–83.

384. *Синельникова, О. В.* Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи : константы и метаморфозы стиля : дис. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Синельникова Ольга Владимировна. — М., 2013. — 405 с.

385. *Скворцова, И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков / И. А. Скворцова. — М. : Композитор, 2009. — 354 с.

386. *Скороходов, П. В.* Полистилистический опус Николая Корндорфа : «*Underground music*» / П. В. Скороходов // Николай Корндорф : Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. : Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 212–228.

387. *Слонимский, С. М.* К 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. Вокальные сочинения на стихи М. Ю. Лермонтова. Концертная моноопера «Смерть поэта». Романсы. Для голоса и фортепиано / С. М. Слонимский. — СПб.: Композитор, 2014. — 84 с.

388. *Слонимский, С. М.* Симфонии Прокофьева : опыт исследования / С. М. Слонимский. — М.–Л. : Музыка, 1964. — 229 с.

389. *Смелянский, А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре / А. М. Смелянский. — М. : Искусство, 1986. — 384 с.

390. *Смирнова, М. В.* Композитор Евгений Петров / М. В. Смирнова. — СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2016. — 56 с.

391. *Сниткова, И. И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. — М. : Московская консерватория : редакционно-издательский отдел, 1999. — Сб. 25. — С. 98–109.

392. *Сниткова, И. И.* Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных.— М., 1992. — Вып. 120. — С. 8–30.

393. *Сниткова, И. И.* Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме / И. И. Сниткова // Музыковедение к началу века : прошлое и настоящее : сб. трудов по материалам конференции 24-26 сентября 2002 г. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2002. — С.158–169.

394. *Соколов, А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений / А. С. Соколов. — М. : ВЛАДОС, 2004. — 231 с.

395. *Соколов, А. С.* Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества. Исследование / А. С. Соколов. — М. : Композитор, 2007. — 272 с.

396. *Соколов, А. С.* «*Post scriptum*» как модус композиторского высказывания/ А. С. Соколов // Научный вестник Московской консерватории. — 2022. — Вып. 2 (июнь). — Том 13. — С. 354–367. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.04>.

397. *Соколов, И. Г.* Праздник духа, мысли, чувства. (Обсуждаем оперу «Бег» Н. Сидельникова / И. Г. Соколов // Музыкальная академия. — 2010. — № 3. — С. 1–3.

398. *Соколов, О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров / О. В. Соколов // Проблемы музыки XX века. — Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1977. — С. 12–58.

399. *Соколов, О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография / О. В. Соколов. — Н. Новгород : Изд-во Нижегородского гос. университета, 1994. — 220 с.

400. *Солодовникова, А. Г.* Б. Барток. Опера «Замок герцога Синяя Борода» : новый структурно-драматургический тип оперной композиции / А. Г. Солодовникова // Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных. — М., 2007. — Вып. 1. — С. 153–164.

401. *Солодовникова, А. Г.* Опера Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода» : между мистерией и экспрессионистской драмой / А. Г. Солодовникова // Венгерское искусство и литература XX века / отв. ред. и сост. И. Светлов, В. Середа. — СПб. : Алетейя, 2005. — С. 62–87.

402. *Сорокина, Т. С., Шемякина, А.* Понятие цепной формы (на материале инструментального творчества С. Слонимского) / Т. С. Сорокина, А. Шемякина // Статьи музыковедов Урала и Сибири. — Челябинск : ЧГИИК, 1993. — С. 80–100.

403. *Софронов, Ф. М.* 27 опер Андрея Семёнова // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). — М. : Композитор, 2006. — Вып. 2. — С. 226–246.

404. *Софронов Ф. М.* 27 опер Андрея Семёнова / Ф. М. Софронов // Семёнов А. В. «27 опер А. Семёнова». — Клавир. — Челябинск: МРІ, 2016. — С. 417–430.

405. *Сохор, А. Н.* Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. — М. : Музыка, 1970. — 193 с.

406. *Сохор, А. Н.* Теория музыкальных жанров : задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Раппопорт. — М. : Музыка, 1971. — С. 292–309.

407. *Сохор, А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. — М. : Музыка, 1968. — 102 с.

408. *Спел, М.* Одухотворенный цирк : «Алиса в Стране Чудес». Премьера оперы Александра Кнайфеля в Амстердаме / М. Спел // Мариинский театр. — 2002. — № 1–2. — С. 8.

409. *Спивак, Р. С.* Феномен творчества в осмыслении русской литературы начала XX века («Иуда Искарот» и «Самсон в оковах» Л. Андреева) / Р. С. Спивак // Филологические науки. — 2001. — № 6. — С. 13–21.

410. *Сталин, И. В.* Сочинения / И. В. Сталин. — М. : Госполитиздат, 1949. — Том 11. — 369 с.

411. *Стогний, И. С.* Интертекстуальность в музыке. Вариации на тему / И. С. Стогний // Проблемы музыкальной теории и практики : сб. статей по материалам конференции «Техника музыкальной композиции. Свое и чужое» // Электронный журнал «Современные проблемы музыкознания». — М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. — № 3.

412. *Стогний, И. С.* Некоторые аспекты интертекстуальности в музыке / И. С. Стогний // Музыкальное образование в контексте культуры : вопросы теории, истории и методологии. Материалы международной науч. конференции 1–3 ноября 2010 г. — М.: РАМ имени Гнесиных. — 2012. — С. 226–238.

413. *Стогний, И. С.* Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект) : автореф. дис. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Стогний Ирина Самойловна. — М., 2013. — 54 с.

414. *Сысоева, Е.* Из истории создания оперы «Жизнь с идиотом» / Е. Сысоева // Альфреду Шнитке посвящается / ред.–сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — М. : Композитор, 2003. — Вып. 3. — С. 176–180.

415. *Таразевич, Е. Г.* Римейк в современной русской драматургии / Е. Г. Таразевич // Современная русская литература : проблемы изучения и преподавания : сб. ст. — Пермь : ПГПУ, 2005. — С. 318–322.

416. *Тараканов, М. Е.* Музыка в нестабильном обществе // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК имени П. И. Чайковского. — М. : МГК, 1999. — Вып. 25. — С. 6–11.
417. *Тараканов, М. Е.* Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре : попытка классификации / М. Е. Тараканов. — М. : ГИТИС, 2002. — 55 с.
418. *Тараканова, Е. М.* Картина мира в музыке XX века (историко-теоретическая преамбула) / Е. М. Тараканова. — М. : Музиздат, 2010. — 184 с.
419. *Тараканова, Е. М.* Опера и мультимедиа : фильм-опера и мастера западноевропейской режиссуры / Е. М. Тараканова. — М. : ГИИ, 2022. — 167 с.
420. *Тарнопольский, В. В.* Новые формы музыкального театра / В. В. Тарнопольский // Журнал Общества теории музыки. — 2015. — № 4 (12). — С. 25–34.
421. Творческий тандем. Ираида Юсупова и Александр Долгин в размышлениях о коллективном творчестве // СИНЕФАНТОМ WEEK. Еженедельник клуба СИНЕ-ФАНТОМ. — 27. 09. 2006. — С. 7–9.
422. Театр парадокса / сост. И. Дюшен. — М. : Искусство, 1991. — 300 с.
423. *Тевосян, А.* Николай Каретников. Мистерия апостола Павла / А. Тевосян // Музыкальная академия. — 1994. — № 5. — С. 5–12.
424. *Тиба, Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке : опыт интертекстуального анализа / Д. Тиба. — М. : Композитор, 2004 — 160 с.
425. *Трубникова, С. Г.* Психология одиночества : генезис, виды, проявления : автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Трубникова Светлана Геннадьевна. — М., 1999. — 24 с.
426. *Тынянов, Ю. Н.* Литературный факт / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977. — С. 255–270.
427. *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 576 с.

428. *Уманский, К. А.* Живы наставления учителя. В работе над камерной редакцией партитуры. (Обсуждаем оперу «Бег» Н. Сидельникова) / К. А. Уманский // Музыкальная академия. — 2010. — № 3. — С. 3–9.

429. *Урицкий, А. Н.* Дубль второй / А. Н. Урицкий // Дружба народов. — 2002. — № 3. — С. 207–209.

430. *Федоров, А. В.* Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики / А. В. Федоров. — М. : МОО «Информация для всех», 2019. — 310 с.

431. *Флехсиг, А.* «Жизнь с идиотом» Альфреда Шнитке и традиции гротеска в русской опере / А. Флехсиг // Альфреду Шнитке посвящается. — М. : Композитор, 2011. — Вып. 8. — С. 52–63.

432. *Франтова, Т. В.* Полифония Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. В. Франтова. — Ростов н/Д. : СКНЦ ВШ АПСН, 2004. — 403 с.

433. *Фриш, М.* Дон Жуан или любовь к геометрии / М. Фриш // Триптих. Пьесы. — М. : Фолио, 2000. — С. 183–248.

434. *Хаздан, Е. В.* Инструментальный театр Софии Левковской / Е. В. Хаздан // *Opera Musicologica*. — 2012. — № 4 (14). — С. 97–114.

435. *Хализев, В. Е.* Подтекст / В. Е. Хализев // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. — М. : Советская энциклопедия, 1968. — Том 5. — Стб. 829–830.

436. *Хализев, В. Е.* Теория литературы / В. Е. Хализев. — М. : Высшая школа, 1999. — 398 с.

437. *Ханнанова, Е. Н.* «Карло Дездемона» и Альфред Шнитке / Е. Н. Ханнанова // Шнитке посвящается... / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. — М. : Композитор, 2006. — Вып. 5. — С. 234–243.

438. *Ханнанова, Е. Н.* Поэтика оперы Альфреда Шнитке «Дездемона» : лабиринты смыслов : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Ханнанова Елена Николаевна. — М., 2010. — 230 с.

439. *Хаустов, Д. С.* Лекции по философии постмодерна / Д. С. Хаустов. — М. : РИПОЛ-классик, 2018. — 288 с.
440. *Холопов, Ю. Н.* Гармонический анализ в 3-х частях. М. : НИЦ «Московская консерватория», 2009. — Ч. 3. — 196 с.
441. *Холопов, Ю. Н., Ценова, В. С.* Смешанные техники / Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова // Теория современной композиции. — М. : Музыка, 2005. — Глава XIX. — С. 563–575.
442. *Холопова, В. Н.* «Лолита» — опера Родиона Щедрина / В. Н. Холопова // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). — М. : Композитор, 2003. — Вып. 1. — С. 263–271.
443. *Холопова, В. Н.* Композитор Альфред Шнитке / В. Н. Холопова. — Челябинск : Аркаим, 2003. — 248 с.
444. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2014. — 320 с.
445. *Холопова, В. Н.* Опера современных российских композиторов / В. Н. Холопова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. — 2012. — № 5. — С. 21–24.
446. *Холопова, В. Н.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. — М. : Композитор, 2000. — 320 с.
447. *Холопова, В. Н.* Российская академическая музыка последней трети XX–начала XXI веков (жанры и стили) / В. Н. Холопова. — М., 2015. — 226 с.
448. *Холостякова, Т.* Карнавально-смеховой мир в опере Н. Сидельникова «Чертогон» / Т. Холостякова // Музыкаведение к началу века : прошлое и настоящее : сб. трудов по материалам конференции 11–12 октября 2009 г. / сост. Т. И. Науменко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2010. — 280 с.
449. *Хопрова, Т. А.* Духовная опера в творчестве А. Рубинштейна / Т. А. Хопрова // Библейские образы в музыке : сб. статей / ред.-сост. Т. А. Хопрова. — СПб. : СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, 2004. — С. 131–151.

450. *Хрущева, Н. А.* Метамодерн в музыке и вокруг нее / Н. А. Хрущева. — М. : Рипол-Классик, 2022. — 304 с.
451. *Цареградская, Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Т. В. Цареградская. — М. : Композитор, 2018. — 364 с.
452. Цветаева, М., Рильке, Р., Пастернак, Б., Азадовский, К. Из переписки Рильке, Цветаевой и Пастернака в 1926 году. / М. Цветаева, Р. Рильке, Б. Пастернак, К. Азадовский / публикация и коммент. К. М. Азадовского, Е. В. и Е. Б. Пастернаков // Вопросы литературы. — 1978. — № 4. — С. 233–281.
453. *Ценова, В. С.* Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2007. — 616 с.
454. *Циммерман, Б. А.* Будущее оперы. (Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего) / Б. А. Циммерман // Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 97–105.
455. *Цуккерман, В. А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 159 с.
456. *Чайковский, А. В.* Мюзикл и опера – антагонисты или партнеры? (беседа с А. Матусевичем) / А. В. Чайковский // Играем с начала (*Da capo al fine*). — 2015. — № 1. — С. 4.
457. *Чепела К., Сандлер, С.* Тело у Пригова / К. Чепела, С. Сандлер // Неканонический классик : Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) : сб. статей и материалов / под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — 784 с.
458. *Чередниченко, Т. В.* Музыкальный запас. 1970-е. Проблемы. Портреты. Случаи : монография / Т. В. Чередниченко. — М. : НЛО, 2001. — 592 с.
459. *Чередниченко, Т. В.* Новая музыка XX века // Музыка в истории культуры. — Долгопрудный : Аллегро-пресс, 1994. — Вып. 1. — 218 с.

460. *Черемных, Е.* Дон Жуан умер от неожиданности / Е. Черемных // Российская газета. — 1 ноября 2010 г.
461. *Черкашина, М. Р.* Историческая опера как метажанр / М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. — 1997. — № 1. — С. 70–74.
462. *Черкашина, М. Р.* Размышления о феномене оперы / М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 53–60.
463. *Чернышева, В.* Оперный Эйнштейн / В. Чернышева // Независимая газета. — 23.06.2006.
464. *Черняк, М. А.* Феномен массовой литературы XX века / М. А. Черняк. — СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. — 308 с.
465. *Чигарева, Е. И.* Композитор Альфред Вольф (Размышление о творческом процессе) / Е. И. Чигарева // Процессы музыкального творчества: сб. трудов № 162 / РАМ имени Гнесиных. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2003. — Вып. 6. — С. 145–166.
466. *Чигарева, Е. И.* «Неизвестный Моцарт» : «Лондонская тетрадь» восьмилетнего композитора (музыка детства или прорыв в вечность?) / Е. И. Чигарева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2018. — № 3 (26). — С. 25–45.
467. *Чигарева, Е. И.* Авангардная техника в условиях конфликтной драматургии : «*Confessiones*» Николая Корндорфа / Е. И. Чигарева // Научный вестник Московской консерватории. — 2020. № 1 (40). — С. 85–95.
468. *Чигарева, Е. И.* О «невербальной семантике» в музыке Моцарта / Е. И. Чигарева // Семантика музыкального языка : материалы междунар. научн. конф. 27–28 февраля 2002 года / РАМ имени Гнесиных. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2004. — С. 223–227.
469. *Чигарёва, Е. И.* Принцип прозы в музыкальном мышлении XX века / Е. И. Чигарева // Музыкальное образование в контексте культуры : вопросы теории, истории и методологии. Материалы междунар. научн. конф. 26–29 октября 2004 года / ред.-сост. Л. Дьячкова. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2004. — С. 88–101.

470. *Чигарева, Е. И.* Там, где кончается музыка, вступает слово... (об особой роли вербального ряда в сочинениях Николая Корндорфа) / Е. И. Чигарева // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 1. — С. 138–147.

471. *Чигарева, Е. И.* Художественный мир Альфреда Шнитке / Е. И. Чигарева. — СПб. : Композитор, 2012. — 368 с.

472. *Чудакова, М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова / М. О. Чудакова. — 2-е изд., доп. — М. : Книга, 1988. — 672 с.

473. *Ширяева, И. Н.* Литературный нонсенс и смежные понятия / И. Н. Ширяева // Грамота. — 2016. — № 10 (64) : в 3-х ч. — Ч. 3. — С. 59–62.

474. *Шлейникова, Е. Е.* Драматургия О. А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шлейникова Евгения Евгеньевна. — СПб., 2008. — 19 с.

475. Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М. : МИК, 2002. — 216 с.

476. *Юзефович, В. А.* Семь ключей от «Синей Бороды» (об опере Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода») / В. А. Юзефович // Советская музыка. — 1978. — № 9. — С. 50–54.

477. *Юсупова, И. Р.* Только мой Пригов / И. Р. Юсупова // Неканонический классик : Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007) : сб. статей и материалов / под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — С. 680–688.

478. *Яблоков, Е. А.* Художественный мир Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. — М. : Языки славянской культуры, 2001. — 419 с.

479. *Ярустовский, Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века. Книга первая / Б. М. Ярустовский. — М. : Музыка, 1971. — 356 с.

480. *Ярустовский, Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века. Книга вторая / Б. М. Ярустовский. — М. : Музыка, 1978. — 261 с.

481. *Яськевич, И. Г.* Новая российская опера в контексте постмодернизма : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Яськевич Ирина Георгиевна. — Новосибирск, 2009. — 226 с.

482. *Яськевич, И. Г.* Опера Вик. Ерофеева — А. Шнитке «Жизнь с идиотом» в контексте соц-арта / И. Г. Яськевич // Музыкальные миры Альфреда Шнитке : сб. научных статей, в честь 85-летия со дня рождения А. Г. Шнитке. Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке. — М. : Согласие, 2021. — С. 208–218.

483. *Яськевич, И. Г.* Записки сумасшедших в современной российской опере. Либреттологический аспект / И. Г. Яськевич // Вестник музыкальной науки. — 2017. — № 2 (16). — С. 23–28.

484. *Яськевич, И. Г.* Русская литература в музыкальном театре : гоголевские сюжеты в современной опере (на примере оперы-фантазии А. Кротова «Дня не было, числа тоже...») / И. Г. Яськевич // Театр и драма : эстетический опыт эпохи. — Новосибирск, 2016. — № 3. — С. 158–165.

485. *Яценко, Е. В.* Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза : на материале романа «Волхв» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Яценко Елена Владимировна. — М., 2006. — 250 с.

486. *Яценко, Е. В.* Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза : на материале романа «Волхв» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Яценко Елена Владимировна. — М., 2006. — 30 с.

487. *Яценко, Е. В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47–57.

### Электронные ресурсы

488. *Ананьев, А.* Квадратура круга (2013) [Электронный ресурс] / А. Ананьев // youtube.com : сайт. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wTkvcRXXvFc> (дата обращения : 04.07.2020).

489. *Андреева, Е. С.* Семь ключей от «Замка» Бартока : о художественном времени в опере «Замок герцога Синяя Борода» [Электронный ресурс] / Е. С. Андреева // Проблемы художественного творчества : сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому (27–28 ноября 2018 г.). — Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2018. — С. 49–62. URL : [http://www.sarcons.ru/deyatelnost/nauchnaya\\_deyatelnost/internet\\_konferenciya\\_%C2%ABmuzyikalnyij\\_teatr\\_zhanry\\_i\\_stili%C2%BB\\_\(2019\)/stati\\_2019/kopiya\\_andreeva\\_e.s.\\_sem\\_klyuchej\\_ot\\_%C2%ABzamka%C2%BB\\_bartoka\\_o\\_xudozhestvennom\\_vremeni\\_v\\_opere\\_%C2%ABzamok\\_gerczoga\\_sinyaya\\_boroda%C2%BB.html](http://www.sarcons.ru/deyatelnost/nauchnaya_deyatelnost/internet_konferenciya_%C2%ABmuzyikalnyij_teatr_zhanry_i_stili%C2%BB_(2019)/stati_2019/kopiya_andreeva_e.s._sem_klyuchej_ot_%C2%ABzamka%C2%BB_bartoka_o_xudozhestvennom_vremeni_v_opere_%C2%ABzamok_gerczoga_sinyaya_boroda%C2%BB.html) (дата обращения : 19.10.2020).

490. *Багдасарян, О. Ю.* Вторичные формы в современной драматургии : стратегии трансформации классики («Чтение карты наощупь» Д. Бавильского — «Вишневый сад продан?» Н. Искренко) [Электронный ресурс] / О. Ю. Багдасарян // Toronto Slavic. — 2013. — № 44. — С. 101–111. URL : [http://www.utoronto.ca/tsq/44/tsq44\\_bagdasaryan.pdf](http://www.utoronto.ca/tsq/44/tsq44_bagdasaryan.pdf) (дата обращения : 12.11.2022).

491. *Биргер, Л.* «Реальность всегда круче» (интервью с И. Юсуповой и В. Павловой) [Электронный ресурс] / Л. Биргер // ПОЛИТ.РУ : сайт. 24.05.2006. URL : <http://polit.ru/article/2006/05/24/videoopera> (дата обращения : 07.09.2006).

492. *Бирюкова, Е.* «Дон Жуан» в Большом театре : Чернякову и Курентзису тесно в одном спектакле [Электронный ресурс] / Е. Бирюкова // OpenSpace.ru/ Архив : сайт. URL : [https://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/18489/?view\\_comments=all](https://os.colta.ru/music_classic/events/details/18489/?view_comments=all) (дата обращения : 12.11.2022).

493. *Букатова, А.* Интервью С. Александровского программе «Красный человек» («Эхо Перми») [Электронный ресурс] / А. Букатова // Радио «Эхо

Перми» : сайт. URL : <http://echoperm.ru/efir/363/145725/> (дата обращения : 04.07.2020).

494. *Булгаков, С. Н.* Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип. Публичная лекция [Электронный ресурс] / С. Н. Булгаков // Библиотека «Вехи» : сайт. URL : [vehi.net/bulgakov/karamaz.html](http://vehi.net/bulgakov/karamaz.html) (дата обращения : 25.06.2023).

495. *Булгаков, С. Н.*, прот. Иуда Искарот — Апостол-Предатель [Электронный ресурс] / С. Н. Булгаков // Сайт Одинцовского Благочиния Одинцовской Епархии. — Путь. — 1931 — № 26. — С. 3–60. URL : <http://www.odinblago.ru/path/26/1> (дата обращения : 19.09.2016).

496. *Булгаков, С. Н.*, прот. Иуда Искарот — Апостол-Предатель (окончание) [Электронный ресурс] / С. Н. Булгаков // Сайт Одинцовского Благочиния Одинцовской Епархии. — Путь. — 1931 — № 27. — С. 3–42. URL : <http://www.odinblago.ru/path/27/1/> (дата обращения : 19.09.2016).

497. *Веселаго, К.* «Братья Карамазовы» : мировая премьера в Мариинке [Электронный ресурс] / К. Веселаго // fontanka.ru. : сайт. URL : <http://m.fontanka.ru/2008/07/25> (дата обращения : 31.08.2008).

498. *Видеоинсталляция* [Электронный ресурс] // Виджеинг, видеоинсталляции, видеомэппин : сайт. URL : <http://www.malbred.com/stati-providzheing/chto-takoe-videoinstallyatsii/page-2.html> (дата обращения : 25.06.2019).

499. *Войткевич, С. Г.* Особенности и смыслы бытования внероманных текстов в либретто оперы А. Смелкова и Ю. Димитрина «Братья Карамазовы» [Электронный ресурс] / С. Г. Войткевич // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2015. — Том 13. — С. 1241–1245. URL : <http://e-koncept.ru/2015/85249.htm> (дата обращения : 25.06.2023).

500. *Вольперт, Л. И.* Хронотоп шуточных поэм Байрона, Пушкина и А. де Мюссе («Беппо», «Граф Нулин», «Мардош», «Домик в Коломне», «Намуна») [Электронный ресурс] / Л. И. Вольперт // Литературный процесс : внутренние

законы и внешние воздействия : Studia Russica Helsingiensi et Tartuensiа II. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1990. (Учен. записки Тартуского гос. университета). — Вып. 897. — С. 25–35. URL : <http://www.ruthenia.ru/document/529013.html> (дата обращения : 15.09.2018).

501. *Гопко, А.* Московские впечатления и мысли на тему «Жива ли опера» [Электронный ресурс] / А. Гопко // OperaNews.ru : сайт. URL : <http://www.operanews.ru/13122205.html> (дата обращения : 15.01. 2022).

502. *Гопко, А.* Хорошо забытое старое. Беседа с композитором А. Тихомировым [Электронный ресурс] / А. Гопко // Сайт композитора Андрея Тихомирова. URL : [https://tikhomirov-music.com/press/press/Horoshho\\_zabitoe\\_novoe](https://tikhomirov-music.com/press/press/Horoshho_zabitoe_novoe) (дата обращения : 15.01. 2022).

503. *Гройс, Б. Е.* Московский романтический концептуализм [Электронный ресурс] Б. Е. Гройс // сайт Московского музея современного искусства. URL : [http://www.mmoma.ru/press/articles/boris\\_grojs\\_moskovskij\\_romanticheskij\\_konceptualizm/](http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/) (дата обращения : 15.12.2019).

504. *Губайдулина, Е.* Интервью с А. Смелковым [Электронный ресурс] / Е. Губайдулина // Журнал ВТБ : сайт. URL : [http://vtbjournal.ru/number\\_detail.asp?aid=617](http://vtbjournal.ru/number_detail.asp?aid=617) (дата обращения : 28.10.2012).

505. *Достоевский, Ф. М.* Пушкинская речь [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский // Классика.ру : сайт. URL : <https://klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/pushkin.txt&page=4> (дата обращения : 12.11.2022).

506. *Дудин, В.* «Любовь к лошадям». Интервью с композитором В. Кобекиным [Электронный ресурс] / В. Дудин // Российская газета : сайт. URL : <http://www.rg.ru/2012/09/28/opera.html> (дата обращения : 28.04.2014).

507. *Зюскинд, П.* Контрабас ; пер. с нем. О. Дрождина [Электронный ресурс] / П. Зюскинд. — К. : Фита, 1995. — 448 с. URL : <http://lib.ru/ZUSKIND/kontrabas.txt> (дата обращения : 15.04.2017).

508. *Изосимов, А. М., Петрова, О.* «Ничего личного». Телеинтервью: СТС (Тамбов) [Электронный ресурс] / А. М. Изосимов, О. Петрова // Classic-Online.ru : архив классической музыки. URL : <http://classic-online.ru/ru/production/44661> (дата обращения : 05.03.2012).

509. *Карабегова, Е. В.* Символика музыкальных инструментов в немецкой литературе XIX–XX веков и «Контрабас» Патрика Зюскинда [Электронный ресурс] / Е. В. Карабегова // Французская литература XVII–XVIII вв. : сайт. URL : <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/simvolika-muzykalnyh-instrumentov-v-nemetskoj-literature-xix—xx-vekov-i-kontrabas-patrika-zyuskinda.html> (дата обращения : 15.04.2017).

510. *Караев, Ф. К.* Лекция об инструментальном театре [Электронный ресурс] / Ф. К. Караев // Сайт композитора Фараджа Караева. URL : [http://www.karaev.net/t\\_lection\\_instrumtheater\\_r.html](http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html) (дата обращения : 15.04.2019).

511. *Карпун, Н.* Опера, антиопера, анти-антиопера. К вопросу об эволюции музыкального театра в 1960–1970-е годы [Электронный ресурс] / Н. Карпун // Музыкальная академия. — 2021. — № 3 (775). URL : <https://mus.academy/articles/opera-antiopera-anti-antiopera> (дата обращения : 12.12.2022).

512. *Катунян, М. И.* Параллельное время Владимира Мартынова [Электронный ресурс] / М. И. Катунян // DEVOTIO MODERNA : сайт. — Музыка из бывшего СССР. — М. : Композитор, 1996. — Вып. 2. URL : [http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/50\\_article.php](http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/50_article.php) (дата обращения : 25.06.2019).

513. *Катунян, М. И.* «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова : опера на григорианский кантус [Электронный ресурс] / М. И. Катунян // Галерея «Система» : сайт. URL : <http://sistema-gallery.ru/press/exercise.html> (дата обращения : 25.06.2019).

514. *Кирьянова, И.* О памяти, о славе, о любви : «Вещий сон» в рамках проекта «Молодая опера» (Москва) [Электронный ресурс] / И. Кирьянова // Страстной бульвар, 10 : сайт. — Страстной бульвар, 10. — Вып. № 7-227/2020 (Мир музыки). URL : <http://www.strast10.ru/node/5301> (дата обращения : 15.01.2022).

515. *Климова, Н. В.* Дышащий лад — сонорно-модальный проект в произведениях А. Изосимова. [Электронный ресурс] / Н. В. Климова // Сайт композитора Александра Изосимова. URL : <http://izosimovs.ru/klimova3.html> (дата обращения : 06.07.2022).

516. *Кобекин, В. А.* О мелодии [Электронный ресурс] / В. А. Кобекин // Музыкальная академия. — 2019. — № 2. URL : <https://mus.academy/articles/o-melodii> (дата обращения : 15.01.2022).

517. *Косолапова, О.* Композитор Алексей Сюмак : «В опере “*Cantos*” я воплотил музыкальную мистерию». Интервью с композитором А. Сюмаком [Электронный ресурс] / О. Косолапова // Москва24 : сайт. — 10 ноября 2016. URL : <https://www.m24.ru/articles/opera/10112016/121355> (дата обращения : 04.07.2020).

518. *Курляндский, Д. А.* «Астероид 62», российская премьера оперы Дмитрия Курляндского : анонс [Электронный ресурс] / Д. А. Курляндский // Москва24 : сайт. — 12 декабря 2013. URL : <https://www.m24.ru/articles/premery/12122013/32229> (дата обращения : 15.05.2017).

519. *Курляндский, Д. А.* «Искусство для меня — это раскрытие нового пространства...» [Электронный ресурс] / Д. А. Курляндский // Радио «Орфей» : сайт. URL : <http://muzcentrum.ru/news/2013/12/8816->. (дата обращения : 15.05.2017).

520. *Курляндский, Д. А.* Институт восприятия [Электронный ресурс] / Д. А. Курляндский // Новое пространство Театра Наций : сайт. — 10 ноября 2016. URL : <https://newspacemoscow.timerpad.ru/event/387400/> (дата обращения : 25.06.2019).

521. *Курляндский, Д. А.* «Носферату...» [Электронный ресурс] / Д. А. Курляндский // Сайт Пермского государственного театра оперы и балета. URL : <http://permorera.ru/playbills/repertoire/show/1497> (дата обращения : 15.05.2017).

522. *Курносова, С. Е.* Стилиевые горизонты музыки Григория Корчмара [Электронный ресурс] / С. Е. Курносова // SWorld.ua : сайт. URL :

<http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/arts-architecture-and-construction/musical-theatre-and-film/1299-kurnosova-se> (дата обращения : 15.04.2017).

523. *Мартынов, В. И.* Программа концерта X Фестиваля Работ Владимира Мартынова (2011) [Электронный ресурс] / В. И. Мартынов // Сайт композитора Владимира Мартынова. URL : <http://www.vladimir-martynov.ru/news/vladimir-martynov-festival-10> (дата обращения : 25.06.2019).

524. *Михайлова, М.* Роман Львович : «Мне в одних крайностях не хватает других» [Электронный ресурс] / М. Михайлова // Алеф : ежеквартальный международный еврейский журнал. — 6 августа 2007. URL : <http://www.alefmagazine.com/pub1248.html> (дата обращения : 22.04.2019).

525. *Морозов, Н. А.* Сайт композитора Н. Морозова [Электронный ресурс] / Н. А. Морозов. URL : <http://www.nickmorozov.ru/> (дата обращения : 15.08.2019).

526. Музыкальная академия. — 2019. — № 2 [Электронный ресурс]. URL : <https://mus.academy/archive/number/766> (дата обращения : 15.01.2022).

527. *Муравьева, И.* Гамлет заговорил на языке улиц. Интервью с В. Кобекиным [Электронный ресурс] / И. Муравьева // ClassicalMusicNews.ru : сайт. — 11.11.2008. URL : <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/gamlet-zagovoril-na-jazyke-ulic/> (дата обращения : 12.11.2022).

528. Национальная психологическая энциклопедия [Электронный ресурс] // Национальная энциклопедическая служба : сайт. URL : <http://vocabulary.ru/termin/gamburgskii-schet.html#tab-opr> (дата обращения : 22.04.2019).

529. *Невский, С. П.* «Франциск» [Электронный ресурс] / С. П. Невский // Сайт Большого театра. URL : <http://www.bolshoi.ru/r/92F22C56-5AAE-4C05-B3AD-728DE1C458A3/Francisc.pdf> (дата обращения : 15.05. 2017).

530. *Николаева, Е. А.* Медиаопера : между прошлым и будущим [Электронный ресурс] / Е. А. Николаева // Сайт Музея Звука. — ГЭЗета № 3. URL : <https://soundmuseumsfb.ru/archive/gezeta/articles/media-opera> (дата обращения : 21.04.2023).

531. *Овчинников, И.* «Постлахенмановская ерунда — пожалуйста, стоп!». Композитор Лука Франческони о московской премьере, о выживании при капитализме и о своем любимом русском писателе [Электронный ресурс] / И. Овчинников // Colta.ru : сайт. URL : [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/21465-postlahenmanovskaya-erunda-pozhaluysta-stop](https://www.colta.ru/articles/music_classic/21465-postlahenmanovskaya-erunda-pozhaluysta-stop) (дата обращения : 10.10.2020).

532. *Пархомовская, Н.* Документальный театр : вымысел или реальность [Электронный ресурс] / Н. Пархомовская // Петербургский театральный журнал. — 2019. — № 2 (96). URL : <https://ptj.spb.ru/archive/96/memory-place/dokumentalnyj-teatr-vumysel-ili-realnost/> (дата обращения : 15.12.2019).

533. «Франциск» Сергея Невского в Большом театре : Сладость нищеты [Электронный ресурс] / П. Г. Поспелов // Газета «Ведомости» : сайт. URL : [http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/3931901/sladost\\_nischety\\_\\_](http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/3931901/sladost_nischety__) (дата обращения : 15.05.2017).

534. *Пылаев, М. Е.* Карл Дальхауз о судьбах анализа музыки XVIII–начала XX века [Электронный ресурс] / М. Е. Пылаев // Журнал Общества теории музыки. — 2013. — № 2. — С. 179–186. URL : <http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Pylaev.pdf>. (дата обращения : 20.05.2017).

535. *Райскин, И. Г.* «Проклятый апостол». Мировая премьера. Интервью с П. Геккером [Электронный ресурс] / И. Г. Райскин // StudyLib : сайт. URL : [www.ceo.spb.ru/libretto/docs/apostol\\_interview.doc](http://www.ceo.spb.ru/libretto/docs/apostol_interview.doc) (дата обращения : 19.09.2016).

536. *Рильке, Р. М.* Дуинские элегии [Электронный ресурс] / Р. М. Рильке // LibreBook : сайт. URL : [https://librebook.me/kniga\\_obrazov/vol1/14](https://librebook.me/kniga_obrazov/vol1/14) (дата обращения : 30.06.2022).

537. *Савенко, С. И.* Новое *belcanto*. О вокальном письме Эдисона Денисова [Электронный ресурс] / С. И. Савенко // Музыкальная академия. — 2019. — № 2. URL : <https://mus.academy/articles/novoe-belcanto-o-vokalnom-pisme-edisona-denisova> (дата обращения : 15.01.2022).

538. *Салахова, А. Р.* Тема музыки в творчестве П. Зюскинда (на материале пьесы «Контрабас» и «Повести о господине Зоммере») [Электронный ресурс] / А. Р. Салахова // Русская и сопоставительная филология : Исследования молодых ученых. — Казань : Казан. гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2004. — С. 203–208. URL : <http://old.kpfu.ru/f10/bibl/resource/articles.php?id=7&num=38000000> (дата обращения : 15.04.2017).

539. *Словохотова, В. Ю.* «Пена дней» : от романа — к оперному либретто [Электронный ресурс] / В. Ю. Словохотова // Музыкальная академия. — 2020. — № 2 (770). URL : <https://mus.academy/articles/pena-dney-ot-romana-k-opernomu-libretto> (дата обращения : 25.07.2021).

540. *Спивак, Р. С.* «Иуда Искарот» Л. Андреева. Поэтика и интерпретация [Электронный ресурс] / Р. С. Спивак // SINE ARTE NIHIL : сб. науч. тр. — Белград ; Москва, 2002. — С. 284–302. URL : <https://www.ippo.ru/kultura-i-iskusstvo/article/iuda-iskariot-l-andreeva-poetika-i-interpretaciya-202901> (дата обращения : 19.09.2016).

541. *Тихомиров, А.* Диалоги об опере : в 3-х частях [Электронный ресурс] / А. Тихомиров // OperaNews.ru : сайт. — Ч. 1. URL : <http://www.operanews.ru/12111107.html> (дата обращения : 19.04.2014).

542. *Тихомиров, А.* Диалоги об опере : в 3-х частях [Электронный ресурс] / А. Тихомиров // OperaNews.ru : сайт. — Ч. 2. URL : <http://www.operanews.ru/12111810.html> (дата обращения : 19.04.2014).

543. *Тихомиров, А.* Диалоги об опере : в 3-х частях [Электронный ресурс] / А. Тихомиров // OperaNews.ru : сайт. — Ч. 3. URL : <http://www.operanews.ru/12120202.html> (дата обращения : 19.04.2014).

544. *Филановский, Б.* «Братья Карамазовы» Александра Смелкова как «Опера Два» [Электронный ресурс] / Б. Филановский // Colta.ru : сайт. URL : [os.colta.ru/music\\_classic/projects/117/details/...](http://os.colta.ru/music_classic/projects/117/details/) (дата обращения : 12.10.2008).

545. *Филановский, Б.* Черняков делает оперы-фильмы. Не фильмы-оперы, а наоборот [Электронный ресурс] / Б. Филановский // OpenSpace.ru : сайт. URL :

[http://openspace.local.internet-design.ru/music\\_classic/projects](http://openspace.local.internet-design.ru/music_classic/projects) (дата обращения : 15.11.2011).

546. *Цветаева, М. И.* «Новогоднее» [Электронный ресурс] / М. И. Цветаева // lit-info.ru : сайт. URL : <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/stihi/poems/novogodnee.htm> (дата обращения : 30.06.2022).

547. *Цодоков, Е. С.* «Делай поскорей... на что решился...». Мировая премьера «Проклятого апостола» Геккера [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.ru : сайт. URL : <http://www.operanews.ru/15022306.html> (дата обращения : 15.04.2021).

548. *Цодоков Е. С.* «Опера — “уходящая натура”, или Поминки по жанру» [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.ru : сайт. URL: <https://www.operanews.ru/history54.html> (дата обращения: 28.04.2014).

549. *Черкашина-Губаренко, М. Р.* Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова [Электронный ресурс] / М. Р. Черкашина-Губаренко // Научно-культурологический журнал «Relga». — 2002. — № 7 (85). URL : <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=141&level1=main&level2=articles> (дата обращения : 27.12.2019).

550. *Чернаков, А.* Анонс премьеры оперы «Вещий сон» [Электронный ресурс] / А. Чернаков // Ревизор.ru: Информационный портал о культуре в России и за рубежом. URL : <https://www.rewizor.ru/music/reviews/23-maya-sostoitsya-mirovaya-premera-opery-aleksey-a-chernakova-veshchiy-son/> (дата обращения : 15.01.2022).

551. *Черняк, М. А.* «Новый русский» князь Мышкин : к вопросу об адаптации классики в современной массовой литературе [Электронный ресурс] / М. А. Черняк // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. — СПб. : Центр изучения культуры, 2001. — Вып. 15. — С 187–199. URL : <http://anthropology.ru/ru/text/chernyak-ma/novyy-russkiy-knyaz-myshkin-k-voprosu-ob-adaptacii-klassiki-v-sovremennoy-massovoy> (дата обращения : 12.11.2022).

552. Шымчак, И. Интервью с Алексеем Курбатовым [Электронный ресурс] / И. Шымчак // ClassicalMusicNews.ru : сайт. URL : <https://www.classicalmusicnews.ru/rauyela/alexei-kurbatov-2019/> (дата обращения : 04.07.2020).

553. Эко, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Электронный ресурс] / У. Эко // TEXTARCHIVE.RU : сайт. URL : <https://textarchive.ru/c-2015762-pall.html> (дата обращения : 12.11.2022).

554. «*Ave, Maria*» (Радуйся, Мария) : текст, переводы, аудио [Электронный ресурс] // PHILOLOGIA CLASSICA : Сайт кафедры классической филологии БГУ. URL : <http://graecolatini.bsu.by/htm-texts/ave-maria.htm> (дата обращения : 19.09.2016).

555. *Minor Planet Names : Alphabetical List* [Электронный ресурс] // MinorPlanetCenter.ru : сайт. URL : <https://minorplanetcenter.net//iau/lists/MPNames.html> (дата обращения : 25.06.2019).

556. *Operabase* : база данных об оперных постановках всего мира [Электронный ресурс]. URL : <http://operabase.com/top.cgi?lang=ru&splash=t>. (дата обращения : 15.09.2018).

557. *TimeOut*. Не «Психо» единым : 120 лет со дня рождения Хичкока [Электронный ресурс] // TimeOut : сайт. URL : [https://www.timeout.ru/msk/feature/487694\\_](https://www.timeout.ru/msk/feature/487694_) (дата обращения : 15.11.2020).

### Литература на иностранных языках

558. *Andrews, E., Lowry, Y. Music as Text in the Works of Bulgakov* / E. Andrews, Y. Lowry // *Recherchessémiotiques / Semiotic // Inquiry*. — 2015. — Vol. 35. — No. 1. — P. 41–61.

559. *Brosch, R. Ekphrasis in the Digital Age* / R. Brosch // *Poetics Today*. — 2018 (june). — № 39 (2). — P. 225–243.

560. *Caratelli, C.* L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto» / C. Caratelli. — Tesi di dottorato. Università di Trento — Université Paris Sorbonne, 2006. — 403 p.

561. *Christensen, T.* Dahlhaus und die Poetik des Zweifels / T. Christensen // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. — 2016. — Vol. 13. — No. Sonderausgabe. — S. 19–28.

562. *Colbus, A.* Wo treffen sich Mikhail Lomonosov und Boris Pasternak / A. Colbus // Giessener Allgemeine. — 10.10.2003.

563. *Dahlhaus, C.* Vom Musikdrama zur Literaturoper / C. Dahlhaus // In : Aufsätze zur neueren Operngeschichte. — München-Salzburg : Musikverlag Emil Katzwichler, 1983. — 271 s.

564. *Deitweiler, K.* Religionsgeschichte Russlands in 12 Minuten / K. Deitweiler // «Die Rheinpfalz». — 13.06.2003.

565. *D'haen T.* Linguistics and the Study of Literature / T. D'haen. — Amsterdam : Rodopi, 1986. — 288 p.

566. *Gay, C.* Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino : Luci mie traditrici e Lohengrin / C. Gay. — Università degli Studi di Milano Facoltà di Lettere e Filosofia. Anno accademico, 2004–2005. — 193 p.

567. *Istel, E.* Das Libretto / E. Istel. — Berlin–Leipzig : Schuster & Löffler, 1914. — 240 s.

568. *Klein 1. Richard.* Über das Regietheater in der Oper — keine Sammelrezension / Klein 1. Richard // In : Musik & Ästhetik. — 2007. — April. — S. 64–79.

569. *Koopman, N.* Ancient Greek ekphrasis : between description and narration ; five linguistic and narratological case studies / Niels Koopman. — Leiden ; Boston : Brill, 2018 / Series : Amsterdam studies in classical philology. — Vol. 26. — P. 41–43. — 294 p.

570. *Krieger, M.* Ekphrasis : the illusion of the natural sign / M. Krieger. — Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1992. — 292 p.

571. *Laterza, M.* Gesualdo more or less. Sulla riscrittura nella musica contemporanea / M. Laterza. — Lucca : LIM, 2017. — 187 p.

572. *Müller, U.* Werktreue, Originalklang, Regietheater / U. Müller // Österreichische Musikzeitschrift. — 2004. — № 7. — S. 10–19.

573. *Prozorova, N.* Ekphrasis and its functions in John Banville's novels / N. Prozorova // Libri Magistri. — 2017. — IV. — P. 84–91.

574. *Saariaho, K.* *Emilie* [Электронный ресурс] / Kaija Saariaho // Сайт композитора Кайи Саариахо. URL : <http://saariaho.org/works/emilie/> (дата обращения : 04.07.2020).

575. *Schreiber, U.* Opernführer für Fortgeschrittene : Die Geschichte des Musiktheaters / U. Schreiber // Das 20. Jahrhundert II : Deutsche und italienische Oper nach 1945. Frankreich, Grossbritannien. — Bärenreiter, 2005. — 728 s.

576. *Smith, A.* Nonsense games: interpreting musical signs in Gerald Barry's opera *Alice's adventures under ground* / A. Smith // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 2. — С. 451–460.

577. *Vinay, G.* Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino / G. Vinay. — Milano, Milano, Ricordi. — Accademia di Santa Cecilia, 2010. — 281 p.

## Источники

### Партитуры и клавиры

1. *Геккер, П.* «Проклятый апостол». Клавир оперы / П. Геккер. — Рукопись. — СПб., 2012. — 199 с.

2. *Изосимов, А.* «Потерянный Рай». Клавир оперы / А. Изосимов. — Рукопись, 2012. — 390 с.
3. *Корндорф, Н.* «MR: Марина и Райнер». Клавир оперы / Н. Корндорф. — Рукопись, 1989. — 132 с.
4. *Корчмар, Г.* «Контрабас». Партитура оперы / Г. Корчмар. — Рукопись, 2009. — 134 с.
5. *Корчмар, Г.* «Моцартино». Партитура оперы / Г. Корчмар. — Рукопись, 2006. — 108 с.
6. *Левковская, С.* «Кармен-PEREZAGRUZKA». Партитура оперы // С. Левковская. — Рукопись, 2004. — 100 с.
7. *Львович, Р.* «Марбургский счет». Клавир оперы / Р. Львович. — М., 2002–2003. — 231 с.
8. *Морозов, Н.* «Гост». Партитура оперы / Н. Морозов. — Рукопись, 2007. — 92 с.
9. *Осколков, С.* «Граф Нулин». Клавир оперы / С. Осколков. — Рукопись, 1993. — 124 с.
10. *Семёнов, А.* «27 опер Андрея Семёнова». Клавир оперы / А. Семёнов. — Челябинск : МРІ, 2016. — 432 с.
11. *Сидельников, Н.* «Бег». Клавир оперы / Н. Сидельников. М., 1985–2010. — 565 с.
12. *Смелков, А.* «Братья Карамазовы». Клавир оперы / А. Смелков. — СПб., 2008. — 360 с.
13. *Тихомиров, А.* «Дракула». Клавир оперы / А. Тихомиров. — Рукопись, 2012. — 549 с.
14. *Чернаков, А.* «Вещий сон». Клавир оперы / А. Чернаков. — Рукопись, 2018. — 65 с.
15. *Чернаков, А.* «Вещий сон». Партитура оперы / А. Чернаков. — Рукопись, 2018. — 118 с.

16. Юсупова, И. «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе». Партитура оперы / И. Юсупова. — Рукопись, 2008. — 187 с.

## Список нотных примеров

### 1. Нотные примеры в основном тексте диссертации.

#### Глава 1. Отечественная опера рубежа XX-XXI веков: теоретический аспект.

*Рис. 1. А. Тихомиров. «Дракула». Лейтмотив Влада–Дракулы.*

*а). 1 д. Интродукция, тт. 1–5.*

*б). 1 д. Вторая картина. № 10. Сцена и Песня.*

*Первое появление Влада Цепеша в особняке Хаккеров, тт. 43–45.*

*в). 4 д. Восьмая картина. № 43. Финал оперы.*

*Сцена погони, тт. 183–184; 199–204.*

*Рис. 2. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Третья картина. № 14. Баллада, тт. 1–16.*

*Рис. 3. А. Тихомиров. «Дракула».*

*а). 1 д. Вторая картина. № 10. Сцена и Песня. Песня Влада Цепеша, тт. 77–83.*

*б). 2 д. Шестая картина. № 26. Ария Мины, тт. 62–64.*

*Рис. 4. А. Тихомиров. «Дракула». 2 д. Шестая картина.*

*№ 32. Ария Джонатана, тт. 1–11.*

*Рис. 5. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Вторая картина.*

*№ 6. Фокстрот Люси, тт. 15 – 31.*

*Рис. 6. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Пятая картина.*

*№ 25. Сарабанда, тт. 1–10.*

*Рис. 7. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Четвертая картина.*

*№ 17. Молитва, тт. 57–68.*

*Рис. 8. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Четвертая картина.*

*№ 18. Сцена и дуэт, тт. 130–134.*

*Рис. 9. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Четвертая картина.*

*№ 20 (РЭП), тт. 1–14.*

*Рис. 10. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Четвертая картина.*

*№ 20. Хор медсестер, тт. 140–143.*

*Рис. 11. А. Чернаков. «Вещий сон». 1-я картина.*

*Песня юной Маргариты, тт. 262–287.*

*Рис. 12. А. Чернаков. «Вещий сон». 2-я картина.*

*Дуэт Тучкова и Маргариты «Как же здесь хорошо», тт. 355–366.*

*Рис. 13. А. Чернаков. «Вещий сон». 1-я картина.*

*Песня Михаила Петровича «Жан любит Жанну», тт. 211–233.*

*Рис. 14. А. Чернаков. «Вещий сон». 3-я картина.*

*Эпиграф. «Зряще мя безгласна», тт. 603–615.*

*Рис. 15. А. Чернаков. «Вещий сон». 3-я картина, тт. 786–789.*

*Рис. 16. А. Чернаков. «Вещий сон». Эпилог, тт. 913–918.*

## **Глава 2. Литературная опера.**

*Рис. 1. Н. Сидельников. «Бег». 3 д. Сон пятый. «Тараканьи бега». Туш, ц. 342.*

*Рис. 2. Н. Сидельников. «Бег». Лейтмотив Серафимы.*

*а). В партии Серафимы. 1 д. Сон первый, ц. 68.*

*б). В партии Голубкова. 1 д. Сон второй, ц. 145.*

*в). В партии Корзухина (значительно измененный). 1 д.*

*Сон второй, ц. 145, тт. 5–8.*

*Рис. 3. Н. Сидельников. «Бег». Эпиграф. Лейтмотив сна, тт. 1–10.*

*Рис. 4. Н. Сидельников. «Бег». 1 д.*

*Сон второй. Гимназический вальс, ц. 108, т. 5.*

*Рис. 5. Н. Сидельников. «Бег». 4 д. Сон седьмой. «Игра в карты», ц. 532.*

*Рис. 6. Н. Сидельников. «Бег». 4 д.*

*Сон восьмой. Заключительный дуэт Серафимы и Голубкова, ц. 706.*

*Рис. 7. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена II. «Сопрано и контрабас — два противоположных полюса». Й. Брамс. Вторая симфония, цц. 5–6.*

*Рис. 8. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена IV. «Контрабас — препятствие».*

*Р. Вагнер. «Валькирия». Тема вступления, тт. 1–4.*

*Рис. 9. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена V. «Контрабас — месть родителям».*  
*Л. ван Бетховен. Пятая симфония. «Тема судьбы», цц. 7–8.*

*Рис. 10. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена VII. «Контрабас — уродливая женщина».*  
*Р. Вагнер. «Тристан и Изольда». Сцена смерти Изольды,*

*Рис. 11. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена VIII. «Игра на контрабасе — мука».*  
*К. фон Диттерсдорф. Концерт для контрабаса с оркестром, ц. 6.*

*Рис. 12. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена VIII. «Игра на контрабасе — мука».*

*Р. Штраус. «Саломея», цц. 18–19.*

*Рис. 13. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена X. «Сара».*

*В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро». Увертюра, тт. 1–20.*

*Рис. 14. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена X. «Сара».*

*В. А. Моцарт. «Так поступают все». Ария Дорабеллы, ц. 17.*

*Рис. 15. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена XIII. «Крик души контрабаса».*

*П. И. Чайковский. Шестая симфония (1 часть, разработка), ц. 13.*

*Рис. 16. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена XIII. «Крик души контрабаса».*

*Ф. Шуберт. Фортепианный квинтет «Форель», цц. 24–25.*

*Рис. 17. С. Осколков «Граф Нулин». Вступление, тт. 1–6.*

*Рис. 18. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена III, тт. 1–10.*

*Рис. 19. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена VI, тт. 1–7.*

*Рис. 20. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена V, тт. 15–20.*

*Рис. 21. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена II, тт. 80–87.*

*Ариозо Натальи Павловны.*

*Рис. 22. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена III, тт. 73–83. «Коляска».*

*Рис. 23. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена IV, тт. 110–130.*

*Рис. 24. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена VII (Заключение), тт. 89–97.*

### **Глава 3. Духовная опера.**

*Рис. 36. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д.*

*Картина пятая «Древо Познания». № 40. Песенка Евы, тт. 1–19.*

*Рис. 37. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д.*

*Картина первая «Великое собрание».*

*№ 4. «Слово Бога». Оркестровое вступление, тт. 1–10.*

*Рис. 38. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д.*

*Картина седьмая. «Изгнание из Рая Адама и Евы».*

*№ 52. Сцена и заключительный хор. Хор «О, Свет святой!», тт. 191–202.*

*Рис. 39. П. Геккер «Проклятый апостол». I ФРЕСКА.*

*№ 1. Пролог. «Алфавит», тт. 1–2.*

*Рис. 40. П. Геккер «Проклятый апостол».*

*№ 2. «Ад. “Джудекка” (9 круг ада)», тт. 12–16.*

*Рис. 41. П. Геккер «Проклятый апостол». I ФРЕСКА.*

*№ 4. «Вифлеемская звезда», тт. 1–24.*

*Рис. 42. П. Геккер «Проклятый апостол». I ФРЕСКА.*

*№ 5. «Терцет Волхвов», тт. 1–9.*

*Рис. 43. П. Геккер «Проклятый апостол». № 8. III ФРЕСКА.*

*Хор «Появился Галилеянин».*

*а). Славление Мессии, тт. 85–88.*

*б). Реплики Иуды, тт. 98–105.*

*Рис. 44. П. Геккер «Проклятый апостол». № 9. IV ФРЕСКА.*

*Танец Марии Магдалины, тт. 59–66.*

*Рис. 45. П. Геккер «Проклятый апостол». № 12. VI ФРЕСКА.*

*Дуэт «Как ты прекрасна женщина», тт. 37–43.*

*Рис. 46. П. Геккер «Проклятый апостол». № 14. VII ФРЕСКА.*

*Хор «Побитие камнями».*

*а). Славление Христа, тт. 146–151.*

*б). Глумление над Иудой, тт. 100–102.*

*в). Побитие Марии камнями, тт. 121–125.*

*Рис. 47. П. Геккер «Прóклятый апостол». № 15. VIII ФРЕСКА. «Въезд в Иерусалим», тт. 82–85.*

*Рис. 48. П. Геккер «Прóклятый апостол». № 15. VIII ФРЕСКА. «Въезд в Иерусалим». Появление Иисуса, тт. 95–97.*

*Рис. 49. П. Геккер «Прóклятый апостол». № 16. IX ФРЕСКА. «Книжники и фарисеи». Фарисей и Саддукей, тт. 22–31.*

*Рис. 50. П. Геккер «Прóклятый апостол». № 21. XII ФРЕСКА. Диалог и ариозо, тт. 55–60.*

*Рис. 51. П. Геккер «Прóклятый апостол». № 26. XIV ФРЕСКА. Ариозо Марии «Нежность» и Сцена, тт. 12–23.*

*Рис. 52. П. Геккер «Прóклятый апостол». № 28. XV ФРЕСКА. «30 сребреников» («Чики–Чикити»), тт. 38–46.*

*Рис. 53. П. Геккер «Прóклятый апостол». № 29. XVI ФРЕСКА. Сцена Иуды и Марии.*

*а). № 12. VI ФРЕСКА. Дуэт «Как ты прекрасна, женщина», тт. 71–77.*

*б). № 29. «Пусть ложе наше...» (реминисценция № 12), тт. 88–107.*

*Рис. 54. П. Геккер «Прóклятый апостол». XX ФРЕСКА.*

*№ 34 «Апостолы». Хор. «Смерть я принял», тт. 52–54.*

*Рис. 55. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть первая.*

*№ 6. «За коньячком», ц. 88, т. 7.*

*Рис. 56. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть первая.*

*№ 8. «...С умным человеком и поговорить любопытно», ц. 113, тт. 37–41.*

*Рис. 57. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть вторая.*

*а). № 23. «Ты — сам я, только с другой рожей», ц. 264, тт. 5–9.*

*б). № 24. «Встать! Суд идет...», ц. 283, тт. 1–10.*

*Рис. 58. А. Смелков. «Братья Карамазовы».*

*а). Часть первая. № 11. «Не возьмет ножа, не возьмет» (Молитва Алеши), ц. 148, т. 11.*

б). Часть вторая. № 17. «Дай долюбить...» (Молитва Мити), ц. 215, т. 16.

в). Часть первая. № 13. «Хвалите Господа нашего!», ц. 163.

Рис. 59. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 21. «Сон Алеши», тт. 1–18.

Рис. 60. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 21. «Сон Алеши», ц. 253, тт. 6–8.

Рис. 61. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 21. «Сон Алеши», ц. 254, тт. 15–18.

Рис. 62. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть первая.

№ 1. «Начало легенды (Прелюдия)».

а). Детский хор. «Вечер тихий, вечер летний», ц. 2.

б). Оркестровое вступление, тт. 1–7.

в). Мужской хор. «Обвиняетесь в убийстве отца вашего...», ц. 3.

Рис. 63. А. Смелков «Братья Карамазовы». Часть первая. № 1.

«Начало легенды (Прелюдия)». Окончание сцены, ц. 4, тт. 2–7.

Рис. 64. А. Смелков «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 15. «В темноте», ц. 205, тт. 6–12.

Рис. 65. А. Смелков «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 18. «Увези меня далеко, далеко...», ц. 232, тт. 13–19.

#### **Глава 4. Камерная опера.**

Рис. 1. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Вступление, тт. 1–15.

Рис. 2. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I.

Соло Марины «Есть пробелы в памяти», ц. 12, т. 4.

Рис. 3. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I.

Дуэт Марины и Райнера «Дорогая поэтесса», ц. 27.

Рис. 4. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I.

Монолог Рильке. «Какой бы таинственной ни была смерть...», ц. 31.

Рис. 5. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I.

*Монолог Цветаевой «Я страница твоему перу», ц. 58.*

*Рис. 6. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена II.*

*Дуэт Сапфо и Алкея «Сохнет, други, гортань», ц. 76.*

*Рис. 7. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена III.*

*«Ибо путь комет поэтов путь», ц. 96.*

*Рис. 8. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена III.*

*Соло Рильке «Поэт один», ц. 112, тт. 13–23.*

*Рис. 9. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена IV.*

*Соло Саканоэ «О, этот мир и бранный, и унылый», ц. 114.*

*Рис. 10. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена V. Ансамбль, ц. 123.*

*Рис. 11. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена V.*

*Соло Марины «Да, такова я», ц. 135.*

*Рис. 12. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена V. Финал, цц. 175–176.*

*Рис. 14. Н. Морозов. «Тост». Оркестровое вступление, тт. 1–6.*

*Рис. 15. Н. Морозов. «Тост». «Маленькой ёлочке», ц. 4.*

*Рис. 16. Н. Морозов. «Тост». Солист «Поздравляю, мол, вас с Новым годом», цц.12 [т.5] –13.*

*Рис. 17. Н. Морозов. «Тост». Солист «Да здравствует все новое!», ц. 50.*

*Рис. 18. Н. Морозов. «Тост». Оркестровый эпизод, ц. 78.*

*Рис. 19. Н. Морозов. «Тост». Финал, ц. 96.*

*Рис. 20. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо I.*

*а). Оркестровое вступление, тт. 1–4.*

*б). Оркестровое вступление, ц. 3.*

*в). Ария «Милый Штолль!», ц. 7.*

*Рис. 21. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо VI. «Матери», тт. 1–6.*

*Рис. 22. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо II. «На замужество сестры».*

*а). Речитатив, тт. 1–7.*

*б). Ария «Ты в браке многое узнаешь», тт. 17–19.*

*Рис. 23. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо III. «На смерть скворца» (Готфриду фон Жаккену). Оркестровое вступление к арии, тт. 10–13.*

*Рис. 24. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо IV. «Нежная ода кухне».*

*Ария «Спокойных снов Вам шлю, любя», тт. 27–35.*

*Рис. 25. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо V. «О красоте и пиве» (Баронессе Марте Элизабет фон Вальдитеттен). Ария «Красота, пиво...», ц. 3.*

*Рис. 26. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо VII. «Жене — на предстоящее путешествие». Финал, цц. 10–13.*

### **Глава 5. Жанровая модель оперы-триллера.**

*Рис. 1. А. Шнитке. «Джезуальдо». Картина 2. «Сады в Кьяйе». Тарантелла.*

*Рис. 2. Б. Барток «Замок герцога Синяя Борода». Эпилог.*

*Лейтмотив замка и тема «страха замка», ц. 138.*

*Рис. 3. А. Шнитке. «Джезуальдо». Картина 7. «De profundis».*

*Сцена убийства ребенка. Диалог Сильваны и Карло.*

*Рис. 4. С. Шаррино. «Luci mie traditrici».*

*Рис. 5. А. Шнитке. «Жизнь с Идиотом». 1 д. 2-я сцена, цц. 17–18 (аллюзия на «Марш энтузиастов» И. Дунаевского).*

*Рис. 6. А. Шнитке. «Жизнь с Идиотом». Финал 2 д., цц. 220–221 (цитата р.н.п. «Во поле береза стояла» как главная характеристика «Я»).*

### **Глава 6. Между документальной оперой и мюзиклом.**

*Рис. 1. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д. Сцена 1-я. «Кто вы?».*

*Ариетта Ломоносова «Ой, не только есть — живут и славят Бога», тт. 1–8.*

*Рис. 2. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д.*

*Сцена 4-я. «Студенческая попойка», тт. 1–17.*

*Рис. 3. Р. Львович. «Марбургский счет». 2 д. Сцена 6-я. «Неприятие», тт. 1–9.*

*Рис. 4. Р. Львович. «Марбургский счет». 2 д.*

*Сцена 9-я. «Могу только я», тт. 1–17.*

*Рис. 5. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д.*

*Сцена 1-я. «Кто вы?». Полонез, тт. 1–5.*

*Рис. 6. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д.*

*Сцена 6-я. «Она его любит». Гавот, тт. 1–10.*

### **Глава 7. Альтернативная опера.**

*Рис. 1. С. Невский. «Франциск Ассизский».*

*Сцена из оперы. (Фото РИА Новости).*

*Рис. 2. А. Семёнов. «Партизанская походная опера», ор. 87 № 16.*

*Вторая картина. Партия Офицера, ц. 12, т. 49.*

*Рис. 3. А. Семёнов. «Партизанская походная опера», ор. 87 № 16.*

*Вторая картина. «Партизанская песня», ц. 12, тт. 50–54.*

*Рис. 4. А. Семёнов. «Иван Сусанин» ор. 87 № 3, цц. 5–6, тт. 39–65.*

*Рис. 5. Фотодигидромы А. Долгина (авторская техника).*

*И. Юсупова, А. Долгин. Медиаопера «Планета Пи» (фото А. Долгина).*

*Рис. 6. Медиаопера «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе» (фото А. Долгина).*

*Рис. 7. Дмитрий Пригов в роли С. Конёнкова в медиаопере И. Юсуповой «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе» (фото А. Долгина).*

*Рис. 8. С. Коненков. Бронзовый бюст А. Эйнштейна (1935).*

*Рис. 14. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». Сцена I. FINAL, тт. 1–2.*

*Рис. 15. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». Сцена I. FINAL, т. 9.*

*Рис. 16. С. Левковская. «Кармен-perezagrutzka».*

*Сцена I. FINAL: а – тт. 17–18; б – т. 20; в – т. 21.*

*Рис. 17. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». Сцена I. FINAL, т. 27.*

*Рис. 18. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».*

*Сцена II. «КОРРИДА», тт. 1–6.*

*Рис. 19. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».*

*Сцена III. «БАЛЛАДА ПАМЯТИ ТОРЕАДОРА», тт. 1–6.*

*Рис. 20. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».*

*Сцена III. «БАЛЛАДА ПАМЯТИ ТОРЕАДОРА», тт. 13–15.*

*Рис. 21. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».*

*Сцена III. «БАЛЛАДА ПАМЯТИ ТОРЕАДОРА», тт. 27–29.*

*Рис. 22. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».*

*Сцена IV. «TANGO-TANGO»: а – тт. 1–6; б – 68–70.*

*Рис. 23. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».*

*Сцена IV. «TANGO-TANGO», т. 52.*

*Рис. 24. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA».*

*Сцена V. «Хабанера e vera» (а, б).*

*Рис. 25. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». УБЕРТЮРА.*

*Рис. 26. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». УБЕРТЮРА.*

*Рис. 27. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». УБЕРТЮРА.*

*Рис. 28. С. Левковская. «Кармен-PEREZAGRUZKA». УБЕРТЮРА.*

## 2. Нотные примеры в Приложении В.

### Глава 3. Духовная опера.

*Рис. 1. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая «Великое собрание». № 1. Вступление.*

*а). Первая тема призыва Духов (фрагмент), тт. 38–47.*

*б). Вторая тема призыва Духов (фрагмент), тт. 82–90.*

*в). Тема Архангела Михаила (фрагмент), тт. 100–103.*

*г). Мотив Молоха и Маммоны, тт. 119–127.*

*Рис. 2. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая «Великое собрание». № 5. Хор «Рядом с предвечным».*

*а). Оркестровое вступление, тт. 1–11.*

*б). Начало хора, тт. 39–46.*

*в). Кульминация славления, тт. 160–177.*

*Рис. 3. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая «Великое собрание». № 6. Песнь Мессии, тт. 1–13.*

*Рис. 4. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая «Великое собрание». № 7. Сцена. «Плач Люцифера», тт. 1–6.*

*Рис. 5. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая «Великое собрание». № 7. Сцена. «Застольная песня», тт. 43–46.*

*Рис. 6. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая «Великое собрание». № 9. Сцена. Молох и Маммон, тт. 124–141.*

*Рис. 7. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая «Великое собрание». № 9. Сцена. Образ Люцифера, тт. 234–242.*

*Рис. 8. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая «Великое собрание». № 10. Песня заговорщиков, тт. 1–15.*

*Рис. 9. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина вторая «Бунт».*

*№ 11. Дуэт Гавриила и Рафаила, тт. 1–13.*

*Рис. 10. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина вторая «Бунт».*

№ 12. Речитатив Люцифера. Тема «царства Люцифера», тт. 67–72.

Рис. 11. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина вторая «Бунт».

№ 13. Ария Люцифера, тт. 15–24.

Рис. 12. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина вторая «Бунт».

№ 14. Сцена. «Полет Люцифера», тт. 1–21.

Рис. 13. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д.

Картина третья «Небесная битва». № 16. Вступление, тт. 1–19.

Рис. 14. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д.

Картина третья «Небесная битва». № 18. Хор «За Бога постоим и за Мессию». Заключительный раздел, тт. 50–58.

Рис. 15. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д.

Картина третья «Небесная битва».

№ 20. Сцена. Тема Люцифера «Я дух свободы», тт. 7–11.

Рис. 16. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина третья «Небесная битва». № 20. Сцена, тт. 92–105.

Рис. 17. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина третья «Небесная битва». № 24. «Слово Сына». Кода, тт. 187–200.

Рис. 18. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина четвертая «Рай, Адам и Ева». № 25. Вступление, тт. 1–16.

Рис. 19. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина четвертая «Рай, Адам и Ева». № 26. Пастораль, тт. 1–14.

Рис. 20. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина четвертая «Рай, Адам и Ева». № 29. Речитатив Адама и сцена, тт. 17–27.

Рис. 21. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина четвертая «Рай, Адам и Ева». № 30. Ария Бога. Мотив «запрета», тт. 42–56.

Рис. 22. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина четвертая «Рай, Адам и Ева». № 33. Ария Евы, тт. 1–24.

Рис. 23. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина пятая

*«Древо Познания». № 35. Сцена. «Игры ангелов», тт. 1–19.*

*Рис. 24. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина пятая*

*«Древо Познания». № 36. Речитатив Сатаны, тт. 1–9.*

*Рис. 25. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина пятая*

*«Древо Познания». № 38. Ариетта Евы, тт. 1–16.*

*Рис. 26. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина шестая*

*«Искушение Евы». № 43. Монолог Сатаны, тт. 33–39.*

*Рис. 27. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина шестая*

*«Искушение Евы». № 44. Сцена, тт. 185–191.*

*Рис. 28. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина шестая*

*«Искушение Евы». № 45. Сцена. Сцена обольщения Евы, тт. 69–77.*

*Рис. 29. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина шестая*

*«Искушение Евы». № 45. Сцена. Мотив «грехопадения» Евы.*

*а). тт. 101–103.*

*б). тт. 234–236.*

*Рис. 30. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина шестая*

*«Искушение Евы». № 48. Ария Адама. «Стон Земли», тт. 56–60.*

*Рис. 31. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая «Изгнание из Рая Адама и Евы». № 49. Сцена. Молитва Адама и Евы, тт. 78–81.*

*Рис. 32. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая «Изгнание из Рая Адама и Евы». № 50. Сцена. Хор «Много дней тебе даровано», тт. 70–78.*

*Рис. 33. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая «Изгнание из Рая Адама и Евы». № 50. Сцена. Соло Адама, тт. 100–117.*

*Рис. 34. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая «Изгнание из Рая Адама и Евы». № 51. Плач Евы, тт. 1–6.*

*Рис. 35. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая «Изгнание из Рая Адама и Евы». № 52. Заключительная сцена и хор.*

*а). Оркестровое вступление, тт. 1–11.*

б). Хор «О, Свет святой», тт. 167–172.

в). Слово Бога, тт. 173–175.

## **Глава 6. Между документальной оперой и мюзиклом**

Рис. 7. Р. Львович. «Марбургский счет».

Пролог. Лейтмотив «потустороннего мира», тт. 1–16.

Рис. 8. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д. Сцена 3-я. «Лекция», тт. 88–101.

Рис. 9. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д. Сцена 5-я. «Трезвость!».

Песня Ломоносова, Райзера и Виноградова, тт. 1–6.

Рис. 10. Р. Львович. «Марбургский счет. 1 д. Сцена 8-я. «Михель и Лизхен».

Дуэт Ломоносова и Лизхен, тт. 1–10.

Рис. 11. Р. Львович. «Марбургский счет. 2 д. Сцена 6-я. «Неприятие».

Ариозо Пастернака «Это — круто налившийся свист», тт. 62–65.

Рис. 12. Р. Львович. «Марбургский счет. 2 д.

Сцена 6-я. «Неприятие», тт. 66–74.

Рис. 13. Р. Львович. «Марбургский счет. 2 д. Сцена 10-я. «Прощай, Марбург».

Ария Бориса». Хор «Тут жил Мартин Лютер, а там братья Гримм», тт. 66–72.

## **Глава 7. Альтернативная опера.**

Рис 9. И. Юсупова. «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе».

а). 2 д. Завершение дуэта Маргариты и Эйнштейна.

б). 2 д. Ария Эльзы (начало).

Рис. 10. И. Юсупова. «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе».

Фрагмент увертюры с зашифрованной формулой  $E=MC^2$ .

Рис. 11. И. Юсупова. «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе».

Второй фокстрот Маргариты из пролога, начало.

Рис. 12. И. Юсупова. «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе».

Фрагмент дуэта Эйнштейна и Ангела смерти (пример «стихийной полифонии»).

Рис. 13. И. Юсупова. «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе».

Финал, начало.

**Список таблиц****ТОМ I**

*Таблица 1.* Г. Корчмар. «Контрабас». Структура монодрамы.

*Таблица 2.* Г. Корчмар. «Контрабас». Музыкальный лексикон.

*Таблица 3.* Г. Корчмар «Контрабас». Цитируемый материал.

*Таблица 4.* Сравнение фрагмента текстов поэмы «Граф Нулин» А. С. Пушкина и либретто оперы С. Осколкова (Сцены II и III).

*Таблица 5.* А. Изосимов «Потерянный Рай». Анализ оперы.

*Таблица 6.* Н. Морозов. Моноопера «Тост». Схема цитирования песни «Маленькой ёлочке».

**ТОМ II**

*Таблица 7.* Р. Львович. «Марбургский счет». Анализ оперы.

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

## Приложение А

### Фотографии: портреты композиторов и сцены из опер

Рис. 1. Андрей Тихомиров.



Рис. 2. Андрей Тихомиров и Борис Стаценко после исполнения певцом «Серенады Дракулы» из оперы «Дракула» А. Тихомирова (Юбилейный концерт Б. Стаценко в Московском театре «Новая опера» имени Е. В. Колобова 22.08.2014).



Рис. 3. Алексей Чернаков.



Рис. 4. А. Чернаков. Сцены из оперы «Вещий сон».

а). 1 картина. Песня юной Маргариты.



б). 3 картина. Сбор войск на Бородинском поле.



в). Поклоны.



Рис. 5. Григорий Корчмар

(фото со страницы: <http://old.conservatory.ru/korchmar>).



Рис. 6. Сергей Осколков

(фото со страницы: [https://vk.com/photo-3001807\\_456239020?rev=1](https://vk.com/photo-3001807_456239020?rev=1)).



Рис. 7. Александр Изосимов.



Рис. 8. Петр Геккер  
(фото с сайта: <https://www.mariinsky.ru/company/composers/gekker/>).



Рис. 9. Юрий Димитрин (фото: РБК).

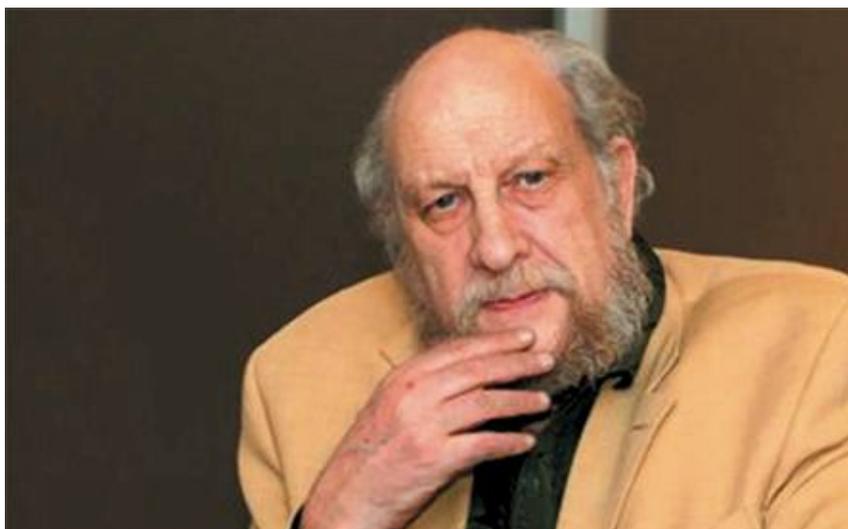


Рис. 10. Александр Смелков.



Рис. 11. Сцены из оперы «Братья Карамазовы» А. Смелкова  
(фото с сайта <https://os.colta.ru/photogallery/2322/9302/>).

а). № 6. «За коньячком...».



б). № 8. «...С умным человеком и поговорить любопытно».



в). № 18. «Увези меня далеко-далеко...»



Рис. 12. Николай Корндорф.



Рис. 13. Николай Морозов.

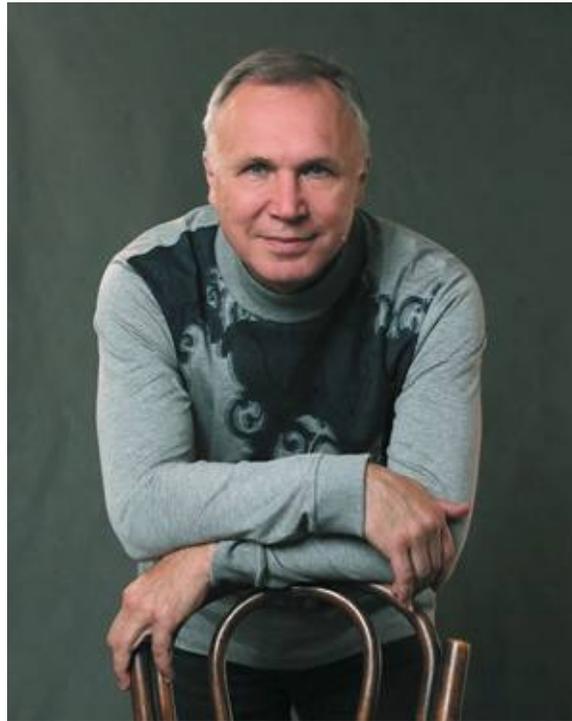


Рис 14. Н. Морозов. «Всем миром».

Первый рояль: Николай Мажара, Надежда Медведева.

Второй рояль: Марина Климова. Сергей Осколков-мл.

Третий рояль: Юлия Юрченко, Николай Морозов.



Рис. 15. Н. Морозов. «Ифигения в Тавросе». Арфа в «Сухом Доке».



Рис. 16. Н. Морозов. «Ифигения в Тавросе». Видеоинсталляция.



Рис. 17. Роман Львович.



Рис. 18. Сцены из оперы Р. Львовича «Марбургский счет».

а). «Свадьба». 1 д., 9 сцена.



б). 1 д. Финал.



в). Поклоны.



Рис. 19. Здание университета в Марбурге.



Рис. 20. Портрет профессора Х. Вольфа (1679–1754).



Рис. 21. Дом проф. Вольфа в Марбурге на *Marktgasse, 17* (фото с сайта: [https://dzen.ru/media/vatnikstan/marburg-lomonosova-i-pasternaka-5b39decb7aa92600aa96e75e?utm\\_referer=www.google.com](https://dzen.ru/media/vatnikstan/marburg-lomonosova-i-pasternaka-5b39decb7aa92600aa96e75e?utm_referer=www.google.com))



Рис. 22. Дом Студентов в Марбурге (фото с сайта: [https://dzen.ru/media/vatnikstan/marburg-lomonosova-i-pasternaka-5b39decb7aa92600aa96e75e?utm\\_referer=www.google.com](https://dzen.ru/media/vatnikstan/marburg-lomonosova-i-pasternaka-5b39decb7aa92600aa96e75e?utm_referer=www.google.com)).



Рис. 23. Дом, в котором в 1912 году жил Б. Пастернак (Marburg, а/1 Gisselbergerstr. 15/II)

(фото с сайта: [https://dzen.ru/media/vatnikstan/marburg-lomonosova-i-pasternaka-5b39decb7aa92600aa96e75e?utm\\_referer=www.google.com](https://dzen.ru/media/vatnikstan/marburg-lomonosova-i-pasternaka-5b39decb7aa92600aa96e75e?utm_referer=www.google.com)).



Рис. 24. Андрей Семёнов

(фото с сайта: <http://www.andreysemenov.ru/>).



Рис. 25. Ираида Юсупова и Александр Долгин.



Рис. 26. София Левковская.



Рис. 27. Постер С. Левковской.

(из личной переписки автора диссертации с С. Левковской).

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ОПЕРНОГО ВОКАЛА НЕ РЕШЕНА...  
НО МЫ — НА ПОДСТУПАХ!..

С ПОСТ-МОДЕРНИСТСКИМ ПРИВЕТОМ  
СОФИЯ ЛЕВКОВСКАЯ.

**Приложение Б**  
**Краткое содержание опер**  
**Андрей Тихомиров**  
**«Дракула», опера в двух частях, восьми картинах с интродукцией**  
**Либретто Ольги Файницкой**

|   |   |
|---|---|
| Действующие лица:   |   |
| Князь Влад Цепеш, он же Дракула (род. в 1431 году). Знаменитый валашский господарь, талантливый полководец, герой антиосманского сопротивления. Жертва рока и собственной гордыни. Неадекватным поведением навлек на себя кару небесную и был осужден на «жизнь после смерти» | баритон   |
| Джонатан Литтл, молодой юрист, жених Мины Хаккер  | тенор   |
| Квинси Моррис, американец, поклонник Люси Истерн  | тенор   |
| Генри Сьюард, друг детства и поклонник Люси Истерн  | баритон   |
| Джеймс Хаккер, пожилой джентльмен, оккультист-любитель, отец Мины   | бас   |
| 1-й врач, психоаналитик   | тенор   |
| 2-й врач, традиционалист  | бас   |
| Мина Хаккер, дочь Дж. Хаккера   | сопрано   |
| Люси Истерн, впоследствии Люси-Вамп, кузина Мины, живущая в доме Хаккеров   | меццо-сопрано                                     |
| Экономка Фанни Тейлор   | меццо-сопрано                                     |
| А также: гости на вечеринке в доме Хаккеров, медсестры, духи, вампиры и вампирессы.   | Время и место действия:<br>Англия начала XX века. |

**Интродукция.** Джеймс Хаккер, мечтающий о научной славе, пытается установить связь с потусторонним миром, вызвать оттуда кровожадного демона «носферату» и заставить его служить прогрессу. Во время очередного эксперимента работу Хаккера прерывает экономка. Хаккер покидает кабинет, так и не поняв, что дверь в иную реальность уже открыта...

**Картина I.** Во время вечеринки, устроенной в честь его помолвки с Миной, Джонатан рассказывает друзьям о своем новом клиенте, знатном и щедром иностранце князе Владе, которому Джонатан помог купить старый особняк по-соседству с Хаккерами. Кстати, князь Влад обещал зайти к ним, когда стемнеет.

Люси иронизирует над заморским иностранцем, купившим этот «склеп», и подтрунивает над мужчинами, думающими только о бизнесе и не способными на настоящую страсть.

Появляется Влад. Отзываясь на просьбу Люси, он рассказывает о своей далекой родине, производя сильное впечатление на присутствующих. Предложив свое гостеприимство Джонатану, который наутро должен уехать на континент по делам, Влад уводит его к себе в дом. Люси в смятении: она уже ощущает воздействие удивительного гостя, ее томит неопределенный страх.

**Картина II.** Джонатану не по себе в доме князя Владе. Хозяин куда-то исчез, обстановка кажется угрожающей, а покинуть дом нет возможности. Свет меркнет, и рядом с Джонатаном появляются странные существа. Это вампирессы, цель которых — соблазнить его. Они сообщают Джонатану, что его участь — навсегда остаться с ними. Джонатан понимает, что попал в ловушку.

**Картина III.** Люси в своей спальне готовится ко сну. Мина встревожена ее нездоровым видом и пытается развлечь кузину разговором о ее поклонниках — Генри Сьюарде и Квинси Моррисе. Девушки поют свою любимую балладу о рыцаре Дракуле, чей романтический образ кажется им намного интереснее окружающих их реальных мужчин. Пока Люси засыпает, Мина раздумывает над странной телеграммой от Джонатана: его возвращение откладывается на неопределенное время. Наконец, она задремывает в кресле и не слышит волшебной серенады, которую поет для Люси Влад-Дракула. Зато Люси слышит ее и, повинувшись во сне этому зову, впускает монстра в окно. Вампир овладевает ею.

**Картина IV.** Мина гуляет в саду перед домом. Генри Сьюард приходит навестить тяжело заболевшую Люси. Мина молится о выздоровлении кузины. Появившийся рядом Влад заводит с ней разговор о теще упований на Божью милость и людское сострадание. Он рассказывает о своем преступном «предке» (то есть о себе самом), которому отказано в прощении как людьми, так и Небом, и с удивлением обнаруживает, что Мина полна сочувствия к его судьбе. Влад и Мина ощущают взаимное притяжение.

Резкий звук клаксона нарушает тет-а-тет. Это прибыл Квинси, который доставил из города двух знаменитых медиков. Их задача — разобраться в причинах странной болезни Люси. Каждый из врачей полон желания доказать, что именно его школа медицины является наилучшей.

**Картина V.** У постели впавшей в забытие Люси идет медицинский консилиум. Рядом встревоженные Хаккер, Генри Сьюард и Квинси Моррис. Хаккер подозревает вмешательство нечистой силы, а Квинси предлагает собственный метод излечения больной: брак с ним и «небольшое кругосветное путешествие» впридачу. По мнению Квинси, «девочке нужна свежая кровь». Эта сентенция заставляет Люси пробудиться от сна, но перед Квинси предстает уже не та девушка, в которую он был влюблен, а почти сформировавшийся вампир. Присутствующие шокированы. Обессиленная приступом Люси предупреждает подошедшую к ней Мину, что «хояин» скоро придет и за ней, и вновь погружается в летаргию. Невидимые окружающим духи уводят душу Люси за собой, оставляя на постели ее бездыханное тело.

**Картина VI.** Ночь. Оставшаяся в одиночестве Мина грустит на террасе. Входит Хаккер, чтобы пожелать дочери спокойной ночи. Он думает, что Мина все еще тоскует о Джонатане, которого видели в городе в обществе женщин сомнительной репутации, и советует девушке забыть о женихе, оказавшемся недостойным ее руки. Хаккер удаляется: ему еще нужно поработать.

На террасе неведомо как возникает Влад, и Мина не знает, пришел ли он к ней наяву или в красивом сновидении. Влад рассеивает ее тревогу и обещает исполнить любое желание пробудившей в нем человеческие чувства девушки: ведь они пребывают «на границе сна и яви, а значит, все возможно — все, что пожелаешь». Мина рассказывает Владу о своей детской мечте — летать над землей подобно птице. Для Влада осуществить такую мечту проще простого. Он берет Мину за руку, и пара исчезает в облаках.

Сад перед домом наполняется движением и звуками: вампирессы резвятся с плененным Джонатаном, который, будучи морально устойчивым викторианцем, не желает добровольно принимать участие в их вакханалии и покоряется только насилью.

Шум привлекает внимание экономки. Ее появление вынуждает вампиресс исчезнуть, а растерзанный Джонатан наконец получает свободу, узнав попутно, что Хаккер среди ночи зачем-то отправился на кладбище. Джонатан мечтает о скорой встрече с Миной. Внезапно он слышит ее голос откуда-то сверху и видит свою невесту в объятиях того, о ком он уже знает, что это чудовище. Джонатан в отчаянье.

**Картина VII.** В фамильном склепе появляется Хаккер; с ним Квинси и Генри, принесшие по его просьбе целый набор инструментов — от топора до осинового кола. Хаккер объясняет им, что они должны вместе открыть гроб Люси. Молодые люди шокированы, однако Хаккеру удается

убедить их помочь ему — иначе той, кого они любили, «придется вечно ходить по пылающему пути». И вот гроб открыт: он пуст!

Появляется Люси в образе вампира с похищенным ребенком на руках.

Мужчины поддаются под гипнотическое воздействие ее колыбельной, и только голос вбежавшего Джонатана приводит их в чувство. Объединенными усилиями им удается загнать Люси-вампа в гроб и «вернуть покойницу к смерти». Душа умершей наконец очищена от скверны. Но мужчинам необходимо еще спасти Мину и уничтожить общего врага — Дракулу.

**Картина VIII.** Влад и Мина находятся в доме Влада, они совершенно поглощены друг другом: оба чувствуют, что их встреча и любовь — то, что было предрешиено судьбой. Но постепенно сцена начинает все больше напоминать то, что происходило в спальне Люси. В тот момент, когда Влад превращается в вампира, вбегают Джонатан, Квинси, Генри и Хаккер. Джонатан тверд в своем намерении вырвать Мину из лап демона, но она не верит правде о Владе. Однако Влад сам разбивает ее иллюзии: он действительно монстр и не может изменить свою природу, как бы он этого ни желал. Однажды, много столетий назад, он совершил тягчайший грех и с тех пор вынужден блуждать во мраке, сея зло и смерть, чтобы продлевать свое противоестественное существование. Мина готова взять на себя его вину. Она просит Бога забрать ее жизнь, но вернуть душе Влада свободу и покой. Ее готовность к самопожертвованию дает Владу шанс сделать выбор, и он использует его. Теперь его душа освобождена из векового адского плена, а мир станет чище и добрее. Возможно.

### Алексей Чернаков. «Вещий сон»

#### Опера в трех картинах с прологом и эпилогом

#### Либретто Марии Антипиной

|  |                      |
|--|----------------------|
| Действующие лица:                              |                      |
| Маргарита Тучкова, в дальнейшем игуменья Мария | сопрано              |
| Генерал Александр Тучков, ее муж               | баритон              |
| Михаил Петрович Нарышкин, отец Маргариты       | бас                  |
| Монах Лужецкого монастыря                      | высокий бас          |
| Персонажи из сна Маргариты:                    |                      |
| 1-й персонаж                                   | бас                  |
| 2-й персонаж                                   | контртенор или тенор |
| Монахиня Деворра                               | меццо-сопрано        |
| Варвара Алексеевна, мать Маргариты             | меццо-сопрано        |
| Смешанный хор                                  |                      |
| Чтец   |                      |

**Пролог.** Келья Спасо-Бородинского монастыря. Игуменья Мария перечитывает письма своего погибшего мужа Александра Тучкова. Ее воспоминания столь тяжелы, что, не в силах справиться с приступом безутешного горя, она сжигает все письма.

**Картина первая.** Дом Нарышкиных. Родители Маргариты, Михаил Петрович и Варвара Алексеевна, обсуждают забавную статью в журнале. М.П. вспоминает незатейливую французскую песенку, которую в молодости любил петь с друзьями. Во время пения появляются гости. Они хотят услышать еще что-нибудь, хозяин дома просит спеть свою дочь Маргариту. Она поет одну из своих самых любимых песен, которую знает от няни. Ее голос производит сильное впечатление на одного из гостей — Александра Тучкова. Между Маргаритой и Александром завязывается разговор. Обоих охватывает чувство влюбленности.

**Картина вторая.** Имение Тучковых. Александр и Маргарита счастливы в браке. Совсем недавно у них родился сын Николай. Александр написал прошение об отставке с военной службы, чтобы не разлучаться с семьей. Не получив ответа от начальства, он вынужден оставить Маргариту с ребенком в имении и отправиться обратно в полк. Ночью Маргарите снится сон, который предвещает: «твоя участь решится при Бородино». В страхе она просыпается. Вместе с Александром они ищут на карте это загадочное место, но не находят его. Муж успокаивает ее, говоря, что это всего лишь сон, и Маргарита засыпает.

**Картина третья.** После Бородинской битвы прошло уже несколько месяцев, но десятки тысяч погибших в сражении воинов так и не преданы земле. Местные крестьяне приходят сюда, чтобы начать хоронить останки павших. Иеромонах читает заупокойную молитву и совершает каждение. Появляется Маргарита, она ищет тело своего мужа Александра. Иеромонах пересказывает ей услышанные от одного солдата подробности героической гибели генерала Тучкова на Семёновских флешах. Однако Маргарита, так и не нашедшая тело мужа, по-прежнему верит, что он жив.

**Эпилог.** Келья Спасо-Бородинского монастыря, основанного Тучковой на месте гибели мужа. Игуменья Мария вспоминает Александра. Входит монахиня Деворра. Она утешает матушку Марию, говоря о том, как любят свою настоятельницу все сестры в обители, и сообщает о начале церемонии, приуроченной к годовщине сражения. Вместе они идут на Бородинское поле. Звучат сигналы. К открытию памятника погибшим воинам выстраиваются войска.

## Александр Изосимов. «Потерянный Рай»

### Библейская музыкальная драма в трех действиях

#### Либретто Александра Изосимова по одноименной поэме Дж. Мильтона

|  |               |
|--|---------------|
| Действующие лица:  |               |
| Бог  | бас           |
| Мессия, Сын Бога   | бас           |
| Люцифер, Сатана  | бас-баритон   |
| Адам   | тенор         |
| Ева  | сопрано       |
| Архангел Михаил, предводитель Небесного войска   | баритон       |
| Архангел Гавриил   | тенор         |
| Архангел Рафаил  | меццо-сопрано |
| Архангел Уриил   | бас           |
| Серафим Абдиил   | меццо-сопрано |
| Друзья Люцифера:   |               |
| Вельзевул  | баритон       |
| Молох  | бас           |
| Маммон   | тенор         |
| Оруженосец Люцифера  | мимик         |
| Ангелы, Архангелы, Архаи, Господства, Силы, Власти, Серафимы, Херувимы, Престолы, Маленькие Ангелы, Феи, животные, птицы |               |

**Краткое содержание дано в сравнении с сочинением А. Г. Рубинштейна**

| <b>«ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» по Дж. МИЛЬТОНУ</b>   |  |
|---|--|
| <p><b>А. ИЗОСИМОВ</b><br/>(составлено автором)</p>  | <p><b>А. Г. РУБИНШТЕЙН</b><br/>(цит. по: <i>Хопрова Т. А. Духовная опера в творчестве А. Рубинштейна, с. 141–144).</i></p>   |
| <p><b>Действие первое. Картина первая «Великое собрание».</b> Из далей Вселенной на зов высочайший, чтобы услышать новый монарший завет собираются все обитатели Неба: Ангелы, Архангелы, Архаи, Господства, Силы, Власти, Серафимы, Херувимы, Престолы. Гостей встречают четыре престольных Архангела: Гавриил, Рафаил, Уриил, Михаил; последний руководит размещением Духов вокруг Священной горы. Господь объявляет свою волю. Отныне все девять иерархий небесных существ должны признать своим главой Сына Бога Мессию. Эмпирейский хор поет хвалебную песнь новому Царю. Тот, в свою очередь, благодарит Бога Отца. Всех, казалось, восхитила речь Господа, однако же не всех. Люцифер – один из первых по могуществу и славе князей, воспылал завистью, что не ему досталась желаемая должность. Он полон решимости бороться за Престол, но сначала хочет отомстить давним противникам — Михаилу и его друзьям Абдиилу, Рафаилу, Уриилу. Подслушав разговор, решает вовлечь в свой коварный замысел одного из них. Уверив Абдиила, что, дескать, озабочен тем, какой сделать подарок новому Царю, приглашает доверчивого Серафима, отправиться с ним ночью на Север. В свой план Люцифер посвящает наиболее близких соратников Вельзевула, Маммона и Молоха.</p> | <p><b>«Часть I.</b> Сцена представляет Эмпирей, справа в высшей точке сцены — трон Бога, невидимый, указываемый лишь лучами света, различные группы ангелов, наверху, летящие к трону младенцы; мужчины и женщины, стоящие и лежащие, заполняют сцену; справа впереди — три архангела, слева на переднем плане — Люцифер; все новые группы появляются в продолжение звучания первого хора, приветствуя трон Бога. Речитатив, голос Бога с высоты; ангелы склоняются перед ним, подпевая; мятеж Люцифера, образуется партия в его поддержку — мужчины и женщины группируются вокруг него, голос Бога приказывает архангелам наказать Люцифера. Призыв архангелов к небесному бою. Разнообразные движения групп ангельских сил в ходе борьбы. Средства борьбы, используемые Люцифером — «огненные искры и дымовые облака». Средства, применяемые добрыми ангелами, — лучи света и т.п. Этот номер, который музыкально очень труден, может быть поставлен так, чтобы борьба представлялась на сцене балетными статистами, тогда как поющий хор время от времени производил бы на сцене движения то в одну, то в другую сторону. Добрые ангелы отступают всё дальше, самые маленькие взлетают всё выше, открывается небо, и Люцифер и его партия с воплями падают в люк. Пустая сцена, вся покрытая облаками; на одном из облаков (с левой стороны) ангел поет скорбную песнь о мятеже и затем взлетает ввысь к трону Бога.</p> <p>Сцена представляет Пандемониум. Следующие далее номера, смысл которых до самого конца акта вполне ясен из текста, могут быть поставлены без особых трудностей в обычной сценической манере. &lt;...&gt; я могу представить себе сцену разделенной на три части: «небо» (верхняя часть сцены), «землю» (сцена в собственном смысле слова) и «ад» (пространство под сценой). Относительно</p> |

|  |  |
|--|--|
|  | <p>первых двух частей я не вижу необходимости пускаться в дальнейшие разъяснения, поскольку результат здесь оказывается вполне очевидным. Третью — нижнюю — часть сцены я представляю себе так: нижний занавес раскрывается, внутреннее пространство нижней сцены полностью погружено во тьму и озаряется лишь отдельными вспышками, в глубине — «трон Сатаны». Сцена заполняется мужчинами и женщинами, которые в различных позах образуют разнообразные группы по обе стороны трона. Сатана — не отвратительный уродец, но красивая, хотя и мрачного вида мужская фигура; он сидит на троне в позе размышления. Также и остальные демоны — не уродцы, но падшие ангелы. На их зловещий характер, следовательно, должен указывать лишь их костюм. Разумеется, при этом там и сям могут встречаться также образы уродливого характера.</p> <p>Эта картина должна появляться лишь в третьей части сочинения, т.е. после того, как образовалось царство ада с Сатаной как «адским богом». В упомянутых же номерах первой части падшие лишь постепенно начинают приходить в себя после крушения; поэтому не может быть ни трона, ни каких-либо иерархических групп, сцена еще совершенно пуста и погружена в темноту, хор беспорядочно толпится, взывая к Сатане о помощи. Перемена костюма — с заменой светлого на черный — безусловно необходима.</p> |
| <p><b>Картина вторая «Бунт».</b> Ночь. Гавриил и Рафаил несут вахту вокруг священной горы. Не спит и Люцифер. Его мучает обида, терзают сомнения, противоречия. Но выбор сделан. Он отсылает своего оруженосца, чтобы тот подал знак для отхода верных ему войск. За начавшимся бунтом наблюдают Бог и Мессия.</p>                                 |  |
| <p><b>Картина третья «Небесная битва».</b> Раннее утро. Бьют колокола. Весть о предательстве Люцифера, увлекшего обманом половину Духов, облетела Небо. Оставшиеся верными Богу и Мессии войска готовятся нанести врагу упреждающий удар. Из вражеского стана, не поддавшись искушению, возвращается Абдиил. Господь благодарит своего верного</p> |  |

|  |   |
|--|---|
| <p>слугу. Из горы клубами валит черный дым, грозно звучит труба войны. В первый день битвы верх берут войска под предводительством Михаила. Люцифер ночью придумывает новое оружие, которое дает временный перевес сил его армии на второй день. Накануне третьего дня Бог, видя, как сотрясается Вселенная, как ни одна из сторон не добивается победы, посылает Мессию, чтобы решить исход битвы.</p>  |   |
| <p><b>Действие второе. Картина четвертая «Рай. Адам и Ева».</b> Чудесная картина Рая открывается глазам проснувшегося Адама. Мирно пасутся стада овец, коз, ланей, оленей, рядом лежат львы, тигры и барсы; зайцы играют с лисами; белые феи танцуют над ручьями, маленькие ангелы поют песенки. Преисполненный радостью Адам бегает, прыгает, кувыркается, ощупывает себя. Одно ему невдомек — откуда он взялся? Бог вступает с ним в разговор. По воздуху они отправляются на вершину горы к жилищу Адама. Там господь дает наставления и выдвигает одно условие — не вкушать плодов Древа познания. Затем по поручению Бога Адам дает имена обитателям Рая. Отметив, что у всех есть пара Адам вопрошает — с кем он блаженство разделит? Бог испытывает человека, потом погружает в мистический сон и творит из его ребра Еву...Просыпается Ева, ее внимание привлекает ручей, вытекающий из грота; в воде видит отражение, но не знает, что прекрасное существо — она сама. Бог рассказывает ей об этом и многом другом, пока ведет к супругу. Адам спешит навстречу. Увидев его, Ева в смущении поворачивает назад. — Вернись, прекраснейшая Ева! От кого бежишь? Ты от меня сотворена, — восклицает Адам. Взявшись за руки, они идут к шалашу.</p> | <p><b>Часть II. Туманные картины:</b> 1) Хаос. 2) Сотворение света. 3) Сотворение небесного свода. 4). Сотворение воды и земли. 5). Сотворение Солнца, Луны и звезд. 6). Сотворение животных. 7). Сотворение человека. 8). Заповеди Бога человеку; Рай и древо познания. 9). Заключительный хор ангелов. Гимн. — В продолжение всей этой второй части хор, так же, как и солисты, поет за сценой.</p> |
| <p><b>Картина пятая «Древо познания».</b> Гавриил с Ангелами охраняют врата Рая. Молодые бойцы перед старшим затевают героические игры. На солнечном луче спускается Уриил. Он видит в Рай проник некий Дух — и Небу чужд его страстями омраченный взор. Гавриил отправляет воинов в разные стороны на поиски чужака. Тем временем Сатана, таково</p>  |   |

|   |  |
|---|--|
| <p>его новое имя, осматривают новое творение Всевышнего. Противоречивые чувства владеют им, восхищение красотой нового мира и томящие досада, зависть — почему им счастья полнота, ему вечный Ад! Чтобы узнать слабости человека, Сатана, обернувшись жабой, хочет подслушать сон Евы. Этому препятствуют подоспевшие Ангелы. Сатана ускользает от них. Превратившись в ворона, он усаживается на дерево; из разговора супругов узнает тайну запретного плода. Из шалаша выходят проснувшиеся супруги. Они счастливы. Поют песни. Играют друг с другом. Убирают сад. Их занятия прерывает небесный вестник Архангел Рафаил. Ева накрывает стол. За трапезой Рафаил рассказывает, что послан Небом, предупредить их о надвигающейся над ними опасности. Сатана, враг Бога, проник в Рай с целью погубить людей. Посланник поведал о том, как Люцифер предал Бога, как началась война, и как Мессия один против всех разбил войско врага, изгнав его с Неба и заточив изменников в Аду.</p>   |  |
| <p><b>Действие третье. Картина шестая «Искушение Евы».</b> Сад Эдема. Раннее утро. Сатана смотрит на спящего Змия. Ему отвратительна сама мысль войти в гада. Но — жаждущий достичь вершины власти должен быть готов на брюхе пресмыкаться и дойти до крайней низости! Сатана входит в Змия. Адам ухаживает за Евой и своими ласками мешает ей подвязывать растения. Она предлагает разделить работу. Он поначалу отговаривает ее, напоминая об опасности, но затем уступает просьбе супруги. Они расходятся в разные стороны сада. Змий, увидев Еву, оставшуюся одну, заводит разговор, чем весьма удивляет ее. Он объясняет это тем, что, вкусив плоды от дерева, ощутил преображение. Ева просит привести к тому дереву и обнаруживает, что оно и есть Древо познания. Змий хитроумными доводами убеждает Еву вкусить плод от Древа. Поразмыслив, она вкушает. И сразу ее охватывает чувство небывалой легкости. Ей даже мнится, будто она обожествилась. Появляется Адам с букетиком цветов, он соскучился по возлюбленной. Ева</p> | <p><b>Часть III.</b> О грехопадении рассказывается средствами инструментальной музыки, в антракте. Затем поднимается занавес, сцена представляет уголок Рая, в середине — древо познания со сверкающим змеем на ветвях; сцена пуста. Если, соответственно сюжету, небо и ад, как в данных номерах, или небо, земля и ад, как в заключительном хоре третьей части, представлены отдельно в одновременности, то наверху, т.е. в небесах, дается самое яркое освещение, в середине, т.е. на земле — мягкое, матовое освещение, а внизу, т.е. в аду — лишь кое-где огненные вспышки. (В том случае, если этот театральный эффект разделения сцены на три части невозможно осуществить и если оркестр вместе с дирижером скрывает нижнюю часть сцены, то адские хоры должны все время быть невидимыми и петь, находясь в пространстве под сценой, за исключением второй половины первой части сочинения, где ад, согласно сюжету, фигурирует отдельно и, соответственно этому, может быть представлен в верхней части сцены). Ликование ада и плач небесных сил; оба хора невидимы. Затем</p> |

|  |   |
|--|---|
| <p>открывается ему. Потрясенный Адам, понимая, что Ева погибла, решается из любви к супруге погибнуть вместе с ней. Он тоже вкушает плод от Древа познания. В тот же миг Земля издает тяжкий стон: «О, Человек».</p>   | <p>появляются три архангела с разных сторон сцены и становятся в глубине ее на трех горных вершинах, ярко освещенных. Звучит голос Бога, небесные посланцы становятся наверху видимыми и образуют группу, так что чувствуется приближение Бога. Диалог между Богом (невидимым) и Адамом и Евой (видимыми). Человеческая пара появляется в одежде из листьев и веток. Затем сонм ангелов улетает вверх, Адам и Ева вновь остаются одни, испытывая страх; мало-помалу темнеет сцена, грозные образы становятся видимыми. Заключительный хор адских духов; небесные силы с Адамом и Евой; архангел Михаил изгоняет их из Рая; три ангела вверху, полностью освещенные светом, пророчествуют им о возможности вновь обрести Рай, и исчезают. После того, как Адам и Ева оставили сцену, архангелы закрывают ворота Рая, и ангел слетает с высоты вниз и становится стражем перед воротами. Занавес опускается».</p> |
| <p><b>Картина седьмая «Изгнание из Рая Адама и Евы».</b> Адам и Ева стыдятся своей наготы, ссорятся. Все более сознавая свое падение, Адам горестно сетует на свою супругу. Но видя, как она глубоко страдает, стремится принять всю вину на себя, прощает ее. Молитвами и покаянием они хотят умилостивить Бога. Их молитвы услышаны. Об этом извещает Михаил. Но, согласно божественному приговору, они более не могут обитать в Раю. Михаил с отрядом Херувимов прибыли для удаления прародителей из Рая. Пока Михаил возводит Адама на высокую гору, чтобы в видениях показать будущее мира, Ева оплакивает свое расставание с Раем. Возвращаются Адам и Михаил и, видя плачущую Еву, утешают праматерь. От них она узнает о милости Божьей, о том, что от ее семени произойдет великое спасение людского рода. Появляется Гавриил с Ангелами. Он поет хвалу Богу. Все подхватывают его песнь. Господень меч, пылая, словно гневная комета, опускается над Раем. Михаил берет за руки Адама и Еву и быстро спускается с ними со скалы в дол, потом исчезает.</p> |   |

Александр Смелков

«Братья Карамазовы»

Опера-мистерия в двух частях

Либретто Юрия Димитрина по роману Федора Достоевского

|  |                     |
|--|---------------------|
| Действующие лица   |                     |
| Федор Павлович Карамазов   | тенор               |
| <i>Его сыновья:</i>  |                     |
| Митя   | драматический тенор |
| Иван   | бас-баритон         |
| Алеша  | лирический баритон  |
|  |                     |
| Катерина Ивановна  | сопрано             |
| Грушенька  | меццо-сопрано       |
| <i>Слуги в доме Федора Павловича:</i>  |                     |
| Смердяков  | тенор               |
| Григорий   | бас                 |
|  |                     |
| Зосима, старец   | бас                 |
| Хохлакова, помещица  | сопрано             |
| Мария Кондратьевна, мещанка, экономка Грушеньки  | сопрано             |
| Трифон Борисович, хозяин постоялого двора в Мокром   | бас                 |
| Пан Муссялович   | баритон             |
| Пан Врублевский  | баритон             |
| Черт   | тенор               |
| Исправник  | бас                 |
| Иеромонах  | разговорная роль    |
| Председательствующий в суде  | разговорная роль    |
| Великий Инквизитор   | бас                 |
| Старик   | бас                 |
| Мать   | сопрано             |
| Воскрешенная девочка   | без пения           |
| Пришедший  | без пения           |
| Страждущие в монастыре, официанты и деревенский хор на постоялом дворе, жандармы, присяжные и публика в суде, стражники инквизиции и похоронная процессия в Севилье. |                     |
| Действие происходит в России в 60-х годах XIX века в городе Скотопригоньевске и в Севилье в XV веке.   |                     |

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### 1. Начало легенды (Прелюдия).

Площадь средневекового города. Великий Инквизитор в сопровождении стражи медленно движется по площади. Словно из будущего звучат голоса детского хора: «Вечер тихий, вечер летний...» Предвещающий грядущий суд над Митей Карамазовым, мужские голоса многократно повторяют: «Обвиняетесь в убийстве... Обвиняетесь в убийстве отца вашего...»

## 2. ...А дозволено-то всё!

Перед скитом старца Зосимы. Жаждающие встречи со старцем ждут его выхода. Иеромонах проводит к старцу Федора Павловича Карамазова и его сыновей Ивана и Алешу. Отец надеется, что старец разрешит наследственный конфликт между ним и его старшим сыном Митей. Появляется Митя. Отец обвиняет сына в том, что тот, отказавшись от своей невесты Катерины Ивановны, ушел к «местной обольстительнице» Грушеньке. Вместо примирения между отцом, пылающим страстью к Грушеньке, и Митей, сжигаемым ревностью к отцу, разгорается жестокая ссора. Старец неожиданно для всех падает на колени перед Митей. «Великому будущему страданию его поклонился. Великому страданию...» — объясняет старец Алеше.

## 3. Исповедь горячего сердца.

Митя рассказывает брату Алеше, как Катерина Ивановна стала его невестой. Ее отца — подполковника — обвинили в растрате. Митя предложил ей спасующие ее отца деньги, если она придет к нему. Она пришла. Он ей дал деньги... и отпустил. А потом, вместе с возвращенными деньгами, он получил от нее письмо... Послал с ответом брата Ивана. А тот влюбился в нее... И теперь Митя просит Алешу, сообщить Катерине Ивановне о его решении порвать с ней и не скрывать, что деньги, которые она недавно просила Митю отправить в Москву, тот прокутил с Грушенькой. Получив согласие, Митя сообщает Алеше, что спешит в дом отца, так как слуга отца Смердяков сообщил, что Грушеньке приготовлены три тысячи рублей, и отец с вожделием ждет ее прихода. «А если узнаю, что пришла..., — предупреждает Алешу ослепленный ненавистью к отцу Митя, — ворвусь и убью!»

## 4. Обе вместе.

Алеша является к Катерине Ивановне и сообщает ей о разрыве с Митей и о ее деньгах, потраченных его братом на кутеж с Грушенькой. Неожиданно Катерина Ивановна выводит Грушеньку из соседней комнаты и сообщает, что они вовсе не соперницы. У Грушеньки давняя любовь к некоему офицеру, который когда-то бросил ее, женился, но теперь свободен и возвращается. Обе женщины кружат вокруг Алешы, всячески подчеркивая свое расположение друг к другу. Катерина Ивановна в знак благодарности даже целует у Грушеньки ручку. И та, казалось бы, готова в ответ сделать то же самое. Но вдруг с усмешкой бросает в лицо Катерины Ивановны: «Какая вы барышня благородная. А я вот возьму вашу ручку и не поцелую. И Мите расскажу. Как он будет смеяться». Катерина Ивановна в ярости. Грушенька со смехом исчезает. Катерина Ивановна раздражается судорожными рыданиями.

## 5. Отчего так? Зачем? (Ария Мити).

Митя один. «Погиб. Пропал совсем и погиб. Почему голая степь, почему бедны люди, почему не накормлено дите? Грушеньку увидел, красоту ее — и пропал. Красота — ужасная вещь. Отчего так? Зачем?..».

## 6. За коньячком...

В доме Федора Павловича слуги Григорий и Смердяков прислуживают хозяину, вкушающему с сыном Иваном послеобеденный кофе. Появляется Алеша. Заходит разговор о вере. Федор Павлович: «Иван, говори, есть бог?» — «Нет». «Алешка, есть бог?» — «Есть». Федор Павлович: «И бессмертия нет?» Иван: «Нет и бессмертия». В сенях страшный шум и неистовые крики, в залу вламывается Митя: «Ее спрятали! Я видел, как она повернула к дому!» Митя бросается в соседние комнаты на поиски Грушеньки. Дрожащий от вожделия Федор Павлович устремляется за ним: «Грушенька здесь!?» Его удерживают. Возвратившийся Митя, схватив старика за волосы, с грохотом ударяет его об пол и избивает. Братья отгаскивают его. Иван: «Сумасшедший! Ведь ты убил его!» «Не убил, так еще приду убить». Митя уходит, бросив на прощание окровавленному отцу: «Проклинаю тебя и отрекаюсь от тебя...». Федор Павлович подзывает Алешу: «Алеша... Ивана боюсь. Я Ивана больше, чем того, боюсь».

### **7. Надрыв в гостиной.**

Катерина Ивановна, помещица Хохлакова и Иван — в покоях Хохлаковой. Входит Алеша. Катерина Ивановна сообщает ему о «пьяном письме», полученном ею вчера от Мити. «Если даже он женится на той... твари, я не оставлю его! Когда же он станет несчастен — пусть придет ко мне...» — объявляет о своем решении Катерина Ивановна. «Другая была бы не права, а вы правы..., — соглашается с ней Иван, — Алеша... Никогда Катерина Ивановна не любила меня! Она мстила мне за оскорбления, от Мити... Но знайте, Катерина Ивановна, вам он нужен, чтобы созерцать ваш подвиг верности. Прощайте!». Навстречу Ивану, покинувшему покои Катерины Ивановны, движется юркий человечек в такой же, как и Иван, одежде. Суетливо расшаркиваясь с Иваном, человечек снимает цилиндр, обнажая под ним небольшие рожки Черта.

### **8. ...С умным человеком и поговорить любопытно.**

Смердяков с гитарой и Марья Кондратьевна на скамейке перед домом Федора Павловича. «Сколько ни стараться, — чувствительно выпевает Смердяков, — ...стану удаляться, жизнью наслаждаться и в столице жить!». Появляется Иван. Марья Кондратьевна поспешно исчезает. «Что же вы не уезжаете?», — обращается к Ивану Смердяков. «А зачем это ты советуешь мне уехать», — не понимает Иван. «Как это зачем-с? Вас и жалеючи». Из-за скамейки появляется черт в цилиндре. Иван мгновение пристально смотрит на него. Черт с чертовски издевательской улыбкой расшаркивается. Иван быстро уходит. Смердяков — Черту: «...С умным человеком и поговорить любопытно».

### **9. В скверне-то слаще! (Монолог Федора Павловича).**

Федор Павлович один. «Нет, милейший Митя Федорович. Ни рубля! Ни рубля! Я хочу еще лет двадцать на линии мужчины состоять. Так ведь состарюсь — поган стану... Тут денежки мне и понадобятся. В скверне-то слаще! В скверне-то слаще!»

### **10. Эстафет из Мокрого.**

Покои Грушеньки. Нарядная Грушенька в нервном ожидании встречи с давней любовью — вернувшимся к ней офицером. Стук в дверь... Марья Кондратьевна вводит в комнату Алешу, пришедшего сюда в поисках Мити. Грушенька несказанно рада этому визиту, усаживает Алешу за стол, угощает шампанским, вспрыгивает к нему на колени. «У меня сегодня, Алеша, особый день. Офицер мой едет, обидчик мой! Я, может быть, сегодня туда нож возьму... Скажи, люблю я его?». Вбегает Мария Кондратьевна с письмом в руках — прибыл тарантас из Мокрого. Грушенька выхватила письмо: «Кликнул! Свистнул! Ползи собачонка! Полетела Грушенька в новую жизнь...»

### **11. Не возьмет ножа, не возьмет... (Молитва Алеши).**

Алеша один... «Господи! Посмотри на нее... Я шел сюда злую душу найти, а нашел сокровище, душу любящую... Все простила, все забыла и плачет. И не возьмет ножа, не возьмет!».

### **12. Медный пестик.**

В дом Грушеньки, оттолкнув Марью Кондратьевну, врывается Митя: «Где она?» — «Батюшка, ничего не знаю». «Если Грушенька к старику побежала... Прибью! Как муху прибью!». Митя бросается к дверям, возвращается, хватая пестик из стоящей на столе ступки и выбегает.

### **13. Хвалите Господа нашего!**

Площадь средневекового города. К собору движется похоронная процессия. Поодаль появляется Великий Инквизитор. Доносятся звуки детского хора, читающего молитву. Голос Мити: «Хотел убить, но не повинен!» Мужские голоса: «Слушается дело об убийстве... отставного титулярного советника...». В центре площади возникает Пришедший. Его узнают. С тихой улыбкой сострадания он направляется к паперти. Мать умершей девушки бросается ему в ноги с мольбой о воскрешении ее дитя. Пришедший простирает руку над телом ребенка... Девочка в гробу поднимается, садится. В руках ее букет белых роз, с которым она лежала в гробу. В народе смятение, крики, рыдания... Великий инквизитор делает знак страже. Пришедшего хватают и

уводят. Великий инквизитор простирает свой перст над толпой. «Хвалите Господа нашего!». Толпа склоняется пред ним.

## **ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

### **14. Симфонический антракт.**

### **15. В темноте...**

Поздний вечер. Полисад перед домом Федора Павловича. Появляется Митя. «У старика в спальне освещено. Она там!» Заглядывает в окно. В окне показывается Федор Павлович. Митя прячется в тень. Федор Павлович скрывается. «Здесь она, или не здесь?». Митя вновь подходит к окну, тихо стучит и отступает. Федор Павлович немедленно высовывается из окна. «Грушенька, ты? Пришла! Сейчас отворю». Митя выхватывает из кармана пестик, скрывается за домом. Появляется Григорий. Возвращается Митя с поднятым в руке пестиком. «Изверг! Отцеубивец!..». Митя ударяет Григория пестиком. Тот падает. Митя: «Господи! Да для чего же это? Он жив?». Митя отбрасывает пестик. «Да не все ли теперь равно. Убил, так убил».

### **16. Великий Инквизитор.**

На фоне звучащих голосов детского хора становится различима тюремная решетка, за которой — Пришедший. Со светильником в руке к нему движется Великий Инквизитор, всматривается в него. Он останавливается перед Пришедшим и освещает его лицо. Великий Инквизитор: «Зачем ты пришел мешать нам!? Тебе дух-искуситель дал советы в пустыне: “Обрати камни в хлебы... Дай людям чудеса... Возьми меч Кесаря...”. Ты ими пренебрег. Мы — нет». Издали доносятся мужские голоса: «Встать! Суд идет... Суд... Суд идет...». — «Мы дали им хлебы. И люди возрадовались... Веру твою мы освятили тайной чуда. И люди возрадовались... Мы — кесари с мечами, цари земные. Зачем же ты явился нам мешать, еретик!?».

### **17. Дай долюбить... (Молитва Мити).**

Митя один. «Боже, пронеси эту страшную чашу! Оживи поверженного старика! И не суди меня строго, Господи. Потому сам осудил себя. И дай долюбить...». Митя срывает с шеи ладанку. «Вот они полторы тысячи, половина Катькиных денег»... Митя разрывает ладанку, вынимает пачку ассигнаций... «Хоть их бы мог вернуть».

### **18. Увези меня далеко, далеко...**

Зал постоялого двора. За одним из столов паны Муссялевич (вернувшийся к Грушеньке офицер) и Врублевский играют в карты. Сидящая в кресле с недопитым бокалом Грушенька вдруг замечает стоящего возле двери Митю. «Митя! Садись, я тебе рада!». Приносят шампанское. Митя предлагает панам «сыграть в банчик». Проиграв пару сотен, Митя отзывает поляков в сторону. «Хочешь, пане, три тысячи — бери и уезжай навеки», — предлагает он Муссялевичу. «Пятьсот рублей сию минуту — остальное завтра». Поняв, что трех тысяч у Мити нет, поляки гордо отказываются, и пан Муссялевич рассказывает об этом разговоре Грушеньке. Грушенька (Мите): «Да неужто он с тебя денег не взял?». Муссялевич: «Я пшибыл брать тебя в супругу, а вижу нову пани, не ту, что прежде...». — «А и убирайся откуда приехал!». Митя бросается на поляка. Путь ему преграждает толпа музыкантов и девок, с песней и танцами вваливающаяся в залу. Грушенька: «А я кого-то здесь люблю, Митя. Угадай кого?». Песни и веселье постоялого двора куда-то отступают... Грушенька: «Возьми меня, Митя!..». Для обращенных друг к другу Грушеньки и Мити исчезло вся и всё. «...Не трогай меня. Надо, чтоб мы были честные, добрые... Увези меня, далеко-далеко, слышишь?..». Митя: «Далеко, далеко...». Грушенька: «Не звери, добрые...». Митя: «Всю жизнь за один час отдам». Оба: «Снег блестит, колокольчик звенит... Колокольчик... Далеко, далеко...». Между тем, колокольчик звенит наяву. В зал входит исправник в сопровождении жандармов и направляется к Мите. «Господин отставной поручик Карамазов, вы обвиняетесь в убийстве и ограблении отца вашего». Митя: «Неповинен! Не я! Не я! В этой крови не повинен!». Исправник: «Слуга Григорий жив, очнулся. И дает показания».

### 19. Мне нужно то, чего нет на свете... (Ария Катерины Ивановны).

Катерина Ивановна одна. В ее руках полученное накануне письмо от Мити. «Роковая Катя... Отдам тебе деньги. Проломлю старику голову и возьму у него под подушкой... Только бы уехал Иван...». Катерина Ивановна комкает письмо. «И что же я скажу суду? ...Помню деньги в моих руках, и почтительный жест. “Ступайте. Дверь открыта...”. Митя не мог убить... Окно мое высоко над землею. Я вижу только небо с вечернею зарею... Плачу без слез о неверном обете. Мне нужно то, чего нет на свете, нет на свете...».

### 20. Не ты, не ты убил.

В сумраке метели — Алеша и Иван. Иван: «У Катерины Ивановны есть документ, собственноручный, Митенькин, доказывающий, что он убил». — «Этого не может быть, потому что убийца не он!». — «Кто же?» Алеша: «Одно скажу тебе... Убил отца не ты. Не ты убийца». Иван, после долгой паузы: «С сей минуты я с вами разрываю». И, уходя: «Особенно поберегитесь заходить ко мне сегодня!».

### 21. Сон Алеша.

Мерцающее всполохами света пространство. Алеша в пульсирующем световом луче. Алеша: «Сумрак и купол надмирный, полный мерцающих звезд...». Где-то в глубине возникает ирреальное видение недавно скончавшегося старца Зосимы, медленнодвигающегося к Алеше. Старец: «Где ты, Алеша?.. Где ты?». Возникают ирреально блуждающие силуэты Мити, Ивана, затем Федора Павловича и Смердякова. Все они медленно двигаются к Алеше. «Где ты, где ты, Алеша?.. Звук тишины — словно отзвук уплывшей тайны душевных утрат...». Возникают силуэты Грушеньки, Катерины Ивановны, Хохлаковой. «Где ты, где ты, Алеша?». И, наконец, звучит и многократно повторяется мысль, давно мучающая Алешу: «Истина в том, что любой перед всеми за все и за всех виноват». Все, окружающие Алешу, медленно удаляются от него: «Где ты, где ты, Алеша?.. Где ты, Алеша?..» — и постепенно исчезают.

### 22. А вот вы-то и убили-с...

В комнате Смердякова появляется Иван. Смердяков: «Чего беспокоитесь? Что суд завтра? Не покажу на вас. Не вы, не вы убили». Иван: «Знаю, что не я!». — «Знаете?? Ан вот вы-то и убили. И про убийство знали-с... Все знавши уехали и мне убить поручили-с. Вы главный убивец и есть». Появляется Черт с мандолиной под мышкой и с саквояжем в руке. Он быстро проходит мимо собеседников, словно не замечая их. Иван провожает его глазами. Смердяков кладет перед Иваном пачку ассигнаций: «Вот. Все три тысячи. Примите-с».

### 23. Ты – сам я, только с другой рожей.

Черт сидит на диване в комнате Ивана и в ожидании хозяина напеваает песенку Смердякова, подыгрывая себе на мандолине. «Сколько ни стараться, стану удаляться, жизнью наслаждаться и в столице жить!». Входит Иван: «Ты уже здесь?». Черт продолжает чувствительное пение: «Непобедимой силой привержен я к милой... Идешь завтра в суд? Защищать брата? Это великое решение». Иван: «Хочешь уверить меня, что ты — сам я, только с другою рожей!?!». Черт: «Не знаю уж чем тебе угодить?». Откладывает мандолину, вынимает из футляра трубу, продолжает беседу, прерывая ее виртуозными пассажами на трубе. Стук в дверь. Черт, завершая очередной пассаж: «Отвори, это брат твой Алеша. С прелюбопытным известием». Входит Алеша: «Час назад повесился Смердяков». Черт, с индифферентным видом подыгрывая на мандолине: «...Жизнью наслаждаться и в столице жить!».

### 24. Встать! Суд идет...

Суд. Митя — на скамье подсудимых, Алексей, Грушенька, Катерина Ивановна... Председатель суда, присяжные, публика. Звучат голоса: «Отставной поручик Дмитрий Карамазов обвиняется в убийстве... в убийстве отца». Алеша: «Брат невиновен. Верьте ему!». Катерина Ивановна: «Верьте ему!». Грушенька: «Я виновата. Из-за меня произошло. Верьте ему». В зале суда появляется Иван. Потрясая пачкой ассигнаций: «Вот деньги... те самые... Получил от

Смердякова. Он убил, а я его научил убить...». Возглас Катерины Ивановны: «Он болен, он в горячке!!». Публика, присяжные: «Он сумасшедший!!». Иван: «Ну, освобождайте брата, берите меня!». Катерина Ивановна: «Я должна сообщить... немедленно!..». Достает письмо Мити: «Вот письмо... Этот изверг убил отца. Он пишет, что убьет, только бы уехал Иван». Грушенька: «Митя! Погубила тебя твоя змея!».

### 25. Пришедший (Постлюдия).

Вновь возникает Великий Инквизитор и решетка тюрьмы, за которой — Пришедший. Голос председательствующего в суде: «Виновен ли подсудимый в преднамеренном убийстве с целью грабежа?». Великий Инквизитор (Пришедшему): «Озрись! Вот прошло пятнадцать веков... Поди, посмотри на них: кого ты вознес до себя?». Мужские голоса: «Да. Виновен... Да. Виновен... Да. Да. Виновен...». Великий Инквизитор: «Завтра сожгу тебя». Пришедший, помедлив, проходит сквозь решетку, приближается к авансцене, долго рассматривает зрительный зал, подходит к Великому Инквизитору, целует его в бескровные уста и медленно исчезает. Звучат голоса детского хора: «Вечер тихий, вечер летний...».

(Составитель Ю. Димитрин)

## Николай Корндорф

«MR: Марина и Райнер»

Камерная опера-романс

Либретто Юрия Лурье

|   |            |
|---|------------|
| Действующие лица                              |            |
| Марина Ивановна Цветаева, русская поэтесса    | сопрано    |
| Райнер Мария Рильке, немецкий поэт            | бас        |
| Сапфо, древнегреческая поэтесса               | контральто |
| Алкей, древнегреческий поэт                   | тенор      |
| Отоно Якамоти, японский поэт                  | баритон    |
| Старшая дочь Отоно Саканоэ, японская поэтесса | сопрано    |
| Лейкемия, она же Судьба, Смерть, Первый мим   |            |
| Пластическая ипостась Цветаевой, Второй мим   |            |
| Пластическая ипостась Рильке, Третий мим      |            |

### Либретто

*На сцене Рильке и Третий мим.*

РИЛЬКЕ: От вспышки до вспышки все слабее мы тлеем.

Что толку, ведь нас не удержишь. Исчезаем мы непрерывно.

Нам бы найти укромный, чистый участок между потоком и камнем.

Странно желаний лишиться, странно впервые увидеть,

Как порхает беспутно в пространстве все, что было так важно.

Да, смерть сначала трудна.

*Пантомима № 1. Появляется Лейкемия. Она словно кого-то ищет. Наконец замечает Рильке, приближается к нему и застывает. Рильке протягивает руку навстречу Лейкемии. Она, не приняв руки, застенчиво улыбается и начинает обходить вокруг него, словно очерчивая магические круги.*

*Рильке остается с протянутой рукой. Наконец, точно спеленутый, умолкает в объятиях Лейкемии. (Конец пантомимы № 1).*

*С противоположной стороны сцены появляется Цветаева и Второй мим.*

ЦВЕТАЕВА: Вандея бедная, без всякой внешней героики... Кусты, пески, кресты... Таратайки с осликами... Дети в ослиных таратайках... День серый, ветра нету... Девочки, похожие на бабушек, бабушки, похожие на девочек... Я не люблю моря. Не люблю!!!

Есть пробелы в памяти — бельма

На глазах: семь покрывал.

Я не помню тебя отдельно.

Вместо черт — белый провал.

Вороной, русой ли масти —

Пусть сосед скажет: он зряч.

Разве страсть делит на части?

Ты, как друг, полный и цельный:

Цельный вихрь, полный столбняк.

Я не помню тебя отдельно

От любви. Равенства знак!

Я не вижу тебя совместно ни с одной!

*Пантомима № 2. «Встреча» Цветаевой и Рильке. Второй и Третий мимы движутся навстречу друг другу, но не видят друг друга — каждый погружен в себя. Еще одно мгновение — и они разминутся, но тут между ними как бы проскакивает искра — это высокий звук. Стоит им начать расходиться, как звук ослабевает, стоит начать приближаться, как звук усиливается. Лейкемия пытается заслонить Рильке (певца) от Цветаевой (певицы). Как и мимы, они не видят, но чувствуют друг друга. Наконец, мимы находят, узнают друг друга. Певцы медленно поворачиваются лицом друг к другу и видят друг друга. (Конец пантомимы № 2).*

ЦВЕТАЕВА: Райнер Мария Рильке.

*Рильке протягивает руку навстречу Цветаевй.*

ЦВЕТАЕВА: Смею ли так назвать Вас? Уже само имя Ваше — стихотворение. Райнер Мария — это звучит по-церковному, по-детски, по-рыцарски. Ваше имя хотело, чтобы его выбрали Вы, Райнер Мария Рильке!

РИЛЬКЕ: Дорогая поэтесса!

ЦВЕТАЕВА (*перебивая его*): Вы — явление природы, которое не может быть моим и которое ощущаешь всем существом!

РИЛЬКЕ: Всем существом?

ЦВЕТАЕВА: Еще не все: Вы — воплощенная пятая стихия, сама поэзия!

РИЛЬКЕ: Сама поэзия?

ЦВЕТАЕВА: Еще не все: Вы то, из чего рождается поэзия и что больше ее самой! Что после Вас остается делать поэту? Каждое стихотворение Твое...

РИЛЬКЕ: Твое?

ЦВЕТАЕВА: ...врезается в сердце! Знаешь ли, почему я говорю тебе «ты» и... и... люблю тебя!

РИЛЬКЕ: Знаю ли, почему люблю?

ЦВЕТАЕВА: Чего я хочу от тебя, Райнер? Ничего. Всего! Всего!

*Все это время Лейкемия сидит у ног Рильке, не давая ему двигаться.*

РИЛЬКЕ: Дорогая поэтесса, Марина Ивановна Цветаева. Какой бы таинственной ни была смерть, еще таинственней не принадлежащая нам жизнь, жизнь, безучастная к нам, не замечающая нас.

Слабея, жизнь проходит на задворках

Холодными годами неудач.

Марина Ивановна Цветаева. Почему, спрашиваю я себя, почему не довелось мне встретиться с Вами. Я верю, что эта встреча принесла бы нам обоим...

ЦВЕТАЕВА: Ничего! Всего!

РИЛЬКЕ: ...сокровенную радость, глубочайшую сокровенную радость. Удастся ли нам когда-либо это исправить?

ЦВЕТАЕВА: Всего! Всего! Всего!

РИЛЬКЕ: Марина Ивановна Цветаева. Неужели Вы только что были здесь или где был я?

ЦВЕТАЕВА: Одна половинка окна растворилась,  
Одна половинка души показалась,  
Давай-ка откроем и ту половинку,  
И ту половинку окна.

РИЛЬКЕ: Неужели Вы только что были здесь? Или где был я?

ЦВЕТАЕВА: Не знаю, где ты и где я...

ЦВЕТАЕВА:

РИЛЬКЕ:

*Пантомима № 3*

Две птицы:

От вспышки до вспышки

*Второй и Третий мимы:*

чуть встали – поем,

Все слабее мы тлеем.

*Движения пантомимистов*

И так хорошо

Пусть кто-нибудь говорит

*являются откровенным*

нам вдвоем.

нам: *продолжением стихов,*

Мы смежены

Ты в крови у меня.

*выражением невысказанного,*

блаженно и тепло,

Что толку? Ведь нас

*желаемого.*

Как правое

не удержишь.

и левое крыло.

Исчезаем мы непрерывно.

Ты в крови у меня от

Нам бы найти участь

вспышки до вспышки.

людскую

Ты в крови у меня на узкой

На узкой полоске земли

полоске земли

Между потоком и камнем.

Ты в крови у меня между

Одна половинка окна

потоком и камнем.

растворилась,

Ты в крови у меня.

Одна половинка души

Не знаю, где ты

показалась.

и где я!

Не знаю, где ты. Ты! Ты!

*Пантомимисты (II и III) сливаются в едином объятии. Первая кульминация пантомимы: Рильке (невец) протягивает руки Цветаевой (невице) и, сам того не замечая, перешагивает через лежащую у его ног Лейкемию. Пантомима продолжается.*

РИЛЬКЕ: Я принял тебя, Марина, всей душой, всем сознанием, потрясенным тобой, твоим появлением, словно сам океан обрушился потоком твоего сердца. Чувствуешь, как сильно завладела ты мной: я пишу, как ты, я так вжился в твое письмо. Милая, не ты ли — сила природы, то, что стоит за пятой стихией, возбуждая и нагнетая ее.

*Вторая и главная кульминация пантомимы. Затем постепенное успокоение.*

РИЛЬКЕ: Прими песок и ракушки со дна

Французских вод моей души, что так странна.

Хочу, чтоб ты увидела, Марина,

Пейзажи всех широт, где тянется она,

От пляжей Кот д'Азюр в Россию на равнины.

*Пантомима заканчивается.*

ЦВЕТАЕВА (себе, не слушая Рильке): Кто ты, Райнер? Германец? Австриец? Ведь это чудо: ты — Россия — я. (Резко поворачивается к Рильке) Слушай, Райнер. Для поэта нет родного

языка. Писать стихи — значит перелагать. Для того и становишься поэтом, чтоб не быть французом, русским. Чтобы быть — всем!

РИЛЬКЕ: Да! Да! И еще раз: да, Марина. Да — всему, что ты хочешь и что ты есть. Да!

ЦВЕТАЕВА: Милый, я очень послушна. Если ты мне скажешь: не пиши!

РИЛЬКЕ: Не пиши?

ЦВЕТАЕВА (*снова сама себе*): Я все стерплю, я все пойму.

Я — страница твоему перу.

Все приму. Я — белая страница.

Я хранитель твоему добру:

Возращу и возвращу сторицей.

Я — деревня, черная земля.

Ты мне — луч и дождевая влага.

Ты — Господь и Господин, а я —

Чернозем — белая бумага!

РИЛЬКЕ (*себе*): Однажды. Все только однажды.

Однажды и больше ни разу.

Мы тоже однажды. Но это однажды,

Пускай, хотя бы однажды,

Пока мы были земные, наверно, неотвратимо.

Только бы не опоздать нам. Добиться бы только.

В наших голых руках удержать бы нам это,

В бессловесном сердце и переполненном взоре.

ЦВЕТАЕВА (*по-прежнему себе*): Я ему не нужна. Да, да, несмотря на жар писем, на безукоризненность слуха и чистоту вслушивания — я ему не нужна. Он так перегружен, что ему никого, ничего не нужно. Особенно силы влекущей, отвлекающей.

РИЛЬКЕ (*весь во власти поэзии*):

Высокие летние ночи.

Звезды прежде всего. Звезды земные.

После смерти узнать, что нет и вправду  
числа

Всем этим звездам: попробуй, попробуй  
забуди их.

Слышишь? Позвал я любимую. Но ведь

Пришла бы она не одна.

Из могил своих слабых

Девушки с нею пришли бы...

Как я ограничу клич мой призывный?

*Пантомима заканчивается. Лейкемия выводит Сапфо и Алкея.*

САПФО: Те, кому я отдаю так много,

Больше всего причиняют мне мук.

АЛКЕЙ: Сапфо, фиалкокудрая, чистая, с улыбкой нежной!

Очень мне хочется ...

Очень хочется сказать тебе кой-что тихонько.

Только не смею: стыд мне мешает.

САПФО: Когда б твой тайный помысел невинен был,

Язык не прятал слова постыдного,

Тогда бы прямо с уст свободных

*Пантомима № 4.*

*Третий мим своими движениями  
повторяет за Рильке каждую строку.*

Речь полилась о святом и правом.

АЛКЕЙ:

Сохнет, други, гортань —

Дайте вина!

Звездный явится пес.

Не цикада — певец!

Дайте вина!

Дайте вина!

Ей нипочем этот палящий зной.

Сапфо, фиалкокудрая, чистая, с улыбкой  
нежной!

Очень мне хочется сказать тебе кой-что  
тихонько.

Только не смею: стыд мне мешает.

САПФО:

Эрос вновь меня мучит истомчивый,  
Горько-сладостный, необоримый змей.

САПФО: Когда б твой тайный помысел невинен  
был,

АЛКЕЙ:

Но чист мой демон,

Или ты мнишь: отказ твой сумасбродный

Звезды не слышали на небесах?

Сапфо, фиалкокудрая, чистая,  
с улыбкой нежной!

Очень мне хочется!

Сапфо! Сапфо! Умолкни!

*Лейкемия разводит Сапфо и Алкея, но они остаются на сцене.*

*Лейкемия возвращается к Рильке. Он по-прежнему во власти поэзии.*

Язык не прятал слова постыдного,  
Тогда бы прямо с уст свободных  
Речь полилась о святом  
и правом.

Но своего гнева  
не помню я:

Как у малых детей  
сердце мое.

ЦВЕТАЕВА:

Милый, я очень послушна. Если ты скажешь мне: не пиши...

Кто ты, Райнер? Германец? Австриец? Ведь это чудо...

Пишу тебе в дюнах, в тонкой траве дюн.

Если ты скажешь: не пиши... пиши!

Вандея бедная. Кусты, пески, кресты...

Если ты скажешь: не пиши!

О, я люблю тебя, иначе я не могу этого назвать — первое  
попавшееся и самое лучшее слово. Прошное еще впереди.

Первая собака, которую ты погладишь, прочитав это письмо,  
буду я. Обрати внимание на ее взгляд.

РИЛЬКЕ: Марина Ивановна Цветаева.

Касаемся друг друга. Чем? Крылами!

Издаю ведем свое родство.

Поэт один.

ЦВЕТАЕВА (*в отчаянье перебивает его*):

Поэт — издаю заводит речь.

Поэза — далеко заводит речь.

Планетами, приметами окольных

Притч рытвинами. Он между да и нет

*Третий мим повторяет  
пантомиму № 4.*

*Конец пантомимы № 4.*

Крюк выморочит.

РИЛЬКЕ: Крюк выморочит?

ЦВЕТАЕВА: Ибо путь комет — поэтов путь.

Развеянные звенья причинности — вот связь его!

Поэтовы затмения не предугаданы календарем.

РИЛЬКЕ: Милая, милая. Прости, если я вдруг перестану сообщать тебе, что со мной происходит...

*(Как бы начинает снова)* Милая, милая. Прости. Знаешь ли, что я переоценил свои силы?

Этот твой русский... Этот твой русский... Марина, мне трудны твои книги. Прости,

Марина, если я вдруг перестану...

ЦВЕТАЕВА *(в оцепенении)*: Поэт издали заводит речь?

Поэта далеко заводит речь?

*Внезапно поворачивается и обращается поочередно ко всем действующим лицам, находящимся на сцене, они, в свою очередь, вторят ей.*

ЦВЕТАЕВА *(к Сапфо)*: Поэт — издали заводит речь.

*Сапфо подхватывает строку и продолжает вслед за Цветаевой.*

*(к Алкею)*: Поэта — далеко заводит речь.

*Алкей (подхватывает строку и продолжает вслед за Цветаевой.*

*(к миму II)*: Планетами, приметами...

*Мим II как бы подхватывает строку и продолжает до конца монолога вторить Цветаевой.*

*(к миму III)*: Окольных притч рытвинами...

*Мим III как бы подхватывает строку и продолжает до конца монолога вторить Цветаевой.*

*(к Лейкемии)*: ... Между да и нет

Он — даже размахнувшись с колокольни —

Крюк выморочит...

*Лейкемия подхватывает строку и продолжает до конца монолога вторить Цветаевой.*

ЦВЕТАЕВА *(к Рильке)*:

...Ибо путь комет —

Поэтов путь. Развеянные звенья

Причинности м вот связь его!

Кверх лбом —

Отчаяться! Поэтовы затмения

Не предугаданы календарем.

РИЛЬКЕ: Да, и еще раз да, Марина. Всему, что ты хочешь и что ты есть, — да!

*Второй и Третий мимы повторяют пантомиму № 3, но в трагическом варианте.*

ЦВЕТАЕВА: Райнер, я хочу к тебе ради себя, той новой, которая может возникнуть лишь с тобой, в тебе. И еще, Райнер, я хочу спать с тобой. Просто спать. И больше ничего.

РИЛЬКЕ: Да, да и еще раз да, Марина, всему, что ты хочешь и что ты есть, — да! Сказанное самой жизни.

ЦВЕТАЕВА: И еще. Зарыться головой в твоё левое плечо, а руку на твоё правое — ничего больше.

РИЛЬКЕ: Да, да и еще раз да, Марина. Прошлое еще впереди.

ЦВЕТАЕВА: И еще. Даже в глубочайшем сне знать, что это ты.

РИЛЬКЕ: Да, да, Марина.

ЦВЕТАЕВА: И еще. Слушать, как звучит твоё сердце и... и... целовать его. И еще...

РИЛЬКЕ: Марина, спасибо за мир...

ЦВЕТАЕВА: Райнер, отвечай только

«да» на все,

что я хочу.

РИЛЬКЕ: Да, да и еще раз да, Марина.

Всему, что ты хочешь и что

ты есть, - да!

*Кульминация, постепенное успокоение и конец пантомимы.*

ЦВЕТАЕВА,

РИЛЬКЕ (*вместе*): Поэт — издалека заводит речь.

Поэта — далеко заводит речь.

Милый, я очень послушна.

ЦВЕТАЕВА:

Кто ты, Райнер? Германец? Австриец? Где ты  
родился? Твоя земная участь волнует  
меня еще глубже, чем иные твои пути.  
Давно ли ты болен? Есть ли у тебя  
семья? Дети? Думаю — нет.

РИЛЬКЕ:

Касаемся друг друга. Чем? Крылами!  
Издалека свое ведем родство.  
Поэт один. Один.

*Лейкемия выводит Якамоти и старшую дочь Саканоэ.*

САКАНОЭ: О, этот мир, и бранный, и унылый,  
Как тяжело порой бывает жить,  
Когда подумаешь —  
Любить уже нет силы,  
И суждено лишь умереть!

ЯКАМОТИ: В этом мире, бранным и непрочном,  
Разве снова нам придется жить?  
Почему же, не встречаясь с милой,  
Буду ночи проводить один?

САКАНОЭ: О, в эту ночь, когда луна сияет,  
Смогу ли я уснуть без милого одна?

ЯКАМОТИ: О, эти встречи только в снах с тобою —  
Как это сердцу тяжело...  
Проснешься — ищешь, думаешь — ты рядом.  
И видишь — нет тебя со мной.

САКАНОЭ:

Когда ты был бы яшмой дорогой,  
Тебя надела бы я на руки.  
Но в мире суетном  
Ты просто человек,  
И удержать тебя  
Мои бессильны руки.

ЯКАМОТИ:

Чем так мне жить, страдая и любя,  
Чем мне терпеть тоску и эту муку —  
Пусть стал бы яшмой я,  
Чтоб милая моя  
Со мной осталась бы,  
Украшив яшмой руку.

*Лейкемия разводит Саканоэ и Якамоти, но они остаются на сцене.*

Мим II, РИЛЬКЕ (*читает письмо*

*Цветаевой, как бы повторяя за мимом*):

Кто ты, Райнер? Германец? Австриец? Где  
ты родился? Есть ли у тебя семья? Твоя  
земная участь волнует меня еще глубже, чем  
иные твои пути. Давно ли ты болен? Что  
находят врачи? Есть ли у тебя семья? Дети?

ЦВЕТАЕВА (*без мима*): Его дочь? Дочь? Дочь.

Мим II, РИЛЬКЕ (*как раньше*):

Давно ли ты болен? Что находят врачи? Есть  
ли у тебя семья? Дети?

Мим III, ЦВЕТАЕВА (*читает письмо*

*Рильке, как бы повторяя за мимом*):

Марина, спасибо за мир. Дом мой и  
семейный очаг, возникшие отчасти вопреки  
моей воле, уж давно распались. Я вернулся  
к естественной для меня одинокой жизни.  
Моя дочь...

Мим III, ЦВЕТАЕВА (*как раньше*):

Моя дочь уже давно замужем и живет в  
Саксонии в каком-то неизвестном мне  
имении с моей внучкой...

ЦВЕТАЕВА (*снова без мима*): Внучка? Кристина?

Второй мим, РИЛЬКЕ (*как раньше*):

Мим III, ЦВЕТАЕВА (*как раньше*):

Мой муж — ему скоро тридцать один — очень болезненный, красив страдальческой красотой. Жизнь до странности отяжелела во мне. Я с детства не знал такой неподвижности души.

ЦВЕТАЕВА (*снова без мима*): Внучка. Кристина. Рильке — человек. Люблю поэта, не человека.

ЦВЕТАЕВА и РИЛЬКЕ (*певцы*) поворачиваются друг к другу.

ЦВЕТАЕВА: Смею ли я выбирать?

РИЛЬКЕ: Должно ли все быть таким, каким оно тебе видится?

ЦВЕТАЕВА: Чего я хотела от тебя, Райнер? Ничего.

РИЛЬКЕ: Должно ли все быть так, как оно тебе видится?

ЦВЕТАЕВА: Просто — к тебе.

*Лейкемия оживает, приподнимается.*

РИЛЬКЕ: Должно ли все быть так, как оно тебе видится?

ЦВЕТАЕВА:

РИЛЬКЕ:

Со всех сторон любовь, любовь, любовь,  
страсть — рабство плоти. Любовь живет в  
словах и умирает в поступках.

Должно ли все быть таким, каким оно тебе  
видится?

ЦВЕТАЕВА: Райнер, знаешь ли ты, что выглядишь человеком, который поджидал кого-то, и вдруг тебя окликнули?

РИЛЬКЕ: Ты строга и почти жестока.

*Повторение Пантомимы  
№ 2, но в трагическом  
варианте.*

ЦВЕТАЕВА: Да, такова я. Такова любовь во времени.  
Неблагодарная, сама себя уничтожающая.  
Любви я не чту. С желаниями я  
справляюсь быстро. Чего я хотела от тебя,  
Райнер? «В великой низости любви» — у  
меня есть такая строчка. «В великой  
низости любви». Высшая низость любви.

*Кульминация и конец пантомимы*

ЦВЕТАЕВА: Райнер! Это прошло! Я не хочу к тебе! Я не хочу хотеть!

РИЛЬКЕ:

*ЛЕЙКЕМИЯ*

О, эти потери вселенной, Марина.

*частично повторяет пантомиму*

Как падают звезды!

*№ 1. Она обволакивает Рильке и*

Нам их не спасти, не восполнить,

*окончательно завладевает им.*

Какой бы порыв не вздымал нас ввысь.

Все смерено, все постоянно

*в космическом целом.*

*Голос Рильке обрывается, он умирает в объятиях Лейкемии*

ЦВЕТАЕВА: Вандея бедная, вне всякой внешней героики. Кусты, пески, кресты. Таратайки с осликами. День серый, ветра нету... Какая растрата!..

Нищая праздничная Вандея. Я не люблю моря. Оно движется, а я гляжу....

А ночью! Холодное, шарахающееся, невидимое, нелюбящее, исполненное себя ... как... Рильке! ...

Кто ты, Райнер? Германец? Австриец? Ведь это чудо: ты — Россия — я...

Сегодня в поселке праздник — первые сардины. Не сардинки — потому что не в коробках, а в сетях...

Рильке не пишу. Слишком большое терзание...



## Ираида Юсупова

## «Новая Аэлита, или трагическая история революции на Марсе»

## Опера-караоке на основе авторского ремикса фильма Якова Протазанова

## «Аэлита» (1924) и фотодигидромов Александра Долгина

| Действующие лица                          |
|---|
| Аэлита, царевна, дочь тирана Тускуба      |
| Лось, инженер-конструктор                 |
| Тускуб, тиран                             |
| Гор, конструктор при дворе тирана Тускуба |
| Игошка, служанка Аэлиты                   |

**Пролог.** Земля. Первая треть XX века. Несколькими радиотелескопами зафиксированы сигналы с Марса. Конструктор космического корабля инженер Лось — один из тех, кто работает над расшифровкой послания, состоящего из трех таинственных слов. Напряженно размышляя над ними, ученый видит прекрасную марсианскую царевну. Что это — бред или сон?

**Картина первая.** Марс. Эпоха правления тирана Тускуба. Придворный конструктор Гор изобрел телескоп, но доступ к нему закрыт даже для дочери тирана, царевны Аэлиты. Однако Аэлите удастся перехитрить отца. Перед ее глазами проходят фантастические виды Земли. Но больше всего поражает ее воображение мужественное лицо инженера Лося. Что это за женщина рядом с ним? Зачем он прижимается губами к ее губам? Любовь и ревность сокрушают сердце марсианской царевны. В обсерватории появляется разгневанный Тускуб. «Ты царствуешь, а мы правим», — объясняет он причину странного запрета. Его правление сурово! По приказу тирана лишних людей консервируют в холодильниках — рабов на Марсе больше, чем нужно...

**Картина вторая.** Покои Аэлиты. Вдохновенной игрой на арфе царевне удастся усыпить Тускуба. Украд у него ключи от обсерватории, она бежит к телескопу. Пока Тускуб спит и видит во сне Землю, Гор в приступе ревности разрушает телескоп. Но Лось на своем летательном аппарате уже приближается к Марсу.

**Картина третья.** Аппарат Лося замечен марсианским астрономом. Тускубу не удастся скрыть это от Аэлиты — астроном выдает ей время прибытия землянина. Чтобы сохранить это в тайне, Аэлита приказывает своей служанке Игошке убить астронома. Космический корабль опускается прямо у дворца Аэлиты.

**Картина четвертая.** Лось и Аэлита встречаются. Любовь переполняет их. А во дворце тем временем неспокойно: у трупа астронома найдено ожерелье Игошки. Служанку арестовывают, Аэлите грозит опасность. Царевна просит Лося помочь ей совершить на Марсе революцию. Лось с радостью соглашается. Вдвоем они поднимают победоносное восстание. Но их пути расходятся: Лось хочет справедливости и равенства, Аэлита — править Марсом, как отец. Лосю приходится убить свою любимую. Марсианская революция захлебывается в крови.

**Эпилог.** Хор: (Текст Гёте в переводе Пастернака).

О, бездна страданья и море тоски!

Чудесное зданье разбито в куски.

Ты градом проклятий его расшатал.

Горюй об утрате погибших начал.

Но справься с печалью, воспрянь, полубог!

Построй на обвале свой новый чертог.

Но не у пролома, а глубже, в груди,  
Свой дом по-другому теперь возведи.  
Настойчивей к цели насущной шагни  
И песни веселья в пути затяни.

## «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе»

### Медиаопера

Либретто: Вера Павлова (стихи) и Ираида Юсупова (диалоги)

Перевод: Стивен Сеймур

Режиссеры Ираида Юсупова, Александр Долгин

|   |               |
|---|---------------|
| Действующие лица                          |               |
| Маргарита Конёнкова, жена скульптора      | сопрано       |
| Альберт Эйнштейн, выдающийся физик-ученый | баритон.      |
| Сергей Конёнков, скульптор                | бас-профундо  |
| Ангел смерти                              | контратенор   |
| Жёны Эйнштейна                            | меццо-сопрано |

**Пролог.** Середина 30-х годов прошлого века. Нью-Йорк. В мастерской советского скульптора Сергея Конёнкова — вечеринка: открытие его выставки. В центре внимания — супруга скульптора Маргарита, блестящая светская львица и тайный агент советской разведки. Ее очарование привлекает к Конёнкову все новых заказчиков, а его творчество служит прикрытием ее шпионской деятельности. Но главная цель Маргариты — близкий контакт с Альбертом Эйнштейном и доступ к секретной информации, связанной с его научными разработками. На вечеринке она знакомится с ученым и сразу очаровывает его.

**Первое действие.** Мастерская Конёнкова. Принстонским университетом Конёнкову заказан скульптурный портрет Эйнштейна. Ученый с минуты на минуту должен появиться для сеанса позирования. В ожидании его супруги заняты каждый своим делом: Маргарита в наушниках склонилась над рацией, спрятанной в термен-воксе — ее любимом музыкальном инструменте, вдохновенной игрой на котором она еще вчера развлекала гостей; Конёнков работает. Появляется Эйнштейн. Скульптор усаживает свою модель и принимается за работу, напевая. Время от времени он бросает реплики Маргарите, чтобы она перевела их гостю, но оживленно беседующей с Эйнштейном Маргарите не до мужа. Скульптор ваяет ученого со скрипкой, поэтому во время сеанса Эйнштейн и Маргарита музицируют: он — на скрипке, она — на рояле. Увлеченный работой Конёнков не замечает, как Эйнштейн передает Маргарите письмо. Это — приглашение от Эльзы Эйнштейн на виллу в Саранак Лэйк. Доверчивый муж разрешает жене провести выходные у Эйнштейнов.

**Второе действие.** Вилла у озера. Эйнштейн один в ожидании Маргариты поет песнь любви. К берегу причаливает яхта, и Маргарита сходит на берег. Корабельные гудки и крики чаек вторят их страстному дуэту. Внезапно Маргарита натывается на лежащую в низком шезлонге и закутанную в одеяло Эльзу. Эльза тяжело больна. Некоторое время Маргарита и Эйнштейн стоят около нее, потом Эйнштейн нежно гладит Эльзу по голове, поправляет одеяло и увлекает Маргариту прочь. В полном одиночестве Эльза прощается с жизнью.

**Третье действие.** Снова мастерская Конёнкова. Он один, играет на лире. Внезапно перед ним вырастает дама с тросточкой. Она прихрамывает. Это Милева, первая жена Эйнштейна, согласно некоторым сведениям, работавшая вместе с ним над Теорией Относительности, в прошлом — верный его соратник по научной работе, а сейчас — покинутая мужем и страдающая душевным расстройством несчастная. Она живет в Европе, так что, здесь, скорее всего, появился ее призрак. Гостья называет себя госпожой Эйнштейн, интересуется портретом Эйнштейна и даже вручает Конёнкову банковский чек, подписанный заказчиком портрета — Принстонским ректором. Из всего этого Конёнков заключает, что перед ним — Эльза, не подозревающая о визите Маргариты на виллу ее мужа, а это означает одно — Маргарита ему не верна. У прищелицы начинается приступ безумия. Формулы мерещатся ей повсюду. Она с криком швыряет в них тростью и гипнотизирует скульптора. Потрясенный Конёнков поддается гипнозу. Наваждение исчезает. Трясущейся рукой Конёнков нащупывает бутылку... Ревность терзает его сердце. Неслышно входит Маргарита. Она подкрадывается к Конёнкову сзади и игриво закрывает ему глаза. Конёнков в ярости хватает топор и рубит бюст Эйнштейна. Маргарита холодно и гневно умиряет мужа: разве он не помнит, зачем они здесь? Разве верность родине не высшая форма верности?

**Четвертое действие.** Вилла Эйнштейна. Маргарита и Эйнштейн прощаются навсегда. Маргарита сознаётся, что она агент советской разведки. Но Эйнштейн так влюблён, что готов для нее на все. Без колебаний он записывает секретные формулы и передает ей. Маргарита рвет записи: она любит Эйнштейна так сильно, что не может принять его жертву.

**Эпилог.** Умиравший Эйнштейн один в больничной палате. В горестной арии, прерываемой репликами «ангелов науки», отсчитывающих последние минуты жизни великого ученого на иврите, он подводит итоги своей жизни. Последнюю фразу подхватывает Ангел смерти в обличье сына Эйнштейна. Он пришел за отцом. Ангел смерти поёт колыбельную. Эйнштейн узнаёт в ней песню Маргариты. Хор ангелов оплакивает умершего и приветствует его на небесах.

**Приложение В  
(Нотное приложение)**

**Глава 3. Духовная опера**

**А. Изосимов. «Потерянный Рай».**

*Рис. 1. А. Изосимов. «Потерянный Рай».*

*1 д. Картина первая «Великое собрание». № 1. Вступление.*

*а). Первая тема призыва Духов.*

**ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ** 3  
**КАРТИНА ПЕРВАЯ «ВЕЛИКОЕ СОБРАНИЕ»**  
**№ 1. ВСТУПЛЕНИЕ** А. ИЗОСИМОВ

Из далей Вселенной на зов высочайший к священной горе, чтобы услышать новый монарший завет, собираются все обитатели Неба.Guestы встречают архангелы: Михаил, Гавриил, Рафаил, Уриил.

**Allegro assai** ♩ = 144

The musical score consists of five systems of staves. The first system is for Piano (Piano), with dynamics *ppp sempre* and *ppp*. The second system is for Flute (Fl.), with dynamics *ppp* and *pp*. The third system is for Clarinet (Cl.), with dynamics *ppp* and *pp*. The fourth system is for Trumpet (Tr.) and Trombone (Tuba), with dynamics *ppp* and *pp*. The fifth system is for Trombone (Tuba), with dynamics *ppp* and *pp*. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics such as *ppp*, *pp*, and *sfz*.

Cor. I  
p  
Cor. III  
Cor. 2.4  
Truba  
rimbale  
Tr-be con sord.

б). Вторая тема призыва Духов.

V-ni I  
f  
mp  
V-ni 2  
V-ni I  
V-ni 2

в). Тема Архангела Михаила (фрагмент), тт. 100–103.

Cl.  
mp  
mp

г). Мотив Молоха и Маммоны.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and a bass clef staff. The first system features a melodic line in the treble clef with a long slur over several measures, and a bass line with chords and moving lines. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic structures, including some dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Рис. 2. А. Изосимов. «Потерянный Рай».

1 д. Картина первая «Великое собрание». № 5. Хор «Рядом с предвечным».

а). Оркестровое вступление, тт. 1–11.

**Largo**  $\text{♩} = 42$

The image shows a musical score for an orchestral introduction. It is marked 'Largo' with a tempo of quarter note = 42. The score is written for piano, with a treble and bass clef staff. The music is characterized by long, flowing lines and a slow, majestic feel. There are dynamic markings such as 'p' and 'pp' throughout the piece.

б). Начало хора, тт. 39–46.

The image shows the beginning of a chorus, measures 39-46. It includes vocal parts for Soprano (S.) and Alto (A.) and piano accompaniment. The vocal parts enter with the lyrics 'Рядом с Предвечным'. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation. There are dynamic markings like 'pp' and 'p'.

S. веч - ным вос - сел о - дес - ну - ю.

A. веч - ным вос - сел о - дес - ну - ю.

в). Кульминация славения, тт. 160–177.

S. бес - но - му, Ца - рю Не - бес - но - му с Богом Е - ди - но - му

A. бес - но - му, Ца - рю Не - бес - но - му с Богом Е - ди - но - му

T. бес - но - му, Ца - рю Не - бес - но - му с Богом Е - ди - но - му

B. бес - но - му, Ца - рю Не - бес - но - му с Богом Е - ди - но - му

S. с Бо - гом Е - ди - но - му.

A. с Бо - гом Е - ди - но - му.

T. с Бо - гом Е - ди - но - му.

B. с Бо - гом Е - ди - но - му.

Рис. 3. А. Изосимов. «Потерянный Рай».

1 д. Картина первая «Великое собрание». № 6. Песнь Мессии, тт. 1–13.

**Adagio**  $\text{♩} = 69$   
Мессия

Мессия

Счастлив Я быть с Отцом о - дес - ну - ю. Ал - ли.

Мессия

луй - я Все - выш - не - му! Ал - ли - луй - я Пред - веч - но - му! Бог не.

Мессия

зри - мый творил, ми - ром уп - рав - лял. Все - бла - гой, Вез - де - су .

\*) Текст А. Изосимова

Рис. 4. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая  
«Великое собрание». № 7. Сцена. «Плач Люцифера», тт. 1–6.

**№ 7. СЦЕНА<sup>\*)</sup>**

(В окружении ангелов на передний план сцены выходят: Абдикил, Уриил, Рафаил.  
Издалека доносится плач Люцифера.)

*mezzo mosso*

\*) Музыка этой сцены не является характеристикой Абдикила, Уриила, Рафаила, она даёт первый набросок образа Люцифера, выражает его смятение, сложный, противоречивый душевный склад.

Текст А. Изосимова

Рис. 5. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая  
«Великое собрание». № 7. Сцена. «Застольная песня», тт. 42–45.

Абдикил  
Пусть все сердца соль-лю-т-ся, в бн-е-ни-е од-но.

Рафаил  
Пусть все сердца соль-лю-т-ся, в бн-е-ни-е од-но.

Уриил  
Пусть все сердца соль-лю-т-ся, в бн-е-ни-е од-но.

А.  
Solo  
Пусть все сердца соль-лю-т-ся, в бн-е-ни-е од-но.

В.  
Пусть все сердца соль-лю-т-ся, в бн-е-ни-е од-но.

Рис. 6. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина первая  
«Великое собрание». № 9. Сцена. Молох и Маммон, тт. 124–141.

Молох

я гнуь спянуе ста.ну, не.ред но.выи Царём,

Молох Andante

хоть Он и Сын Божий!

Маммон

Не дил.ло.ма.тич.но. Не луч.ше.ль в мни.мой

Маммон

друж.бе.жить, не у.пус.ка.я вы.го.ду сво.ю?

Рис. 7. А. Изосимов. «Потерянный Рай».

1 д. Картина первая «Великое собрание». № 9. Сцена. Образ Люцифера, тт. 234–242.

Люцифер

к вам е-го по-шло средно-чи. Че-го он только не сде-ла-ет

Люцифер

во и-мя Мес-си-и. Э-тим и вос-

Вельзевул

Молох

Гени-аль-но!

Люцифер

Вот э-то план!

поль зу-ем-ся.

Рис. 8. А. Изосимов. «Потерянный Рай».

1 д. Картина первая «Великое собрание». № 10. Песня заговорщиков,  
тт. 1–15.

**Allegro moderato**

**Маммон**  
Вот кто вос-пламе-ня-ет серд-

**Вельзевул**  
**Молох**  
Вот кто вос-пламе-ня-ет серд-

**Маммон**  
ца и вла-гу чап, нас всех со-е-ди-ня-ет, со-юз скреп-ля-ет

**Вельзевул**  
**Молох**  
ца и вла-гу чап, нас всех со-е-ди-ня-ет, со-юз скреп-ля-ет

Текст И. В. Гёте, А. Изосимова

Рис. 9. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина вторая «Бунт».  
 № 11. Дуэт Гавриила и Рафаила, тт. 1–13.

**КАРТИНА ВТОРАЯ «БУНТ»**  
**№ 11. ДУЭТ ГАВРИИЛА И РАФАИЛА** 77

(Небосвод сменяет свой лучистый лик на приятный полумрак. Падает розовая роса. Ангелы засыпают. Гавриил и Рафаил несут вахту у Священной горы. Не спит и Люцифер. Он сидит около шатра рядом с дремлющим оруженосцем.)

Рафаил

Гавриил

*Andante*  
*Archi*

*p* *Cor.*

Piano

Рафаил *mf*)

Мы, Ан - ге - лы Тво - и Гос - под ни,

Гавриил *mf*

Мы, Ан - ге - лы Тво - и Гос - под ни, о -

Рафаил

о - ки - нув взором весь пре - дел, по - ём, как в первый день се -

Гавриил

ки - нув взором весь пре - дел, по - ём, как в первый день, се -

\*) Шесть строк (первые четыре и две последние) взяты из «Фауста» И. В. Гёте, остальные десять - стилизованы А. Изосимовым.

Рис. 10. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина вторая «Бунт». № 12. Речитатив Люцифера. Тема «царства Люцифера», тт. 67–72.

Люцифер Речитив  $\text{♩} = 84$

за - ют.ся под властью моей, до - мой! До.

люцифер

мой, на Се - вер, в наш ис - кон.ный край,

Рис. 11. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина вторая «Бунт». № 13. Ария Люцифера, тт. 15–24.

Люцифер

Я са - морож - ден - ный, са - мо - воз -

ник - ший бла - го - да - ря при - су - щей мне жи - во - творящей

Люцифер

си ле. - Вся мошь мо - я при - над - ле - жит лишь

Рис. 12. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д. Картина вторая «Бунт». № 14. Сцена. «Полет Люцифера», тт. 1–21.

*L'istesso tempo* (Люцифер расправляет крылья)

Хочу быть са - мо - дер - жцем, по - ра - бо - тив Царя Не -

Люцифер

бес!

(Люцифер улетает, за ним поднимается его войско)

мошь

рошь и расо дит

мошь

Рис. 13. А. Изосимов. «Потерянный Рай».

1 д. Картина третья «Небесная битва». № 16. Вступление, тт. 1–19.

**ТРЕТЬЯ КАРТИНА «НЕБЕСНАЯ БИТВА»**  
**№ 16. ВСТУПЛЕНИЕ**

99

(Раннее утро. Весть о предательстве Люцифера облетает Небо).

*L'istesso tempo*  
*gr.*

**Piano**

V-ni

V-la

Ob. C. I.

Cor.

*pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

Рис. 14. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д.  
 Картина третья «Небесная битва». № 18. Хор «За Бога постоим и за Мессию». Заключительный раздел, тт. 50–55.

The image displays a musical score for a choir and piano. It is divided into two systems. The first system contains the vocal parts and piano accompaniment for the first part of the text. The second system contains the vocal parts and piano accompaniment for the second part of the text.

**System 1:**

- Soprano (S.):** чом, грозной тучей стрел. Смеле е на па дай. С нами Бог! Все..
- Alto (A.):** грозной тучей стрел. Смеле е на па дай. С нами Бог! Все..
- Tenor (T.):** чом, грозной тучей стрел. Смеле е на па дай. С нами Бог! Все..
- Bass (B.):** грозной тучей стрел. Смеле е на па дай. С нами Бог! Все..

**System 2:**

- Soprano (S.):** выше му О сан - на!
- Alto (A.):** выше му О сан - на!
- Tenor (T.):** выше му О сан - на!
- Bass (B.):** выше му О сан - на!

The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Рис. 15. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д.  
 Картина третья «Небесная битва». № 20. Сцена.  
 Тема Люцифера «Я дух свободы», тт. 7–11.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нотации. Первая система включает партии Мисаил, Люцифер и фортепиано. Вторая система включает партии Мисаил, Люцифер и оркестр.

**Первая система:**

- Мисаил:** Партия на скрипке, ноты на уровне паузы.
- Люцифер:** Партия на басовом регистре, ноты на уровне паузы. Текст: *Над - Я Дух сво - бо - ды!*
- Фортепиано:** Партия на двух регистрах, ритмический рисунок. Текст: *Fr. V. e. C. b.*

**Вторая система:**

- Мисаил:** Партия на скрипке, ноты на уровне паузы. Текст: *мен - ный, гор - дый Дух!*
- Люцифер:** Партия на басовом регистре, ноты на уровне паузы. Текст: *Воз -*
- Оркестр:** Партия на двух регистрах, ритмический рисунок. Инструменты: *Archi*, *Tr-be*, *Cor.*

Динамики: *f* (forte), *ten.* (tenuto).

Рис. 16. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д.

Картина третья «Небесная битва». № 20. Сцена, тт. 92–105.

Резанте  
Люцифер *f cresc.* 135

Нель - зя по - ра - бо - тить то - го, кто ра - вея

Люцифер

Бо - гу пусть не мо - гуществом, не блес - ком, во

Люцифер

вольностью нескон - чной. Я немо - гу призвать Все - сь - лья - ным нико -  
Алла

Люцифер

го! Нико - го! Нико - го!  
Сор.

Рис. 17. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д.

Картина третья «Небесная битва». № 24. «Слово Сына». Кода, тт. 187–200.

**Presto**

Рис. 18. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д.

Картина четвертая «Рай, Адам и Ева». № 25. Вступление, тт. 1–16.

**ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ  
ЧЕТВЕРТАЯ КАРТИНА «РАЙ. АДАМ И ЕВА»  
№ 25. ВСТУПЛЕНИЕ**

165

**Adagio molto**

S.

(A...)

Vai non tard.

Piano

ppp

cch. ppp

Two systems of musical notation for voice and piano. The first system consists of a vocal line (S.) and a piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. Dynamics include 'cresc.' and 'spr. cresc.'

Рис. 19. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д.  
 Картина четвертая «Рай, Адам и Ева». № 26. Пастораль, тт. 1–14.

Three systems of musical notation for orchestra. The first system includes a Violin I (Vcl I) part and a piano accompaniment. The second system includes a Violin II (Vcl II) part and a piano accompaniment. The third system includes an Oboe (Ob.) part and a piano accompaniment. Dynamics include 'Andantino', 'p', and 'p 1'. Fingerings are indicated by numbers 1-7.

Рис. 20. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина четвертая  
«Рай, Адам и Ева». № 29. Речитатив Адама и сцена, тт. 17–27.

Vivo (Адам радостно бежит) 177

Tr-ba

Fag.

Cor.

Рис. 21. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина четвертая  
«Рай, Адам и Ева». № 30. Ария Бога. Мотив «запрета», тт. 42–56.

Бог

дс - лы - вай, и от пло - дов

розо

розо

Бог

сл. лю - бо - го дре - ва вку -

Бог

шай, но дре - ва, чье воз - дейст - вие да - ет поз.

Cor.

Бог

ня - ни - е Доб - ра и

Бог

Зла — не трюшь! Бе - ре - гись Пло -

Бог

да Поз - на - нья!

Бог

И помни: ес-ли ты вку-сишь, то с э-то-го же

Бог

дня не - у - мо - ли - но должен у - ме - реть.

Рис. 22. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д. Картина четвертая  
«Рай, Адам и Ева». № 33. Ария Евы, тт. 1–24.

*Andante cambiabile*

*pp* *p* *pp* *pp*

*p* *pp*

*pp*

*mf esp.* *dim.*

Ева *pp dolce*

Мн - лый А - дам, как сла - дост - но мне быть с то - бой

*pp*

\*) Текст А. Изосимова

Рис. 23. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д.

Картина пятая «Древо Познания». № 35. Сцена. «Игры ангелов», тт. 1–19.

(Гавриил с Ангелами охраняют Райские врата. Юные бойцы перед старшими затевают героические игры)

**Аллегро  
тесто**

Piano

Рис. 24. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д.

Картина пятая «Древо Познания». № 36. Речитатив Сатаны, тт. 1–9.

(Сатана в одежде из золота, в шлеме в форме кометы, озираясь, осматривает Рай)

**Grave**

Piano

voce

Сатана

ВОТ КАКОВ СЕЙ

ТАК ВОТ КАКОВ СЕЙ

ossia

мир другой, Сатана счаст - ли - во - е жи - ли - ще су - ще -

мир другой, счаст - ли - во - е жи - ли - ще су - ще -

♯ - повышение на 1/4 тона.  
 ♯ - повышение на 3/4 тона.  
 ♭ - понижение на 1/4 тона.

Рис. 25. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д.

Картина пятая «Древо Познания». № 38. Ариетта Евы, тт. 1–16.

Tempo di valse  $\text{♩} = 136$

*p dolce cantabile*

Eva *p dolce cantabile*

Здравст - вуй, Солн - це! Здравс - твуй, во - вий день!

Рис. 26. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д.

Картина шестая «Искушение Евы». № 43. Монолог Сатаны, тт. 33–39.

*J = J*  
*ossia* *f* *falsetto*

О, О, гнус - но - е паде

Сатана *falsetto* *p* *ord.*

О, О, гнус - но - е паде

Сатана *p* *stacc.*

нше! Мне дав - но с бо - га - ми спорив - ше - му о

Сатана

пер - венст - ве, — мне суж - де - но те - перь все - лить - ся

Рис. 27. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д.  
Картина шестая «Искушение Евы». № 44. Сцена, тт. 185–191.

Ева (Ева и Адам расходятся в разные стороны сада)

Рис. 28. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина шестая  
«Искушение Евы». № 45. Сцена. Сцена обольщения Евы, тт. 67–77.

Сатана  $\text{♩} = 66$

Те . бе под . ляст . но все жи . во . е ;

Сатана

тв . ре все то . бой лю . бу ю . тся

Рис. 29. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина шестая  
«Искушение Евы». № 45. Сцена. Мотив «грехопадения» Евы, тт. 101–109.

а). тт. 101–103.

Ева

Сот.во - ри пов - тор.но э - то чу - до! П.

Сот.

б). тт. 234–236.

Ева

Сотани

Нет!

Сорви! Не бойся... За - чем Е.

Рис. 30. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина шестая  
«Искушение Евы». № 48. Ария Адама. «Стон Земли», тт. 56–60.

(Стон Земли. Смена декораций)

Largo

А. О, че.ло - век!

Т. О, че.ло - век!

В. О, че.ло - век!

Рис. 31. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая  
«Изгнание из Рая Адама и Евы». № 49. Сцена. Молитва Адама и Евы, тт. 78–81.

Ева *p* *Andante deciso (Basso continuo)*  
ис - по - ве - ду - я вы - ну. О, Гос - по - дя!

Адам *pp*  
ще - ны, О, Гос - по - дя!

Ева  
Лишь пред То - бой я все как на ла - до - ны.

Адам  
Лишь пред То - бой я все как на ла - до - ны.

Рис. 32. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая «Изгнание из Рая Адама и Евы». № 50. Сцена. Хор «Много дней тебе даровано», тт. 70–78.

S. *f*  
Мно - го дней тебе да - ро - ва - но, да бы ты мог, рас - ка - ян - нись, по -

A. *f*  
Мно - го дней тебе да - ро - ва - но, да бы ты мог, рас - ка - ян - нись, по -

T. *f*  
Мно - го дней да - ро - ва - но, да бы ты мог, рас - ка - ян - нись,

B. *f*  
Мно - го дней те - бе да - ро - ва - но, да бы ты мог, рас - ка - ян - нись,

S. *stacc.*  
 средством добрых дел ис-пра-вить зло; тог-да Гос...  
 A. *stacc.*  
 средством добрых дел ис-пра-вить зло; тог-да Гос...  
 T. *mf*  
 ис-пра-вить зло;  
 B. *mf*  
 ис-пра-вить зло;  
*stacc.*

Рис. 33. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая  
 «Изгнание из Рая Адама и Евы». № 50. Сцена. Соло Адама, тт. 100–117.

Адам *Росо шено troppo*  
 Михаил *pp*  
 О! О, Не...  
 S. *mf*  
 ку-да вьют.  
 A. *mf*  
 ку-да вьют.  
 T. *mf*  
 ку-да вьют.  
 B. *mf*  
 ку-да вьют.  
*pp*

Адам

бес - ный! Ты страш - но - е из - вес - тье со - об -

Адам

щил; я я по - ко - ря - юсь Вы - со - чайшей во - ле;

*ppp cresc.* *mp*

Адам

*pp* но гор - ше, чем из - гна - ным, *pp* уд - ру -

Адам

чен я тем, что Рай по - хи - нув, уда - лось от

*pp*

Рис. 34. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая  
«Изгнание из Рая Адама и Евы». № 51. Плач Евы, тт. 1–6.

Ева *Largo* *Rubato espr.*  
с. i. О, бед - ствы - емеж  
для - нас, гро - зней, жес - то - че сме - рти!

Рис. 35. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 3 д. Картина седьмая  
«Изгнание из Рая Адама и Евы». № 52. Заключительная сцена и хор.

а). Оркестровое вступление, тт. 1–11.

(С горы спускаются Михаил и Адам)  
*Andante con moto*  
Fl. Cel. Fl.  
pp  
Archi  
pp

## б). Хор «О, Свет святой», тт. 167–172.

386

Ева

Гос . по . день Свет! Свет!

Адам

Гос . по . день Свет! Свет!

Гавриил

Гос . по . день Свет! Свет!

Михаил

Гос . по . день Свет! Свет!

С.

Гос . по . день Свет! Свет!

А.

Гос . по . день Свет! Свет!

Т.

Гос . по . день Свет! Свет!

В.

Гос . по . день Свет! Свет!

*mf*

*dim*

в). Слово Бога, тт. 173–175.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line in G major, featuring a melodic line with many sixteenth notes. The middle staff is a piano accompaniment with a 'Tuba' part, showing chords and rhythmic patterns. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass line. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

## Глава 6. Между документальной оперой и мюзиклом

Рис. 7. Р. Львович. «Марбургский счет». Пролог.

Лейтмотив «потустороннего мира», тт. 1–16.

Largo poco rubato, "Jesaja"  $\text{♩} = 72$

Рис. 8. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д. Сцена 3-я. «Лекция», тт. 88–101.

$\text{♩} = 100$

Т. Пр-виль - сет  
Da - ste schon! Ein traf - fi - cher Leb - re!  
E. Ein - ge, Pre - fe - sur! Ein - ge, pro - fe - ssor!

Расс. Казендыма университетского староста

Волф. Предданы на секундыне заветы. Вы свободны, господа.

Расс. Дыроде

1-й СТУДЕНТ. Генерально! Особенно последняя мысль.  
 Вальско-квазі танцевого  $\text{♩} = 68$

Piano

Рис. 9. Р. Львович. «Марбургский счет». 1 д. Сцена 5-я. «Трезвость!».  
 Песня Ломоносова, Райзера и Виноградова, тт. 1–6.

### Песня Ломоносова, Райзера и Виноградова.

Deciso con anima  $\text{♩} = 112$

Reiser

Словно тер - ми - и кле - вы - у - се - ни - и суть.  
 Wir wo - ren nach va - st! Wir pfle - cken die Saat!

Ломоносов

Но не по у - ста - ло - сти  
 Nicht

Piano

Wir.

Rei.

Но не по у - ста - ло - сти  
 Wir wol - len er - stre - ten

Лом.

на - ми не ро - жи - ми - у - се - ни наш дуть.  
 Ro - sen, doch Da - men be - stre - uen den Pfad.

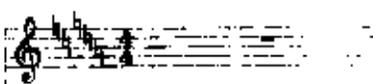
Piano



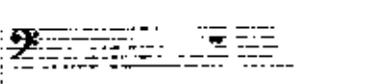
Рис. 12. Р. Львович. «Марбургский счет. 2 д.

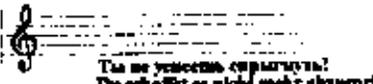
Сцена 6-я. «Неприятие», тт. 66–74.

**Росо sostenuto**  $\text{♩} = 66$       **росо а росо азел.**  
*(спрашивается перебривая мизу каровоза)*

**Ида**  **Борис, Boris, что ты делаешь?**  
*was tust du?*

**Р-но**  *pr*      *росо а росо азел.*

**Пас.**  *(schreit)*

**Ида**  **Ты не умеешь спрашивать!**  
*De schaffst es nicht noch abzupringen!*

**Ида**  **На знаю...      Что ты делаешь, болванчик?      Пры-гай!      Са-пры-гай!**  
*Ich weiß nicht...      Was tust du da, Wahnsinniger!      Spring doch!      Sa spring doch!*

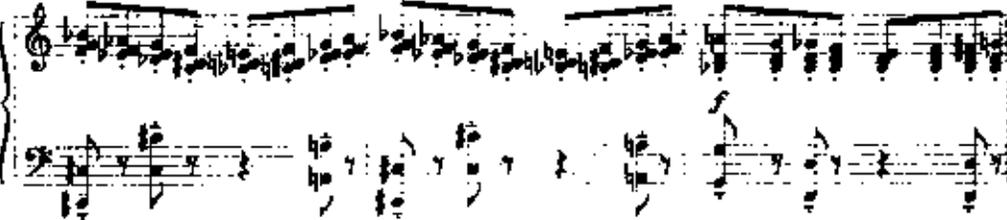
**Р-но** 

Рис. 13. Р. Львович. «Марбургский счет. 2 д. Сцена 10-я. «Прощай, Марбург. Ария Бориса». Хор «Тут жил Мартин Лютер, а там братья Гримм», тт. 66–72.

The musical score consists of two systems. The first system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and a piano accompaniment (Piano). The lyrics are in Russian and German. The piano part features dynamic markings like 'mf' and 'ff'.

**System 1:**

- Soprano (S):** Tag! lebe Mar-burg du warte u se next! Tag!
- Alto (A):** Tag! lebe Mar-burg noch man - chen Tag!
- Tenor (T):** Tag! lebe Mar-burg du warte u se next! Tag!
- Bass (B):** Tag! lebe Mar-burg noch man - chen Tag!
- Piano:** *mf*

**System 2:**

- Soprano (S):** warte u se next! Tag! *cresc.* *ff*
- Alto (A):** warte u se next! Tag! *cresc.* *ff*
- Tenor (T):** warte u se next! Tag! *cresc.* *ff*
- Bass (B):** warte u se next! Tag! *cresc.* *ff*
- Piano:** *cresc.* *ff*





Рис. 10. И. Юсупова. «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе». Фрагмент увертюры с зашифрованной формулой  $E=MC^2$ .

6 2'06" 7. 2'35"

Flute 1 6. 7.

Flute 2 6. 7.

Oboe 6. 7.

Clarinet 1 (Bb) 6. 7.

Clarinet 2 (Bb) 6. 7.

Alto Sax. 1 (Eb) 6. 7.

Alto Sax. 2 (Eb) 6. 7.

Tenor Sax. 1 (Bb) 6. 7.

Tenor Sax. 2 (Bb) 6. 7.

Baritone Sax. (Eb) 6. 7.

Trumpet 1 6. 7.

Trumpet 2 6. 7.

Trumpet 3 6. 7.

Trumpet 4 6. 7.

Trombone 1 6. 7.

Trombone 2 6. 7.

Trombone 3 6. 7.

Tuba 6. 7.

Timpani 6. 7.

Snare Drum 6. 7.

Cymbals 6. 7.

Violin I 6. 7. *pizz. - col legno - y'*

Violin II 6. 7. *pizz. - col legno - y'*

Viola 6. 7. *pizz. - col legno - y'*

Violoncello 6. 7. *pizz. - col legno - y'*

Contrabasso 6. 7. *pizz. - col legno - y'*

\*) To repeat the fragment each time alternating "pizz." to "col legno"



Рис. 12. И. Юсупова. «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе». Фрагмент дуэта Эйнштейна и Ангела смерти (пример «стихийной полифонии»).

182 Come sopra

Flute 1  
Flute 2  
Clarinet  
Clarinet 1 (B)  
Clarinet 2 (B)  
Alto Sax. 1 (E)  
Alto Sax. 2 (E)  
Tenor Sax. 1 (B)  
Tenor Sax. 2 (B)  
Bass Sax. (B)  
Piccolo 1  
Piccolo 2  
Cor Anglais 1 (F)  
Cor Anglais 2 (F)  
Cor Anglais 3 (F)  
Cor Anglais 4 (F)  
Trombone 1 (B)  
Trombone 2 (B)  
Trombone 3 (B)  
Trumpet 1  
Trumpet 2  
Trumpet 3  
Tuba  
Timpani  
Agogo  
Theremin  
Angel of Death  
Solo Violin  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabass

## Рис. 13. И. Юсупова. «Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе».

Финал, начало.

The image displays a page of a musical score for the beginning of the finale. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl. 1 (Bb), Cl. 2 (Bb), Fag. 1, Fag. 2, C. 1 (F), C. 2 (F), C. 3 (F), C. 4 (F), Tuba 1 (Bb), Tuba 2 (Bb), Tuba 3 (Bb), Tromp. 1, Tromp. 2, Tromp. 3, Tuba, Timpani, T. C., Arpa, Ang., S., A., T., B., Viol. I, Viol. II, Vla., Vcl., and Cb. Each staff begins with a '2.' indicating a second ending or a specific performance instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mp' and 'cresc.'. The bottom section of the score includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), as well as Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).