

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 I

МОСКВА — 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том I

Введение.....	4
Глава 1. Отечественная опера рубежа XX–XXI веков: теоретический аспект ...	20
1.1. Сюжет и жанр	20
1.2. Типология	35
1.3. Феномен неомелодизма	44
Глава 2. Литературная опера.....	76
2.1. Литературная опера в теории К. Дальхауза	76
2.2. «Бег» Н. Сидельникова	86
2.3. «Контрабас» Г. Корчмара	108
2.4. «Граф Нулин» С. Осколкова	135
Глава 3. Духовная опера	152
3.1. Современные библейская драма и мистерия в России	152
3.2. «Потерянный Рай» А. Изосимова	156
3.3. «Проклятый апостол» П. Геккера	207
3.4. «Братья Карамазовы» А. Смелкова	243
Глава 4. Камерная опера	274
4.1. Разновидности жанра	274
4.2. Опера-романс «MR: Марина и Райнер» Н. Корндорфа	279
4.3. Моноопера: теория и практика	304
4.4. Опера «Тост» Н. Морозова	317
4.5. «Моцартино» Г. Корчмара	336

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

Введение

Актуальность исследования. Констатация упадка, а порой и «гибели» того или иного жанра, стала привычным фактом, его с определенной периодичностью отмечают историческое музыкоznание и музыкальная критика. В числе таких жанров и опера. Так, в 20-е годы прошлого столетия Л. Сабанеев в работе «Музыка после Октября» писал: «Теперь ни для кого не стало секретом, что оперное дело переживает серьезнейший и, быть может, смертельный для него кризис. Опера, как тип художественного восприятия, как художественная форма, разлагается медленно, но упорно. Причины, взрастившие этот кризис, уходят далеко вглубь, и, по всей вероятности, самый кризис не является функционально связанным именно с революционным периодом, ибо его симптомы начались гораздо ранее... Этот кризис, по-видимому, даже не имеет местного значения, а скорее мировое...»¹.

Уже в начале нового XXI века В. И. Мартынов в своем философско-музыкальном исследовании «Конец времени композиторов» говорит об опере как о квинтэссенции композиторской деятельности Нового времени, которая «уже не несет в себе ни жизненных сил, ни истины, а потому и не может претендовать на место “точки фокуса”, в которой так или иначе собираются все низкие и высокие устремления общества. Место оперы и балета занимает показ высокой моды. Показ высокой моды — это новая “точка фокуса”, это новый синтез, в котором заправляют модельеры, дизайнеры, визажисты, парикмахеры и в котором нет места композитору. А потому можно утверждать, что прошло время композиторов и художников, настало время портных и парикмахеров»². Казалось бы, в подтверждении мнения композитора свидетельствовали полупустые залы российских провинциальных, а порой и столичных оперных театров в 1990-е годы, равно как и попытки обновления оперного спектакля, его актуализации, предпринимаемые режиссерами-постановщиками на всех сценах мира, в том

¹ Сабанеев Л. Л. Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926. С. 56.

² Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. С. 270.

числе и в Большом театре — до недавнего времени незыблемой цитадели консервативного сценического пространства³.

Все же, несмотря на рассуждения и сетования музыковедов, критиков и самих творцов по поводу «смерти» оперного жанра и установления всех ее «симптомов», композиторская практика неуклонно свидетельствует об интересе к жанру. В течение примерно тридцати последних лет отечественными композиторами было создано около ста опер. Однако это вовсе не означает, что все они дошли до сцены. Так, современный петербургский композитор Б. Архимандриров назвал оперу «мертвым» жанром⁴, имея в виду не столько «смерть» самого жанра, сколько сложности, встающие на пути автора, рискувшего создать сочинение, как трудоемкое, так и невероятно затратное в его сценическом воплощении.

«Опера — самый дорогой вид современной музыки, — пишет критик И. В. Лесковская. — Ее можно писать только при наличии заказа, при солидной финансовой поддержке нескольких фондов и, конечно же, располагая крепкими связями с возможными исполнителями и постановщиками. Как правило, обычная судьба спектакля не простирается за пределы десяти премьерных представлений, по прошествии коих он надолго (если не навсегда) покидает сцену. Возобновление оперы встречается очень редко и говорит или о ее выдающихся достоинствах, или о ее дешевизне, или о солидном общественном положении ее автора»⁵. Приведенная цитата абсолютно точно характеризует условия, при которых опера конца XX — начала XXI века может увидеть свет.

³ Напомним о постановках «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, «Дон Жуана» В. А. Моцарта, «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (режиссер-постановщик Д. Черняков), «Риголетто» Дж. Верди (режиссер-постановщик Р. Карсен) и др. См. об этом: *Раку М. Г. Кризис современной оперы: между социологией и эстетикой // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы*. М: Едиториал УРСС, 2004. С. 236–243.

⁴ Заднепровская Г. В. Из личной беседы автора с Б. И. Архимандризовым (декабрь 2006 года). Архимандризов Борис Иванович (1932–2009) — российский композитор, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов. Участник ACM (при Союзе композиторов Санкт-Петербурга с 1994 по 2009 гг.). Профессор РГПУ им. А. И. Герцена. Автор опер «Эзоп» и «Идиот», двух симфоний, канцат, вокальных циклов, камерно-инструментальных сочинений.

⁵ Лесковская И. В. Потоп по-амстердамски. Опера не умирает. Она просто разлагается на отдельные средства выразительности // Мариинский театр. 1999. № 1–2. С. 7

Любопытно сравнить статистику созданных и поставленных оперных новинок в России рубежа XIX–XX веков и в указанный выше период. Так, в течение 15 лет театральных сезонов 1890–1905 годов в столичных театрах Петербурга и Москвы было показано около 40 новых опер⁶ российских композиторов, при этом и директора Императорских театров, и владельцы частных в одинаковой степени были заинтересованы в оперных премьерах и искали аргументированные стимулы для их появления, такие, к примеру, как заказ⁷. На рубеже XX–XXI веков отечественные оперы, написанные на заказ, исчисляются единицами⁸. Приведем в пример реакцию критика на премьеру «заказной» оперы А. Смелкова «Братья Карамазовы» (2008): «В Мариинском театре свершилось то, что должно было произойти добрых лет пятнадцать назад: там наконец-то *поставили оперу современного композитора* (курсив мой. — Г. З.). В “дораспадные” времена СССР это было правилом: в Кировском театре (как и в Малом оперном), наряду с классикой, всегда ставились сочинения советских композиторов; позже под руководством Юрия Темирканова проходили премьеры опер Андрея Петрова и Сергея Баневича. В принципе, без заказа и исполнения современных опер сегодня не может существовать ни один национальный оперный театр»⁹. Последнее утверждение представляется аксиомой. Однако статистика постановок и, что особенно показательно, сохранения их в репертуаре театров говорят как о понижении социальной

⁶ По данным Ежегодников Императорских театров, истории Московской частной русской оперы, Оперного театра Зимина.

⁷ При этом интересным представляется следующий факт исторического бытования русской оперы конца XIX века, о котором пишет А. С. Виноградова: «Можно утверждать, что в то время постоянно идущие на сцене оперы, а также их возобновления неизменно пользовались вниманием публики и критики. Сложилась определенная традиция посещать спектакли одних и тех же давно знакомых репертуарных опер год за годом, фиксируя малейшие различия между трактовкой партий разными исполнителями. Премьеры привлекали повышенное внимание критики и публики, но вместе с тем, априорно вызывали недоверие, подвергались некоему подобию экзамена: войдет ли новое или впервые услышанное сочинение в репертуар? Действующий репертуар, таким образом, имел в глазах общества больший вес, чем премьерные новинки, которые могли и не закрепиться на сцене на продолжительное время» (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. С. 73).

⁸ Приведем некоторые примеры. Так, по заказу Мариинского театра А. Смелков работал над трилогией по романам Ф. М. Достоевского (завершены и поставлены две из трех опер — «Братья Карамазовы» (2008) и «Идиот» (2015), третья — «Бесы» находится в работе). Л. Десятников создал по заказу Большого театра оперу «Дети Розенталя» (2005). В. Даукевич написал оперу «Ревизор» по заказу Новосибирского государственного академического театра оперы и балета (2007). В. Мартынов написал по заказу Московского театра «Новая опера» имени Е. В. Колобова «Школу жен» (2014). Есть и другие, в целом немногочисленные, примеры.

⁹ Веселаго К. «Братья Карамазовы»: мировая премьера в Мариинке [Электронный ресурс] // fontanka.ru.: сайт. URL: <http://m.fontanka.ru/2008/07/25/> (дата обращения: 31.08.2008).

значимости современной оперы в сравнении с ее историческим прошлым, так и о малой заинтересованности административного корпуса большинства российских театров в постановке, а, следовательно, и в появлении новых сочинений¹⁰.

Несмотря на данное обстоятельство, ежегодно в России создаются всё новые музыкально-театральные сочинения. Они представляют различную, порой достаточно субъективную и далекую от исторически сложившихся оперных канонов и стереотипов восприятия, интерпретацию жанра. Устойчивое представление об опере как о синтетическом действе, включающем академическое пение, игру актеров, декорации, костюмы, хореографические сцены и пр., оказывается значительно подорванным как собственно оперными опусами, так и спецификой функционирования жанра в современном российском музыкальном театре. Это ведет к естественному вопросу о том, что есть современная опера, насколько она сохраняет сущностные признаки жанра?

Возникает противоречие между обширной и разнообразной композиторской практикой, связанной с оперным жанром, и терминологической «разноголосицей» в его теории, которую зачастую вносят сами авторы опер. К настоящему времени данная область исследований (теория современной оперы) еще окончательно не сформировалась как устойчивая и самостоятельная научная сфера, и требует продолжения усилий по разработке универсального понятийного аппарата. Центральная *проблема* теории современной оперы заключается в определении границ понятия «опера» и ее жанровой типологии. Она стала импульсом для исследовательского поля диссертации.

Очевидно, что на современном этапе в теории оперы требуется новый исследовательский подход, вызванный, в частности, включением в семантическое поле жанра его модифицированных форм. Следовательно, существует необходимость осознания и многоуровневого анализа противоречивой и разноплановой композиторской практики конца XX — начала XXI века, продолжения разработки и уточнения теории современной отечественной оперы,

¹⁰ Исключение до недавнего времени представлял Московский государственный академический Камерный театр имени Б. А. Покровского.

где будут определены и охарактеризованы магистральные линии ее развития, а также установлены, структурированы и описаны основные ее типы. До настоящего времени в отечественном музыковедении не создано обобщающих исследований, посвященных проблемам типологии и поэтики российской оперы избранного исторического периода — конца XX — начала XXI века — как в масштабе всего процесса развития жанра, так и крупных жанровых его подвидов¹¹. Разработка типологии представляется важным аспектом исследования, поскольку позволяет осмыслить пути развития оперного жанра, а также систематизировать его различные современные образцы.

Все это определяет *актуальность* темы диссертации.

Целью данного исследования стало создание целостной картины отечественной оперы рубежа XX–XXI веков, ее развития во всем многообразии жанровых разновидностей, выявление их типовой содержательной и композиционной специфики и разработка понятийного аппарата теории современной оперы.

Исходя из **цели**, в исследовании решается ряд **задач**:

- изучить сочинения российских композиторов, написанных в 1990–2010-е годы и позиционируемых авторами как опера;
- выявить причины и определить формы обновления оперного жанра на современном этапе его развития;
- создать жанровую типологию современной отечественной оперы указанного периода;
- выявить характерные особенности типов (основные типологические черты) современной отечественной оперы конца XX — начала XXI века и показать их на примере конкретных сочинений;
- ввести в научный оборот ряд терминов, характеризующих современную отечественную оперу.

¹¹ На это указывает, в частности, Н. С. Гуляницкая в статье, написанной в 2019 году, с актуальным названием «Опера умерла? К проблеме поэтики жанра в современном искусстве» (см. об этом: Гуляницкая Н. С. Опера умерла? К проблеме поэтики жанра в современном искусстве // 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. 369).

Объектом исследования является оперное творчество отечественных композиторов 1990–2010-х годов, то есть с начала постсоветского времени и до сегодняшнего дня.

Предмет исследования — поэтика современной отечественной оперы, представленной произведениями российских композиторов.

Материал исследования включает следующие источники:

1. Созданные в конце XX — начале XXI века оперные произведения отечественных композиторов: Б. Архимандрилова, В. Бесединой, П. Геккера, В. Гуркова, В. Дацкевича, Э. Денисова, Л. Десятникова, А. Журбина, А. Изосимова, Ф. Караева, Н. Каретникова, А. Кнайфеля, В. Кобекина, Н. Корндорфа, Г. Корчмара, В. Круглика, И. Кузнецова, Д. Курляндского, С. Левковской, А. Лубченко, Л. Любовского, Р. Львовича, А. Маноцкова, В. Мартынова, Н. Мартынова, Н. Морозова, С. Невского, С. Нестеровой, А. Осколкова, Е. Петрова, А. Семенова, Н. Сидельникова, С. Слонимского, А. Смелкова, А. Тихомирова, А. Чайковского, А. Чернакова, А. Шнитке, Р. Щедрина, И. Юсуповой и др.

При отборе музыкального материала были учтены следующие критерии:

- степень репрезентативности сочинения в контексте жанровой типологии, предлагаемой автором данной диссертации, а также его очевидная художественная ценность;

- степень изученности сочинения. Этот критерий определял методику обращения с материалом, заключающуюся:

- а) в детальном и всестороннем анализе при малой изученности материала или ее полном отсутствии;
- б) в поиске нового ракурса рассмотрения сочинения при наличии подробных исследований (монографии и диссертации, либо их разделы, посвященные оперному творчеству определенного автора);
- в) в системе расположения материала для создания необходимого контекста.

2. Оперные произведения зарубежных авторов: А. Берга, Б. Бартока, Ф. Гласса, С. Райха, Л. Франческони, А.-Б. Циммермана, С. Шаррино и др., необходимые для изучения контекста эпохи, либо для сравнительного анализа с отечественными образцами.

3. Тексты либретто и их литературные, документальные и прочие источники.

4. Переписка и интервью, взятые автором диссертации у создателей (композиторов, либреттистов, сценографов) современной российской оперы.

5. Видеозаписи и аудио материалы, связанные с различными сценическими постановками опер указанного периода.

6. Поскольку «жизнь» оперы, начиная с XIX века, тесно связана с осмыслением ее музыкальной критикой, в данном исследовании привлекались материалы средств массовой информации: электронных ресурсов (в частности, наиболее крупных интернет-порталов, таких, к примеру, как *Belcanto*, *OperaNews*), периодической печати, текстов телевизионных и радиопередач и др.

Ограничение материала. В диссертации детально не рассматривается обширный пласт опер, относящихся к сферам «нового музыкального театра», оперы для детей и так называемого «третьего направления (пласта)», включающего значительное число разного рода сочинений — фолк, рок, поп-опер, мюзиклов и др., поскольку эти области обладают безусловной самостоятельностью и требуют отдельного исследования. Этот материал привлекается только в качестве контекста.

Положения, выносимые на защиту:

1. Отечественная опера конца XX — начала XXI века демонстрирует множественность художественных и эстетических концепций, разнообразие в авторском понимании специфики жанра, индивидуальный подход к реализации принципов музыкальной драматургии и структурирования целого.

2. Три основных направления современной отечественной оперы таковы: ориентация на традиционную модель классико-романтической оперы при

значительном обновлении музыкального языка; появление альтернативных жанров; активное развитие жанров «третьего пласта»: мюзикл, рок-опера и т.д.

3. Корпус оперных сочинений изучаемого периода отражает общие для XX–XXI веков тенденции деканонизации искусства, категории жанра в целом и оперного жанра в частности. Следствием стало изменение взаимоотношения между двумя важнейшими категориями оперы — сюжетом и жанром, при котором в предшествующие эпохи сюжет практически всегда являлся ориентиром для зрителя, обозначающим принадлежность сочинения к определенному жанровому типу.

4. Типологию оперных жанров определяют не общие принципы, а материал сочинения. В диссертации предложены критерии жанровой типологии: отношение к традиции; масштаб сочинения; литературный источник и музыкальная драматургия; концепт и музыкальная драматургия.

5. Разрушение модели классико-романтической оперы, начавшееся еще в XX веке, приводит в изучаемый период к интенсивным поискам путей обновления жанра, наиболее экстремально проявившихся в таком направлении, как «новый музыкальный театр», представители которого провозгласили иные, в сравнении с традиционными, принципы организации музыкального спектакля. Однако в случаях частичного сохранения признаков жанра или при их отсутствии в сочинении, названном при этом самим автором оперой, для обозначения такого типа в диссертации вводится понятие «альтернативная» опера.

6. Обновление отечественной оперы рубежа XX–XXI веков происходит под воздействием экстенсивного развития медиасредств. Оказывая влияние на организацию всех составляющих оперного текста, цифровые и электронные средства медиапространства способствуют появлению новых разновидностей жанра, таких, к примеру, как медиа-опера.

Методология и методы исследования. В диссертации использован комплекс методов, применяемых в современных исследованиях оперного искусства. Среди них системный, структурный анализ, герменевтика, метод интертекстуального исследования, а также исторический (эволюция понятия как

историко-теоретического феномена) подход. Системный анализ применяется в диссертации как основной метод при оценке состояния жанра оперы на современном этапе в целом, а также в ходе обобщения современных научных представлений об объекте и предмете исследования. Герменевтический подход — необходимое условие для приближения к пониманию художественной концепции опер, выявлению скрытого смысла, а также их толкованию. Метод интертекстуального анализа используется в тех разделах, где очевидны и многочисленны интертекстуальные связи, но не является обязательным инструментом.

Важным для исследования представляется метод сравнительно-типологического анализа: именно на его основе возможно создание типологии современной отечественной оперы рубежа XX–XXI веков через сопоставление, разграничение и аналогию ее со сложившимися жанровыми моделями западноевропейской и отечественной оперы.

В данной диссертации продолжены традиции отечественной музикоедческой школы и заложенные ею подходы и методы научного исследования.

Теоретико-методологической основой стали музикоедческие исследования отечественных ученых об опере и оперном театре. Существенное значение для концепции диссертации имеют труды Б. В. Асафьева, Л. А. Акопяна, А. А. Баевой, М. А. Баска, Ю. С. Векслер, А. А. Гозенпуда, Л. Г. Данько, А. В. Денисова, Л. В. Кириллиной, О. В. Комарницкой, В. Дж. Конен, С. В. Лавровой, Т. Н. Левой, П. В. Луцкера, М. Е. Тараканова, Н. В. Пилипенко, М. Г. Раку, Е. А. Ручьевской, М. Д. Сабининой, А. Я. Селицкого, И. П. Сусидко, С. И. Савенко, М. Е. Тараканова, Е. И. Чигаревой, Б. М. Ярустовского.

Поскольку главный аспект данного исследования — жанровая специфика отечественной оперы изучаемого периода, одной из наиболее значимых для него теоретических категорий является понятие жанра. В контексте задач, поставленных в диссертации, существенное значение имеют работы,

посвященные теории жанра в музыке, Е. В. Назайкинского, А. Н. Сохора, В. А. Цуккermana, О. В. Соколова, А. Г. Коробовой.

Материал диссертации — сочинения, которые созданы на рубеже XX–XXI веков, диктует обращение к трудам, связанным с методологией анализа современной музыки. Среди них работы Г. В. Григорьевой, А. С. Соколова, К. Дальхауза, М. С. Высоцкой, Д. Тибы, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, Т. В. Цареградской и др.

Общий контекст диссертации, включающий эстетический и социокультурный аспекты рассмотрения оперы, предопределил обращение к трудам из других областей гуманитарного знания либо междисциплинарным работам. Среди них исследования по философии, филологии и лингвистике, семиотике: А. Р. Апресяна, Е. А. Баженовой, И. В. Банах, Р. Барта, Е. А. Бобринской, Ю. Б. Борева, Н. В. Брагинской, С. Н. Булгакова, В. В. Бычкова, В. В. Виноградова, А. В. Виншель, В. В. Волошина, Б. М. Гаспарова, А. М. Гордина, Б. Е. Гройса, Ф. Джеймисона, Ю. Г. Димитрина, Ж. Женетта, М. В. Загидуллиной, И. П. Ильина, А. М. Камчатнова, Ю. Кристевой, Х.-Т. Лемана, М. Н. Липовецкого, А. П. Лободанова, Л. Н. Любимцевой-Наталухи, Н. Б. Маньковской, В. И. Мартынова, Р. Г. Назирова, Г. Б. Пономаревой, Ю. М. Прозорова, А. Н. Урицкого, В. Е. Хализева, Д. С. Хаустова, Т. В. Чередниченко, У. Эко, Е. А. Яблокова, Е. В. Яценко и др.¹²

Примененная в данной работе методология научного исследования, представленная в трудах названных выше авторов, позволяет раздвинуть рамки настоящей диссертации как исключительно музыковедческого труда и включает ее в вектор перспективного направления в области гуманитарного знания.

Степень разработанности темы исследования.

В настоящее время в отечественном музыковедении отсутствуют исследования, в которых заявленная в диссертации тема была бы представлена именно в данном ракурсе и раскрыта всесторонне, системно и целостно. Вместе с тем, есть немало ценных работ в этой области, которые носят более частный

¹² См. список литературы.

характер, и посвящены преимущественно отдельным явлениям. Изучая и анализируя литературу, касающуюся проблем современной отечественной оперы, мы выделили в ней три значимые группы.

В первую входят обобщающие труды, наиболее близкие по тематике, однако охватывающие более ранний временной период и в связи с этим базирующиеся на других принципах типологии и научных подходах. Таковы исследования А. А. Баевой и О. В. Комарницкой. Среди многочисленных работ Баевой особо выделим три: две монографии «Русская лирико-психологическая опера: 60–80-е годы XX века» (1996) и «Поэтика жанра. Современная русская опера» (1999), а также статью «Русская опера 60–90-х годов XX века. Поиски и решения» (2004). Как очевидно из дат их публикации, основным материалом изучения становятся оперы, созданные в 60–90-е годы прошлого столетия, что, при всей их индивидуальности и оригинальности замысла, новизне музыкального языка и драматургии, означает сохранение традиции жанра. Среди них сочинения Ю. Буцко, М. Вайнберга, Э. Денисова, Н. Каратникова, В. Кобекина, А. Петрова, А. Холминова, Р. Щедрина и др. Баева предлагает два основных направления исследования: обнаружение сходных черт в развитии оперы, литературы, живописи, театральной драматургии, киноискусства указанного периода, а также рассмотрение двух типов — лирико-психологической оперы-драмы и крупномасштабных произведений эпико-драматического плана. В этих работах затронут широкий круг проблем — от состояния оперного жанра до особенностей тематики и музыкальной драматургии.

Исследования О. В. Комарницкой — монография «Русская опера второй половины XX — начала XXI века: жанр, драматургия, композиция: Аналитические очерки» (2011) и диссертация «Русская опера XIX — начала XXI века. Проблемы жанра, драматургии, композиции» (2012) — охватывают значительный исторический период. Как говорит автор, описывая содержание первого исследования: «В нем представлено новое осмысление закономерностей оперы как синтетического жанра — с учетом синтеза сюжетно-фабульных и собственно музыкальных свойств, предложен метод, который оказывается

правомерным для анализа произведений, относящихся к различным историческим эпохам, художественным течениям, жанровым моделям и индивидуальным композиторским стилям»¹³. Среди важнейших составляющих оперного жанра Комарницкая называет признаки *рода искусства* (*драма, эпос, сказка, лирика, комедия*); исторически сложившиеся жанровые типы оперы — жанровые модели; аутентичное индивидуально-авторское определение жанра оперы. Эти признаки автор учитывает в процессе рассмотрения значительного количества опер, начиная от произведений русской оперной классики и заканчивая сочинениями начала XXI столетия¹⁴.

Вторую группу составляют диссертации и монографии разных типов. Часть из них посвящена исключительно оперному творчеству отечественных композиторов изучаемого нами периода. Это труды С. В. Войткевич, А. Т. Величко, Л. В. Гавриловой, Н. А. Деканосидзе, М. А. Игнатовой, А. А. Самохваловой, Е. Н. Ханнановой, И. Г. Яськевич и др. Здесь особо отметим кандидатскую диссертацию И. Г. Яськевич «Новая российская опера в контексте постмодернизма»¹⁵, автор которой рассматривает влияние постмодернистской эстетики на жанровую модель оперы на примере опер Р. Щедрина, А. Шнитке и Л. Десятникова, анализируя либретто, музыкальную драматургию и их сценическое воплощение. В других работах оперы рассматриваются в контексте всего творчества какого-либо композитора. Таковы монографии Г. В. Григорьевой, Е. И. Чигаревой, В. Н. Холоповой, О. В. Синельниковой и др.

Наконец, в последнюю группу входят многочисленные статьи, в которых проанализированы отдельные аспекты теории современной отечественной и западной оперы, такие как специфика ее жанровых типов, вопросы терминологии, соотношение верbalного и музыкального текстов, постмодернистская стратегия в опере, интертекстуальные параллели и др. Среди них работы С. Г. Алеевой,

¹³ Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX — начала XXI века: жанр, драматургия, композиция: Аналитические очерки. М.: Альтекс, 2011. С. 8.

¹⁴ Комарницкая О. В. Русская опера XIX — начала XXI века. Проблемы жанра, драматургии, композиции: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2012. 757 с.

¹⁵ Яськевич И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма: дис. ... канд.иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2009. — 226 с.

А. А. Амраховой, Е. Ю. Андрушленко, Е. Г. Артемовой, С. Г. Войткевич, М. С. Высоцкой, Н. Г. Ганул, А. Гопко, Н. В. Губкиной, А. В. Денисова, Л. С. Дьячковой, К. А. Жабинского, К. В. Зенкина, Г. Е. Калошиной, Ф. К. Караева, Н. Карпун, М. И. Катунян, Л. Кияновской, Н. В. Климовой, Г. В. Ковалевского, А. Г. Коробовой, О. А. Кузьменковой, Ю. А. Курановой, С. Е. Курносовой, Л. Мельник, О. С. Михайловой, Г. П. Овсянкиной, Ю. Н. Пантелеевой, А. А. Предоляк, Е. А. Приходовской, М. Е. Пылаева, Н. Н. Саамишвили, С. И. Савенко, Н. С. Серегиной, П. В. Скороходова, И. И. Снитковой, А. Г. Солодовниковой, Ф. М. Софронова, Е. В. Хаздан, Т. А. Хопровой, Е. С. Щодокова, М. Р. Черкашиной-Губаренко и др.¹⁶ Большинство этих статей затронуты в диссертации.

Научная новизна исследования. Данная диссертация представляет первое в отечественном музиковедении комплексное исследование, в котором разработаны многоуровневая жанровая типология и поэтика отечественной оперы трех последних десятилетий. Впервые развитие современной отечественной оперы рубежа XX–XXI веков как целостного и вместе с тем неоднородного явления рассмотрено в контексте социальных, эстетических и мировоззренческих тенденций данного исторического периода, что сообщает исследованию новый ракурс, выводящий его на междисциплинарный уровень.

В диссертации представлена и обоснована типология современной отечественной оперы рубежа XX–XXI веков, опирающаяся на разработанные автором критерии, которые сделали возможным применение системного подхода к организации разнохарактерных и различных по форме сочинений.

В диссертации дана всесторонняя характеристика оперного творчества отечественных композиторов рубежа XX–XXI веков, представленного в различных типовых образцах: определены и изложены их эстетические установки, освещена и проанализирована история создания сочинений, соотнесены литературные, документальные и иные источники и либретто опер.

¹⁶ См. список литературы.

Разработан терминологический аппарат, связанный с типологией оперы на современном этапе ее развития. В процессе исследования были конкретизированы понятия литературной, духовной, документальной опер, оперы-мистерии, медиа-оперы. Были введены в научный оборот такие новые понятия и термины, как опера-триллер, альтернативная опера, опера-ремейк.

В диссертации впервые рассматривается ряд произведений до этого либо не становившихся объектом музыковедческого анализа, либо введенными в научный оборот автором данного исследования. Среди них оперы П. Геккера, А. Изосимова, Б. Львовича, Н. Морозова, С. Осколкова, Н. Сидельникова, А. Тихомирова, А. Чернакова, И. Юсуповой и др.

Теоретическая значимость исследования заключается в создании целостного представления о современной отечественной опере рубежа XX–XXI веков как важного и до настоящего времени не имеющего всестороннего освещения жанра, а также в формировании подходов к рассмотрению оперного искусства и методов анализа произведений, созданных в этот исторический период. Представленные теория и анализ различных жанровых разновидностей современной оперы могут послужить импульсом и основой для дальнейших исследований и расширения семантического поля каждого из обозначенных в диссертации типов. Теоретические положения и выводы данного исследования представляются важными для понимания современного музыкального искусства в целом.

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы и выводы диссертации могут быть использованы в учебной практике: лекциях по интегративному искусствознанию (модули «История музыки» и «История театра»), истории современной отечественной музыки, в спецкурсах по истории и теории отечественного музыкального театра, семиотике музыки. Результаты исследования могут быть также полезны студентам, изучающим композицию, оперную режиссуру и сценографию. Теоретически обоснованные положения диссертации стали основой разделов учебных программ по музыке XX–XXI веков, созданных автором для обучающихся специализированных и

гуманитарных вузов, а также для слушателей курсов профессиональной переподготовки: преподавателей высших учебных музыкальных заведений, классических университетов, музыкальных и музыкально-педагогических колледжей, учителей ДШИ, ДМШ и общеобразовательных школ.

Результаты данного исследования могут быть использованы при разработке содержания дисциплин по истории музыки, музыкального театра, оперного искусства, современной музыки.

Степень достоверности результатов исследования. Высокая степень достоверности результатов исследования обусловлена опорой на значительный корпус музикоедческих, философских, литературоведческих и исторических трудов, в том числе, новейших, в которых освещаются как общие закономерности современного искусства, так и особенности бытования современной отечественной оперы. Достоверность также обеспечена следующими факторами: максимальным учетом и применением современных методов исследования оперы; тщательным анализом различного рода документов (архивы, переписка, интервью), материалов средств массовой информации (периодика, электронные ресурсы) рубежа XX–XXI веков; опорой на философско-эстетические труды, позволяющими применять корректные определения и термины, необходимые для рассмотрения опер в историческом контексте периода их создания.

Апробация результатов работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М. В. Ломоносова. Ее материалы были также апробированы в учебных курсах и открытых лекциях, в ходе выступлений на всероссийских и международных научных конференциях, в том числе на ежегодном международном форуме «Ломоносовские чтения» (Москва, 2016–2023); «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 2015, 2017, 2019, 2021); «Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Памяти профессора У. Д. Розенфельда» (Гродно, 2014, 2016, 2018, 2021); «Музыкальное образование в контексте культуры» (Москва, 2006, 2008); «Бела Барток сегодня: к 125-летию со дня рождения» (Москва, 2006); «Эстетика в XXI веке: вызов традиции?» (Санкт-

Петербург, 2008); «“Фоносфера — человек — сообщество”. Памяти проф. М. Е. Тараканова к 80-летию со дня рождения» (Москва, 2008); «Музыка и синтез искусств» (Москва, 2008); «Искусство и наука об искусстве: теория и практика» (Москва, 2009); «Художественное и художественно-педагогическое образование в контексте преобразования высшей школы и особенностей современного художественного культурного процесса» (Ижевск, 2009); «Интегративные исследования культуры» (Томск, 2009); «Романтизм: истоки и горизонты» (Москва, 2011); «Булгаков, его время и мы» (Краков, 2011); «Международные Рождественские образовательные чтения» (Москва, 2012, 2014); «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва/Сосны, 2012); «Опера в современном музыкальном театре» (Москва, 2013); «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски» (Москва, 2014); «На пересечении прошлого и будущего. К 80-летию А. Г. Шнитке» (Москва, 2014); «Фестиваль науки» (Москва, 2016); «Техника музыкальной композиции. "Свое" и "чужое"» (Москва, 2017) и др.

Основные результаты и выводы диссертации отражены в 43 публикациях, из них 18 — в рецензируемых изданиях, входящих в список ВАК, 1 — в изданиях, индексированных в Web of Science.

Структура исследования. Работа включает два тома. Первый том состоит из Введения и 1–4 глав. Второй включает 5–7 главы, Заключение, Список литературы, Списки нотных примеров и таблиц, а также Приложения.

Глава 1.

Отечественная опера рубежа XX–XXI веков: теоретический аспект

Состояние оперы — одна из самых остро обсуждаемых тем современной музыкальной жизни¹⁷. Так, в начале XXI века в статье «Кризис современной оперы: между социологией и эстетикой» М. Г. Раку пишет о последствиях разрушения «оперной» модели: «Сегодняшний оперный театр утратил старую и не создал новой жанровой модели современной оперы. Из этого становится понятным, что мы имеем дело не с привычным для развития искусства состоянием кризиса, а со стагнацией целого громадного направления, результатом которой может стать только колоссальный стилистический и общеэстетический перелом, подобный тому, который на рубеже Нового времени когда-то привел к рождению самой оперы»¹⁸. Теперь, когда с момента этой публикации прошло около двадцати лет, представляется возможным проанализировать процессы, происходящие в современной¹⁹ отечественной опере на рубеже XX–XXI веков, и дать им оценку. Обратимся вначале к основополагающим категориям жанра.

1.1. Сюжет и жанр

Сюжет и жанр — важнейшие категории оперного спектакля, между которыми существует безусловная взаимозависимость, неоднократно продемонстрированная в многочисленных работах об опере. Среди них статья А. В. Денисова «Сюжет и жанр в опере XX века — парадигмы изучения»²⁰, автор

¹⁷ В этой главе использованы материалы следующих статей: Заднепровская Г. В. Сюжет и время (об отечественной опере рубежа XX–XXI веков) // Звуковая среда современности: сб. статей памяти М. Е. Тараканова (1928–1996). М.: ГИИ, 2012. С. 251–260; Ее же. Портрет героя в пространстве современной отечественной оперы // Мир психологии. 2012. № 4. С. 114–120; Ее же. Неомелодизм в современной отечественной опере // Теория и история искусства. 2022. № 1/2. С. 276–289; Ее же. «Дракула» Андрея Тихомирова: возрождение оперного жанра в XXI веке? // 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.

¹⁸ Rakу М. Г. Кризис современной оперы: между социологией и эстетикой. С. 236.

¹⁹ Уточним, что под словом «современная» мы подразумеваем только временные рамки, ограниченные настоящим периодом.

²⁰ Денисов А. В. Сюжет и жанр в опере XX века — парадигмы изучения // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2006. № 7 (21): Общественные и гуманитарные науки

которой прослеживает соотношение между оперными сюжетом и жанром в исторической перспективе, показывая, как в зависимости от жанра формируется семантика сюжета, и в то же время представляя обусловленную зависимость между типами сюжетов и их жанровым оформлением особенно значимую для оперного искусства XVIII–XIX веков. Заданный сюжет не только определял особенности драматургии, сценографии и музыкального решения, которые должен был реализовать сам композитор, но и «подсказывал» зрителю, какой тип оперы ему предстоит услышать и увидеть.

Обращаясь к XX столетию, Денисов пишет о жанровом разнообразии оперы того времени, называя такие причины, обусловившие это явление, как особая смысловая «гибкость», мобильность жанра и крайняя индивидуализация композиторского мышления. Одну же из самых существенных причин этого разнообразия исследователь видит в изменении соотношения «сюжет — жанр». «Можно сказать, что до XX века соотношение “сюжет — жанр” имеет относительно канонические очертания — их взаимосвязь оказывается в большинстве случаев достаточно прочной и жесткой, — пишет Денисов. — В XX веке взаимодействие сюжета и жанра становится необычайно гибким и подвижным, во многих случаях оно полностью лишается канонической замкнутости»²¹. Этот процесс, начавшийся в XX столетии, еще более экстенсивно продолжается на рубеже XX–XXI веков.

В отношении сюжета и жанра в опере XX века Денисов выделяет три основные тенденции: «1) появление принципиально новых жанровых и сюжетных решений; 2) продолжение традиционных линий развития сюжетов и жанров (прежде всего, связанных с XIX веком); 3) возрождение жанровых и сюжетных моделей далеко ушедшего прошлого»²². Среди новых ученый называет сюжеты экспрессионизма и символизма. Продолжающие традиционные формы сюжетов — комические и бытовые, сказочные, историко-эпические, а также сюжеты на

(философия, языкоznание, литературоведение, культурология, экономика, право, история, социология). Ч. 1. С. 128–137.

²¹ Денисов А. В. Сюжет и жанр в опере XX века — парадигмы изучения. С. 132.

²² Там же. С. 132.

вечные темы («Фауст», «Дон Кихот» и др.). Наконец, сюжеты из далекого прошлого — мифологические и легендарно-исторические.

В целом три названные исследователем тенденции прослеживаются и в отечественной опере рубежа XX–XXI столетий. Однако к ним прибавляется еще одна линия, как представляется, входящая в полное противоречие с предназначением оперы — ее дидактической функцией, особенно ярко декларируемой в период классицизма. Это бессюжетные оперы. Ряд композиторов полагает, что сюжет утрачивает свои функции главного структурообразующего фактора, которыми он был наделен в предыдущие эпохи. В качестве примера приведем оперу «Франциск Ассизский» С. Невского, в основе либретто которой лежит предсмертный монолог Святого Франциска. Ее подробное описание дано в главе 7 «Альтернативная опера». Здесь скажем лишь, что специфика вокальной партии не позволяет слушателю понимать текст и выстраивать сюжетную линию, которую ни композитор, ни драматург не сочли необходимой. Другой пример — «Ифигения в Тавросе» для сопрано, женского трио, флейты, кларнета и арфы Н. Морозова. В этой опере-перформансе многократно повторяется имя Ифигения, включены мелодика органума Перотина и латинские тексты, не организованные в единое поле какого-либо сюжета²³.

Прежде чем представить панораму сюжетов, обратимся еще к одному фактору. Насколько важен выбор сюжета для самого автора, самостоятелен ли, традиционен ли он, найден по шаблону или сугубо индивидуален, ориентируется ли автор на какие-либо образцы, испытывает ли он чье-либо влияние? Помимо названных выше условий выбора сюжета есть еще и воздействие времени. Рассмотрим далее время как источник мотивации предпочтения того или иного сюжета в современной отечественной опере рубежа XX–XXI веков в его социокультурном измерении.

К такому исследовательскому подходу в значительной мере приводят идеи М. Е. Тараканова, высказанные им на Московском международном форуме в 90-е годы прошлого века в остро полемичном выступлении, которое он назвал

²³ См. подробнее об этой опере в Главе 4 «Камерная опера» данной диссертации.

«Музыка в нестабильном обществе». Развивая идеи социологических исследований, Тараканов отмечает: «Стремление обрести точку опоры, искать и находить высший смысл жизни вопреки разочаровывающей, а часто даже сокрушительной реальности, неистребимо в людях. Оно, собственно, и составляет смысл культуры как выражения духовного самосознания общества. При этом возникает парадокс, поначалу кажущийся необъяснимым: созидательная художественная деятельность эффективно противостоит разрушению, переживает невиданный ранее подъем и даже расцвет именно в условиях нестабильного общественного устройства. И наоборот, установление четко организованного стабильного уклада влечет за собой угасание творческого потенциала нации, вплоть до насильтственного уничтожения всего того, в чем еще теплится “искра Божия”»²⁴.

Два полюса состояния общества — стабильность и хаос — прямо или косвенно отражаются на функционировании музыки в обществе и, в частности, на выборе сюжетов и тем оперных спектаклей. Конец XX и начало XXI века в России качественно отличаются по характеру социально-политической обстановки. Если 1990-е оказались крайне нестабильным периодом, то в 2000-е наметилось неуклонное стремление оптимизировать развитие общественных процессов. Свобода, обрушившаяся на социокультурное пространство России в последнее десятилетие прошлого века, обнажила удивительные вещи: отведенный рукой истории далеко влево маятник, качнулся в обратном направлении. Сюжеты советских опер, герои которых, подобно героям мифологических или библейских сюжетов в опере XVII–XVIII веков, должны были служить образцом для подражания, а образцовые ситуации давать обобщенные выводы, образцовую мораль, сменялись такими, о которых невозможно было даже помыслить в предыдущие десятилетия. Так, в своей первой опере позднего периода творчества «Жизнь с идиотом» (1991) А. Шнитке использует кроваво-кошмарный сюжет. Композитор объясняет свой выбор так: «Для оперы я выбрал рассказ В. Ерофеева

²⁴ 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. 8.

“Жизнь с идиотом”, <...> очень яркий парадоксальный рассказ — самое талантливое сочинение из всех, что я у него знаю <...>. Мне кажется это идеальным и абсолютно готовым для оперы <...>, просто слышу это как оперу, это идеальное оперное либретто»²⁵. Б. А. Покровский — режиссер, работавший над постановкой оперы Шнитке, обозначил главную идею этого спектакля как трагедию советского человека. Пожалуй, впервые в истории пока еще советской оперы была произведена попытка ревизии советской действительности. В одном из интервью Покровский характеризует «Жизнь с идиотом» как стремление автора «...преодолеть, точнее, взорвать заштампованный, застылость коммунистической лексики и самой жизни в СССР». Сюжет оперы породил скандал: на премьере спектакля в Москве в Камерном театре Покровского в зал ворвались агрессивно настроенные люди и начали опрыскивать публику какой-то смесью. Скандал носил, безусловно, идеологический характер.

В качестве другого примера приведем оперу «Лолита» (1994) Р. Щедрина, написанную по запрещенному в течение длительного времени в СССР одноименному роману В. В. Набокова. По словам композитора: «Сюжет “Лолиты” — замечательный триллер, который так и просится в оперу»²⁶. О реакции на премьеру в Стокгольме Щедрин пишет следующее: «Были демонстрации старых дев с плакатами, каждому артисту написали письмо с требованием отказаться от участия в спектакле, оперу обвиняли в безнравственности»²⁷. И хотя оба композитора в качестве мотива выбора сюжета называют «идеальное оперное либретто», дело, что представляется очевидным, не только в нем.

В начале 2000-х годов вектор стабилизации российского общества и фактически абсолютная вседозволенность творческого высказывания сняли остроту оперных сюжетов 1990-х, однако поставили перед авторами новые проблемы. При максимальной свободе композиторы, скованные прежде

²⁵ Беседы с А. Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. С. 185, 207, 206.

²⁶ Цит. по: Холопова В. Н. Лолита — опера Родиона Щедрина // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). М.: Композитор, 2003. С. 263.

²⁷ Там же.

партийными идеологическими рекомендациями, столкнулись с иными сложностями: допущение новых свобод, появление иных технологий во многом оснастило их технический арсенал, одновременно усложнив задачу. Каковы же критерии, которыми можно ограничить свой выбор?

Анализ источников сюжетов отечественных опер рассматриваемого в диссертации периода выявляет их бесконечное разнообразие. Это литературная классика: «Преступление и наказание» (2001) Э. Артемьева по роману Ф. М. Достоевского, «Эспаньола» (2001) В. Гуркова по поэзии М. Цветаевой и роману «Кровь и песок» В. Бласко Ибаньеса, «Алиса в стране чудес» (2001) А. Кнайфеля по одноименному произведению Л. Кэрролла, «Очарованный странник» (2002) Р. Щедрина по повести Н. С. Лескова, «Маскарад» (2002) И. Рогалева по драме М. Ю. Лермонтова, «Коляска» (2005) М. Круглика по повести Н. В. Гоголя, «Братья Карамазовы» (2008) А. Смелкова по роману Ф. М. Достоевского, «Один день из жизни Ивана Денисовича» (2009) А. Чайковского по повести А. И. Солженицына, «Вишневый сад» (2010) Н. Мартынова по пьесе А. П. Чехова, «Холстомер» (2012) В. Кобекина по повести Л. Толстого, «Невский проспект» (2014) Н. Волковой по повести Н. Гоголя, «Доктор Живаго» (2015) А. Лубченко по роману Б. Пастернака, и др.; эпические сказания: «Александр Македонский» (2007) и «Кудангса Великий» (2007) В. Кобекина по одноименным рассказам классика якутской литературы Платона Ойунского; исторические хроники: «Боярыня Морозова» (2005) Р. Щедрина на подлинные тексты XVII столетия «Житие протопопа Аввакума» и «Житие боярыни Морозовой», «Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе русском» (2020) А. Чайковского по древнерусским летописям; оперы на исторический сюжет: «Государыня» (2012) В. Бесединой, «Вещий сон» (2020) А. Чернакова и др.

В приведенных выше примерах выбор источника сюжета мотивирован индивидуальностью автора, его личными предпочтениями. Так, В. Кобекин пишет: «Думаю, что опера — жанр, требующий отстраненности. Это скорее притча. А притча получается лучше, когда ее героев отделяет от автора какой-то

временной промежуток... Мне постепенно стало как-то неинтересно читать художественную литературу, кроме поэзии. Поэтому я чаще обращаюсь к библейским, мифологическим, историческим сюжетам и героям. В Библии — красивые сюжеты. И сплошь — архетипические ситуации выбора. То, что в жизни всегда происходит. И человек отождествляет себя с героями. Но дистанцирует себя, и дистанция дает большую глубину»²⁸. Интересно еще одно высказывание композитора о выборе им сюжета. На вопрос корреспондента о том, почему он предпочел для своей оперы повесть «Холстомер», считает ли он этот сюжет актуальным, Кобекин отвечает: «Самым простым и правдивым ответом будет, наверное, сказать, что “захотелось”. В опере гнаться за актуальностью бессмысленно. Сочинение оперы — долгая работа, к тому же всегда приходится ждать, когда ее поставят, поэтому актуальность может выдохнуться. Об актуальности я думаю в последнюю очередь. Думаю о том, способен ли тот или иной сюжет зацепить во все времена?»²⁹.

Названные выше примеры отражают вторую из названных тенденций соотношения «сюжет — жанр», продолжающую традицию в условиях нового времени. Возрождение жанровых и сюжетных моделей прошлого не столь распространено. Например, опера «Король Лир» С. Слонимского, которую он называет *dramma per musica*, воссоздавая в обновленном инварианте мелодизм этого жанрового прародителя оперы³⁰.

Иная мотивация в операх, где сюжеты становятся одним из источников проявления композиторской фантазии, порождая тем самым принципиально новые жанровые решения (первая из названных в статье Денисова тенденций). Так, к примеру, оперы-ремейки, авторы которых обращаются к заимствованию «чужих» сюжетов (а иногда и музыкальных текстов), представляют не простую пародию, либо перенимание фабулы, а особые приемы «игры» с сюжетом и

²⁸ Кобекин В. А. Я люблю писать оперы // Музикальное обозрение. 2008. № 1.

²⁹ Дудин В. «Любовь к лошадям». Интервью с композитором В. Кобекиным. [Электронный ресурс] // Российская газета: сайт. URL: <http://www.rg.ru/2012/09/28/opera.html> (дата обращения: 28.04.2014).

³⁰ См. об этом: Девятова О. Л. Новый мелодизм в монодийной драме «Король Лир» // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 3 (32). С. 117–124.

жанром³¹. Именно постмодернистская стратегия игры становится здесь основным мотивом для выбора чужих, зачастую прецедентных сюжетов.

Другой, новый, как и в опере-ремейке, тип соотношения сюжета и жанра лежит в основе оперного сериала — жанра, заимствованного из кинематографа. Один из примеров — «Сверлийцы» (2015), оперный сериал, в пяти вечерах и шести сериях, написанных шестью композиторами по роману-опере Б. Юхананова, в котором сюжет, текст и жанр оказываются в весьма сложных взаимоотношениях³².

В дальнейшем исследовании мы неоднократно еще обратимся к соотношению категорий сюжет и жанр, демонстрирующему его усложнение в условиях развития отечественной оперы на рубеже XX–XXI веков.

Портрет героя

Одна из центральных проблем современного российского искусства — поиски нового героя: в той или иной мере к обретению этого нового образа устремлены все сферы художественной деятельности. Между тем именно интенсивность поиска усиливает ощущение растущей эфемерности «образа» героя, теряющегося в полифонии реальностей современного мира. Наиболее острой и одновременно наименее разрешимой оказалась эта задача в направленных на массовую аудиторию жанрах (прежде всего, в кинематографе), не менее актуальна она и для оперного спектакля.

В отечественной опере рубежа XX–XXI веков, как уже было сказано, параллельно сосуществуют сочинения как с сохраняющимися, так и с существенно модифицированными признаками традиционного жанра, как ориентированные на стилевые модели прошлого, так и абсолютно новые,

³¹ См. об этом: Глава 7 «Альтернативная опера» (параграф 7.3) данной диссертации.

³² Премьера сериала состоялась в 2015 году в Электротеатре Станиславский. См. о проекте подробно: 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.

актуальные его разновидности³³. Одна из причин этого — переходный характер современной эпохи. Российский композитор С. Загний так говорит в интервью о музыке в первом десятилетии XXI столетия: «Сегодня в хронологической среде физического времени существует несколько совершенно не сопоставимых, не соотносимых друг с другом психологических времен. До сих пор одни живут в мире Шостаковича, другие считают, что последний писк — это Штокхаузен, третьи, что и то, и другое — это некая спасительная лексема, четвертые только открыли Кейджа. Совместить и Шостаковича, и Кейджа в одну Вселенную, в одну модель — нужно еще найти такого человека. Вот то, что существует сегодня»³⁴.

В развитии современной оперы отразились веяния слома российской социально-политической системы, вступления отечественного искусства в эпоху постмодернизма, бурного роста медийных элементов и постоянного расширения медиапространства. И если социально-политические изменения принесли новое понимание функции и назначения искусства, направив его движение по законам общества потребления, которое в России долго сдерживалось существованием социалистического способа производства, то философия постмодернизма и экспансия современных технологий оказали мощное воздействие на представления композиторов о пространстве как в его онтологическом, так и в психологическом аспектах.

Новое пространство есть новая реальность с ее характерными признаками. Следует признать, что, возможно, никогда ранее сложность организации и неизмеримость привычными критериями этой реальности не были настолько глубоко осознаны обществом не только на научном, но и на художественном уровне. Данная реальность соединила в себе мир идей, мир вещей и виртуальную реальность, существование которой из метатекста мифа, театра, литературы и живописи, а позже кино материализовалось в конце XX столетия в компьютерном мире, в пространство которого человек, ставший уже его постоянным обитателем, втягивается со все большей неотвратимостью.

³³ См. об этом: Глава 7 «Альтернативная опера» данной диссертации.

³⁴ Кабалевская Я. А. Несколько штрихов к портрету постмодернизма. Интервью с отечественными композиторами. Рукопись. М., 2004. С. 37.

Однако еще ранее в философии постмодернизма, во многом сформировавшей идеологию искусства рубежа XX–XXI веков, утверждались новые фундаментальные представления о мире. Философия и сущность постмодернизма отражены в многочисленных источниках, как философских, так и литературоведческих и искусствоведческих. В последнее десятилетие появились музыковедческие труды, в которых подробно анализируются проявления постмодернизма в современной отечественной музыке и в опере в частности. Это кандидатские диссертации Е. Я. Лианской «Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма» (2003)³⁵ и И. Г. Яськевич «Новая российская опера в контексте постмодернизма» (2009)³⁶, монография М. С. Высоцкой «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев» (2012)³⁷, докторская диссертация О. В. Синельниковой «Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля» (2013)³⁸ и др. Резюмируя, напомним важнейшие положения постмодернизма: отрицание линейности, детерминизма процессов, в том числе исторических и культурных, и идеи завершенности; разрушение позитивистских представлений о природе человеческих знаний; критика рационализма с его философией «объективного объяснения» мира; принципиальное отрицание тоталитарности и метанarrативности; утверждение возможности множественности интерпретаций как естественное следствие мысли о бесконечности мира; идеи деструкции и *non finito*³⁹. Эти характеристики постмодернизма соотносимы с процессами рубежа XX–XXI веков, происходящими в отечественном искусстве.

Размышляя о российской литературе этого времени, литературовед и критик М. Адамович делает следующее заключение: «Итак, к концу XX века мы

³⁵ Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2003. 24 с.

³⁶ Яськевич И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма.

³⁷ Высоцкая М. С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М.: Композитор, 2012. 568 с.

³⁸ Синельникова О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2013. 405 с.

³⁹ *Non finito* (ит. незавершенное) — эстетическая концепция, зародившаяся в западноевропейском искусстве 50–60-х годов XX века (а также художественный прием), суть которой состоит в том, что автор в finale произведения создает ситуацию определенной незавершенности и недосказанности, тем самым побуждая реципиента к домысливанию истории, активизируя его творческое воображение и создавая открытое поле для сотворчества.

основательно потеряли чувство историзма и объективности мира, прошлое человечества перестало существовать в качестве совокупности фактов, в качестве накопленного опыта, знание которого полезно для понимания своего места и роли в движении истории, своего предназначения; в настоящем же мы разместились в двух равно статичных реальностях; одна из них — “живая жизнь” — приняла образ консьюмеризма и эпикурейства, а те, кого это не удовлетворяет, подменяют ее второй, “виртуальной”»⁴⁰.

Новая реальность с включенным в нее виртуальным пространством воздействует на внутреннее пространство художественного произведения, изменяя тем самым все его структурные компоненты. В опере это касается не только композиции музыкального целого, но и сюжета, а, следовательно, и действующих героев.

Каков же он — «герой нашего времени», герой эпохи постмодернизма?

Теперь уже стали историей дискуссии о назначении искусства в СССР, своей ожесточенностью и декларированием идеи «светлого будущего» не раз приводившие к трагическим последствиям. Обратившись к тому историческому периоду, можно воссоздать облик героя, о котором должны были заботиться деятели советского государства, работая над своими произведениями. Они демонстрируют круг тем, обязательный для всех видов советского искусства, определяя тем самым направленность сюжетов и типы героев из определенной социальной среды — рабочий класс, колхозное крестьянство, интеллигенция. Фактически до девяностых годов прошлого столетия в российском искусстве, в том числе и музыкально-сценическом, на государственном уровне формировались типажи, которые должны были обладать определенным набором качеств (как положительных, так и отрицательных). При этом существовал культ Героя в буквальном значении этого слова: воспевание героев — строителей новой жизни, покорителей целины, космоса создавало ощущение возвышенной над простой обыденностью деятельности простых советских людей. Заданные заранее

⁴⁰ Адамович М. Этот виртуальный мир... Современная русская проза в интернете: ее особенности и проблемы // Новый мир. 2000. № 4. С. 197.

«параметры героя» ставили автора в непростое положение, заставляя его искать пути преодоления штампа, не выводящие при этом за рамки государственного заказа⁴¹.

Однако было бы неверным полагать, что в истории оперного жанра не было иных регламентирующих факторов, кроме «государственного заказа» (существовавшего, кстати, не только в СССР), которые влияли на тип героя. Например, метастазиевская оперная реформа XVIII века, в которой ее автор определял основные правила написания оперы, или эстетические установки деятелей «Могучей кучки», приводящие к определенным, но вместе с тем индивидуальным и неповторимым, принципам построения драматургии и необходимых для этого типов героев и т.д. Однако на рубеже XX–XXI веков рекомендаций о том, как следует писать оперу, практически не существует. Возникает ситуация свободы, в которой композитор волен сам определять свой путь.

В ситуации свободы выбора герои отечественной оперы указанного периода утрачивают все признаки типовой характеристики, как психологической, так и музыкальной. Вероятно, можно было бы попытаться выявить образ некоего «индивидуального» героя, представленного в творчестве одного автора или, по крайней мере, определить склонность автора к изображению определенного типа героев. Однако даже эта задача оказывается непосильной: анализ выбора и интерпретации сюжетов в многочисленных операх изучаемого времени продемонстрировал интерес их авторов к различным, порой абсолютно противоположным сюжетам (например, «Лолита» и «Очарованный странник» Р. Щедрина, «Пророк» и «Гамлет» В. Кобекина и др.). Единственное, на наш взгляд, объединяющее их качество, — полное отсутствие героизма в образах современных оперных героев.

Прежде, чем привести некоторые примеры, добавим, что искусство, в том числе и музыкальное, испытывая безусловное воздействие внешнего мира,

⁴¹ Следует, безусловно, отметить, что герои произведений различных видов искусства часто «отклонялись» от заданной линии. См. об этом, к примеру: Давиденко Д. А. Человек и действительность в отечественном кинематографе 70-х годов: дис. ... канд. иск.: 17.00.03. М., 2004. 167 с.

развивается в собственных пространстве и логике. Яркая иллюстрация тому — эволюция оперного героя, о которой пишет В. И. Мартынов. Он указывает на то, что в период зарождения оперы ее действующими лицами были античные герои, боги и императоры («Коронация Поппеи» К. Монтеверди и др.), затем слуги и лакеи («Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта и др.), позже маргинальные или люмпенизированные элементы («Кармен» Ж. Бизе, «Богема» Дж. Пуччини и др.), наконец, все персонажи «начинают существовать в какой-то патологически криминальной атмосфере»⁴² («Воццек», «Лулу» А. Берга и др.). «Таким образом, на каждом последующем этапе, — пишет далее композитор, — предметом оперного искусства становится то, что считалось недостойным и невозможным на предыдущем этапе, в результате чего искусство оперы все глубже и глубже погружается в пучину «реальной» жизни. Этот переход от одного социального статуса оперных персонажей к другому, влекущий за собой перемены в музыкальном языке и кардинальные изменения средств музыкальной выразительности, крайне наивно объяснять только лишь за счет социальных перемен, происходящих в мире, хотя этого и нельзя игнорировать полностью. Подлинные причины этого перехода кроются в логике развития самого искусства, а именно в том, что “персональное авторство предполагает отличие созданного продукта от имеющихся в наличии продуктов подобного рода”, и в том, что постоянная потребность в создании отличного порождает цепную реакцию новаций, “которая не будет знать остановки или обратного движения, пока заложенный в этих принципах потенциал не будет исчерпан”»⁴³.

Мартынов говорит о пределе понижения статуса героя, который неизменно должен наступить в связи с ограниченностью иерархии социальных статусов, утверждая при этом, что в операх «Воццек» и «Лулу» этот предел уже наступил и, быть может, именно поэтому они — последние великие оперы⁴⁴.

Однако пространство реальности эпохи постмодернизма открыло новый потенциал, если не снижения, то, по меньшей мере, изменения статуса

⁴² Мартынов В. И. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2011. С. 224.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

действующих лиц оперы. На сцене в качестве главных героев появляются новые персонажи — сумасшедшие и маньяки («Жизнь с идиотом» А. Шнитке), композиторы-клоны («Дети Розенталя» Л. Десятникова), наконец, мифологизированные виртуальные личности («Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе», «Последняя тайна Термена» И. Юсуповой).

Сюжет написанной по рассказу В. Ерофеева оперы «Жизнь с идиотом» Шнитке эпатирующее безобразен в духе всей прозы писателя. Его герои — интеллигент «Я», Жена, Идиот Вова. В наказание за совершенное преступление «Я» берет из сумасшедшего дома тихого, неприметного Идиота Вову, превращающего всю последующую жизнь семьи «Я» в бесконечный кошмар. Итог этого «добровольного» наказания — предельно извращенная страсть «любовного треугольника», заканчивающаяся гибелью Жены и сумасшествием «Я». Главный герой оперы — маргинальная личность, помещенная в условия гиперреальности. Е. Н. Ханнанова дает «Жизни с идиотом» определение «антиопера», проводя аналогии с понятиями «антироман» и «антидрама», возникшими в связи с творчеством М. Бютора, Э. Ионеско, С. Беккета и других писателей. Исследователь пишет о приемах бесfabульного и безгеройного повествования, об идеях абсурда «антидрамы», создатели которой пытались, эпатируя или шокируя публику, активизировать человеческое сознание⁴⁵.

Героями оперы «Дети Розенталя» (2005) Л. Десятникова⁴⁶ (либретто В. Сорокина) стали пять композиторов, которых клонировал великий немецкий ученый Розенталь, вынужденный бежать от преследования из фашистской Германии в Советский Союз. Оставшись после смерти Розенталя без средств к существованию, композиторы-клоны Верди, Чайковский, Вагнер, Мусоргский и младший из всех Моцарт вынуждены зарабатывать игрой на площади Трех вокзалов в Москве. Здесь Моцарт влюбляется в проститутку Таню, решившую

⁴⁵ Ханнанова Е. Н. Поэтика оперы Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2010. С. 126–127.

⁴⁶ Десятников Леонид Аркадьевич (р. 1955) — советский и российский композитор, заслуженный деятель искусств РФ. Окончил Харьковскую специальную музыкальную школу (1973), затем Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (класс проф. Б. А. Арапова, 1978). Автор опер «Бедная Лиза» (1976, 2-я ред. — 1980), «Дети Розенталя» (2005); балетов «Утраченные иллюзии» (2011), «Опера» (2013), многочисленных камерных, хоровых, фортепианных, вокальных сочинений, музыки для театра и кино.

после этой встречи оставить свое порочное занятие. Знакомство Моцарта и Тани заканчивается свадьбой. Однако сутенер Кела, недовольный происходящим, впрыскивает яд в бутылку водки, поданную композиторам во время свадебного застолья. В результате гибнут все герои оперы, и только Моцарт, имевший из прошлой жизни иммунитет к яду, остается в живых. «Вас больше нет. Вы ушли навеки. И я один в этом мире», — произносит Моцарт в финале оперы⁴⁷.

Появление композиторов-клонов в качестве главных героев оперы отвечает идеям «новой антропологии», связанной с клонированием и виртуальной культурой. Философию новой антропологии предельно ясно раскрыл Д. А. Пригов: «Пролеживая историю человеческой личности в европейской культуре от досократиков до наших дней, Пригов показывает, что современная культура привела к упадку личности: сексуальная революция, отделив секс от деторождения, подготовила почву для бесполого размножения — клонирования»⁴⁸. И хотя либретто оперы «Дети Розенталя» создано по законам оперного либретто XIX века с непременными для него атрибутами — любовью, убийством, смертью, одиночеством, серьезное восприятие переживаний клонированных героев и тем более эмпатия могут означать только непонимание иронии данного «трагического» сюжета.

Приведенные примеры демонстрируют различное представление композиторов о мире современного героя, но не исчерпывают всего многообразия героев и персонажей отечественной оперы рубежа XX–XXI веков. Осознавая невозможность применения инструментов исключительно типологического подхода к некоторым аспектам музыкального искусства нового тысячелетия, можно лишь обозначить процессы изменения облика героя в пространстве современной оперы. Этот фактор оставляет открытым смысловое поле данного параграфа, к которому вполне применима одна из идей постмодернизма — идея *non finito*.

⁴⁷ Подробный анализ оперы дан в диссертации: Яськевич И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма.

⁴⁸ Чепела К., Сандлер С. Тело у Пригова // 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. 515.

1.2. Типология

Российская опера 1990–2010-х годов — довольно пестрое и разностильное явление. Для нее характерны как обновление традиционных оперных жанров и форм, так и возникновение новых, так называемых актуальных образцов, смешение стилей и языков, многообразие трактовки сюжетов, трансформация образов оперных героев и пр.

Если взглянуть на более чем четырехсотлетнюю историю оперы с отдаленной дистанции XXI века, становится очевидным, что подобное «рыхлое» состояние жанра характерно для эпох, которые постепенно, но вместе с тем интенсивно ведут к появлению новых ее жанровых разновидностей.

Таковы первая половина XVII, переход от XVIII к XIX и от XIX к XX веку, таков, по-видимому, и рубеж XX–XXI веков. Об этом свидетельствует современная композиторская практика, в усиленных поисках нового все более расшатывающая глубинные признаки оперного жанра.

В развитии современной отечественной оперы указанного периода можно наметить три основных тенденции:

- ориентация на традиционную модель классико-романтической оперы в целом, сопряженная со значительным обновлением музыкального языка;
- появление альтернативной оперы («нового музыкального театра»), расширяющей границы жанра;
- активное развитие жанров так называемого «третьего пласта»: мюзикл, рок-опера и т.д.

Проблема жанра — одна из самых сложных в практике современной композиции и в музыковедении. В одном из интервью А. С. Соколов, отвечая на вопрос А. А. Амраховой о том, что ждет музыкальные жанры в будущем, говорит следующее: «<...> жанры уходят. Я уже говорил, что будущее — это не новая

музыка, это новое искусство. А новое искусство — это и есть новое представление о жанровой системе»⁴⁹.

Теория жанров рассматривается в работах многих исследователей, среди них особо выделим монографию А. Г. Коробовой «Теория жанров в музыкальной науке: история и современность» (2007)⁵⁰, которую отличают рассмотрение понятия «жанр» в историческом его становлении — от зарождения до современных дефиниций; в междисциплинарном контексте (общей теории жанра в эстетике и литературоведении и ее соотношения с теорией музыкального жанра); методологическом аспекте. В работе дан подробный анализ концепций жанра, разработанных различными учеными, приводящий автора к интересным выводам.

Для представленной диссертации важны следующие положения этого исследования: применение историко-типологического подхода при изучении жанра; анализ понятия модальности в контексте музыкального искусства и термина «жанровый модус»; идея «... систематизации жанров по принципу множества взаимопересекающихся полей, поскольку одни и те же жанры могут одновременно сближаться или дифференцироваться с другими по различным признакам»⁵¹. Последнее особенно значимо для типологии современной оперы, «вступившей в союз» с иными жанрами не только внутри самой музыки, но и в других видах искусства, таких как перформанс, кино, медиарт и пр. и, как никогда ранее, обнаружившей полижанровые признаки⁵². Об этом принципе будет еще сказано в процессе раскрытия темы исследования.

⁴⁹ Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 77.

⁵⁰ Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история современность. М.: МГК, 2007. 173 с.

⁵¹ Там же. С. 138.

⁵² Приведем показательный пример проявления полижанровости в рок-опере, представляющей неакадемическое направление, где происходит синтез мюзикла и оперы, осуществляемый на полижанровой основе. Этот стилевой аспект современных музыкально-сценических жанров анализирует К. В. Жабинский. «Так, свойственная мюзиклу экстраполяция “вечных” сюжетов в область массовой культуры, — пишет исследователь, — оборачивается принципиальной сопряженностью “возвышенного и земного”, “вселенского” и локального, внеисторического и сиюминутного; использование типичной разговорной манеры (зачастую с привлечением сленга) современной толпы; главенство внешнего типа драматического конфликта — двуплановостью психологических и действенных коллизий; редуцированность вокально-хоровых и инструментальных форм, “облегченная” оркестровка (с участием бит-группы). Полистилистическая универсальность “Иисуса” и “Эвиты” (рок-оперы Э. Лloyда Уэббера. — Г. З.); коллажи и quasi-цитаты, стилизации и аллюзии стилей, взаимодействия стилевых элементов, охватывающие множество “звуковых сфер” массовой культуры XX века, продуманные “сближения” с академической музыкой».

Прежде чем перейти к авторской типологии современной отечественной оперы обозначенного периода, напомним об известной, но по-прежнему актуальной идее, касающейся изменения подхода к пониманию и восприятию жанра, которая сформулирована в литературоведении, вместе с тем, относится и к другим видам искусства, в том числе и к музыке. Сошлемся на монографию «Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза»⁵³, посвященной более раннему историческому периоду, однако обобщения ее авторов относительно теории жанра могут быть полностью перенесены в настоящее время: «В риторическую (эйдетическую) эпоху произведение мыслилось в форме жанра, который был заданной до начала “игры” идеальной моделью целого. Автор создавал, а читатель воспринимал в первую очередь не произведение, а элегию, новеллу или роман. Но в эпоху художественной модальности, автор пишет произведение, а мы читаем автора. Жанровая же локализация художественного создания становится теперь для автора не исходной точкой, а итогом творческого акта; также и для читателя рефлексия над жанром отодвигается на стадию постперцепции»⁵⁴.

Таким образом, происходит некая инверсия. Если в риторической поэтике жанр — это целое, а произведение — вариация на жанр (элемент жанрового целого), то в эпоху художественной модальности они как бы меняются местами: целое теперь — произведение, жанр же — его вариация. «Все это говорит не о том, что жанр теряет свою значимость, а свидетельствует лишь о его деканонизации и уходе с поверхности в “ядерные глубины” произведения — поэтому он и труднее опознаем, чем прежде. Он теперь воспроизводит не какую-либо готовую архитектонически-композиционную структуру, а саму ситуацию творческого выбора с типической для нее полярностью художественных форм...»⁵⁵. Важнейший для исследователя жанра эпохи

⁵³ Жабинский К. В. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Ростов-на-Дону, 2010. Вып. 4. С. 218.

⁵⁴ Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 832 с.

⁵⁵ Там же. С. 10.

⁵⁵ Там же.

художественной модальности вывод заключается в различном методологическом подходе к жанровому анализу канонических и неканонических эпох. Если канон был готовым структурным инвариантом, образцом для подражания, а конкретное произведение — вариацией на этот образец, и в анализе исходной точкой должен быть именно канон-мера, то «...инвариант образцов неканонического жанра может быть только реконструирован путем их систематического сравнения и представляет собой общую для этих произведений “внутреннюю меру” (курсив мой. — Г. З.) их структур»⁵⁶.

Таким образом, «внутренней мерой», которая является основой типологии, предложенной в данном исследовании, стал материал самих произведений. В процессе анализа этого материала и дальнейшей его типологизации учитывались четыре основополагающих критерия:

- (на)следование традиции;
- масштаб сочинения (продолжительность звучания, количество действующих лиц, развитость и симфонизация музыкальной драматургии);
- литературный источник и музыкальная драматургия;
- концепт и музыкальная драматургия.

Вслед за рядом исследователей мы исходили из того, что лежащая в основе типологий оперы классико-романтического периода аристотелева триада (драма, лирика, эпос) в условиях современной музыки окончательно утрачивает свою универсальность.

1. Вначале обозначим три крупных группы в развитии современной оперы в их отношении к традиции:

Традиционный тип оперы с обновленным музыкальным языком — *следование традиции*.

Альтернативная опера — *противостояние традиции*; «новый музыкальный театр» (2-я половина XX — начало XXI века) — *разрыв с традицией*.

Третий пласт (мюзикл, рок-опера, фолк-опера, поп-оперы и др.) — *иная традиция*.

⁵⁶ Там же.

2. Критерий масштабности сохраняет существующее в теории оперы деление:

«Большая» многоактная опера (главный фактор — продолжительность звучания).

Камерная опера, которая включает:

камерную музыкальную драму (близка «большой» опере, но с сокращением времени звучания);

монооперу (развернутый вокальный монолог традиционно для одного исполнителя);

синтетический камерный спектакль (на первом плане сценическое действие, заимствование приемов из смежных жанров и видов искусства)⁵⁷.

3. Соотношение литературного источника и музыкальной драматургии отражают следующие типы:

Литературная опера.

Духовная опера.

Документальная опера.

Опера-триллер.

Опера-притча⁵⁸.

4. Соотношение концепта и музыкальной драматургии отражают следующие типы:

Плюралистическая опера (плюралистический или тотальный театр).

Альтернативная опера.

⁵⁷ Данная типология камерной оперы предложена в диссертации: Басок М. А. Современная камерная опера: к проблеме специфики жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1983. 196 с.

⁵⁸ Опера-притча в изучаемый период представлена единственным произведением — оперой «Периодическая система» (2019) молодого московского композитора Алины Подзоровой, что объясняет отсутствие в диссертации отдельной главы, посвященной этому типу оперы. Написанная по мотивам одноименного сборника рассказов итальянского прозаика, поэта, эссеиста, переводчика Примо Леви (1919–1987), химики по специальности, прошедшего испытание Освенцимом, опера-притча «Периодическая система» несет двоякий смысл. С одной стороны, передает состояние человека перед лицом неизбежной смерти, с другой же, транслирует философскую идею, согласно которой в основе деятельности и эмоций человека лежат химические реакции, что отражено в метафорических названиях шести ее глав, посвященных определенным химическим элементам. Типовые характеристики и анализ оперы-притчи XX века представлены в работах Н. Г. Ганул. См., например, Ганул Н. Г. Музыкальный театр притчи С. Кортеса в контексте европейской оперы XX века: автореф. ... канд. иск.: 17.00.02. Минск, 2006. 20 с.; Ее же. Опера-притча в XX веке: от метафоры к жанровой модели (к вопросу о терминологическом оптимуме) // Термины, понятия и категории в музыковедении. Четвертый международный конгресс Общества теории музыки. Казань: КГК имени Н. Г. Жиганова, 2019. С. 100–101 и др.

В процессе изложения материала диссертации будут подробно рассмотрены представленные в этом схематическом варианте типы опер. Однако для большей структурированности текста считаем необходимым дать определение некоторым из них в этом, вводящем в проблему исследования, параграфе.

Моноопера — тип оперы для одного исполнителя, представляющий «<...> вершинное воплощение в искусстве антропоцентристической мировоззренческой установки»⁵⁹.

Литературная опера — тип оперы, в которой текст литературного произведения, лежащего в основе либретто, сохраняется полностью (или практически полностью) неизменным.

Духовная опера — тип оперы, основу либретто которой составляют религиозные сюжеты (бibleйские, евангельские, житийные), а также интерпретированные в произведениях литературы тексты и мотивы Священного Писания. Две основных разновидности духовной оперы: библейская музыкальная драма и опера-мистерия. Основу содержания библейской музыкальной драмы составляют ветхозаветные сюжеты. В основе оперы-мистерии — новозаветные и агиографические (житийные) сюжеты.

Три типа источников либретто духовной оперы:

библейская история, интерпретированная либреттистом или взятая из литературного источника и переработанная либо им, либо самим композитором;

первоисточник — тексты Священного Писания (библейские и евангельские истории, жития), как правило, соединяющиеся с авторским текстом либреттиста или самого композитора;

литературное произведение светского содержания, которое включает эпизоды религиозного характера и представляет тем самым вторичную интерпретацию определенного духовного сюжета, получающего еще одну опосредованную трактовку в музыкальном сочинении.

⁵⁹ Приходовская Е. А. Смысловой и выразительный потенциал монооперы / науч. ред. Н. П. Коляденко. Томск: Издательский дом Томского государственного университета, 2017. С. 106.

Документальная опера — тип оперы, в основе либретто которой лежат подлинные события из жизни реальных персонажей.

Опера-триллер — тип оперы, сюжет которой включает саспенс (кинематографический прием), создающий в процессе становления формы эффект нарастающего тревожного ожидания.

Плюралистическая опера (плюралистический или тотальный театр) — тип оперы, основанный на координации многообразных жанров искусства.

Альтернативная опера — сочинения, не обнаруживающие типовых признаков жанра (или обнаруживающие их от части), однако при этом названные самими авторами «оперой» или позиционируемые в этом качестве. Альтернативная опера не регламентирована константными признаками, включает крупные разновидности — медиаоперу и оперу-ремейк.

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.

Опера-ремейк — это разновидность альтернативной оперы, характеризующаяся наличием известного классического словесно-музыкального претекста, 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.

Прежде чем перейти к следующим разделам диссертации, необходимо отметить три важных момента. Первый касается системы «взаимопересекающихся» полей, которая, как было сказано выше, действует в жанре, а вслед за ним и в конкретном произведении. Для пояснения этого положения приведем пример. Опера «Моцартино» Г. Корчмара, которая представлена в данном исследовании как образец монооперы, может быть также отнесена к типу документальной оперы, поскольку в основе либретто лежат письма В. А. Моцарта, а также к типу литературной (с небольшими оговорками), поскольку текст писем почти полностью сохранен в либретто. Критерием

помещения «Моцартино» в названный раздел диссертации стали особые приемы музыкальной драматургии, создающие любопытный инвариант типа монооперы. Именно это определило ее место в тексте диссертации. Так происходит с сочинениями и в других частях диссертации.

Второй момент связан с уточняющими жанр авторскими указаниями, например, опера-анекдот, опера-романс и др. Те, что встречаются в материале данного исследования, подробно прокомментированы в процессе анализа⁶⁰.

Наконец, последнее. Это единичные (пока) экземпляры опер, которые не составляют больших групп, но все-таки допускают возможность выделить их в отдельный тип, и о которых нельзя не сказать: это хоровая и инструментальная оперы.

Хоровая опера — тип оперы, характеризующийся функциональной инверсией, в результате которой хор замещает функцию другого структурного компонента оперы, тем самым приобретая ведущую роль в драматургии целого.

Приведем некоторые примеры. «Боярыня Морозова» (2006), русская хоровая опера в двух частях для четырех солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных Р. Щедрина (либретто композитора по мотивам «Жития протопопа Аввакума» и «Жития боярыни Морозовой», а также писем Аввакума к своим духовным дочерям Морозовой и Урусовой и его же «Слова плачевного о трех исповедницах»)⁶¹. Отличительная особенность оперы заключается в том, что функцию оркестра в ней выполняет хор, дополненный солистами-инструменталистами. Подробный анализ «Боярыни Морозовой» дан в исследованиях О. В. Комарницкой и О. В. Синельниковой⁶².

Другой пример — хоровая опера «Сказ о Борисе и Глебе, братьях их Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, о лихих разбойниках и добром народе

⁶⁰ Анализ этого явления дан в названной выше диссертации О. В. Комарницкой.

⁶¹ Премьера оперы прошла 30 октября 2006 года в Большом зале Московской консерватории на открытии XXVIII Международного фестиваля современной музыки «Московская осень».

⁶² Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX — начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. С. 216–232; Синельникова О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля. 405 с.

русском» (2020) А. Чайковского⁶³, написанная по заказу Зимнего международного фестиваля искусств Юрия Башмета в Москве⁶⁴. В основе либретто оперы — памятники древнерусской литературы «Чтение о Борисе и Глебе» (ок. 1080) Нестора Летописца и «Сказание о Борисе и Глебе» (ок. 1115) Иакова Черноризца. В «Сказе о Борисе и Глебе» нет певцов-солистов, вокальная партия поручена пяти хорам, выполняющим их функцию. Роль главного персонажа — Ярослава Мудрого исполняет драматический актер, таким образом, в опере также реализуются принципы мелодрамы.

Инструментальная опера — экспериментальный тип оперы, в котором музыкальные инструменты трактуются как персонажи, а роли действующих лиц вместо вокалистов исполняются музыкантами-инструменталистами. Единственный пример чисто инструментальной оперы — «Ольга российская» (2013) Е. Петрова⁶⁵, премьера которой состоялась в Пскове в рамках музыкального проекта, посвященного 1110-летию старинного города. Исполнитель — симфонический оркестр Псковской областной филармонии. Действующие лица этого сочинения таковы: Княгиня Ольга — гусли; Князь Игорь — виолончель; Византийский царь — кларнет; Летописец — драматический актер; русская дружина, древляне — участники симфонического оркестра.

Теперь, когда очерчен круг типов современной отечественной оперы, обратимся к тем типам, что ориентированы на традиционную модель, однако в

⁶³ Чайковский Александр Владимирович (р. 1946) — современный советский и российский композитор, пианист, профессор МГК имени П. И. Чайковского. Народный артист РФ. Председатель Совета Союза композиторов России (с 2022). Автор 14 опер, среди которых «Один день Ивана Денисовича» (2009), «Альтист Данилов» (2012), «Ермак» (2019); трех балетов, семи симфоний, многочисленных инструментальных концертов, вокально-симфонических и камерных произведений.

⁶⁴ Премьера оперы прошла 7 февраля 2020 г. в зале «Филармония-2». Концертный зал имени С. В. Рахманинова.

⁶⁵ Петров Евгений Викторович (р. 1973) — современный петербургский композитор. окончил Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (2001) и ассистентуру-стажировку (2003) по классу композиции н. а. РФ, проф. Ю. А. Фалика. Доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской консерватории, член Правления Союза композиторов Санкт-Петербурга, художественный руководитель Международного музыкального фестиваля «Земля детей», лауреат всероссийских конкурсов. Автор сочинений: инструментальная опера «Ольга Российская» (2013), симфония «Петербург» (2001, ред. 2012), Концерт для симфонического оркестра (2008), «Сказки Северного края» для чтеца и симфонического оркестра (2006), концертино для фортепиано и камерного оркестра «Итальянский карнавал» (2011), «Ромео и Джульетта — 1894» лирическая сцена по пьесе Э. Ростана «Романтики» для сопрано,тенора и камерного оркестра (2014), «Поллианна-сюита» для камерного оркестра (2019), Героическая симфония, I часть (посвящается 250-летию Л. ван Бетховена, 2020) и многие другие камерные, хоровые и оркестровые сочинения, музыка для театра.

контексте целого порой оказываются менее многочисленными в сравнении с образцами нового музыкального театра или альтернативными операми. Рассмотрим их с точки зрения одного из основополагающих элементов классико-романтической оперы — мелодии. О причинах такого ракурса рассмотрения — в следующем параграфе.

1.3. Феномен неомелодизма

Одна из актуальных проблем современной оперы, в том числе и отечественной, — функция в ней мелодии. Уже в начале XX века раздались голоса музыковедов и критиков, заявивших об отсутствии мелодии в творчестве многих композиторов, живших в этот исторический период. Так, Б. В. Асафьев, к примеру, назвал И. Ф. Стравинского «молотобойцем русской мелодики». Тенденция к разрушению привычных представлений об этом «царствующем» на протяжении нескольких столетий элементе музыки со временем лишь усиливалась и к настоящему моменту достигла критической точки. Однако нельзя игнорировать и противоположные устремления — активную творческую интенцию некоторых композиторов к сохранению значимости мелодии и ее интонационному обновлению.

Полная противоположных, порой непримиемых суждений и обоснований дискуссия, посвященная проблеме мелодии в современной музыке, не теряет своей остроты в настоящее время. Что есть мелодия и возможно ли само ее существование сегодня⁶⁶? Сохраняет ли она свое значение в качестве одного из иерархически главенствующих средств выразительности или остается важным

⁶⁶ Так, рассматривая историю и теорию категории «мелодия» от Дебюсси и Шенберга до наших дней, в главе «Мелодия» своего фундаментального исследования о новой музыке, Л. О. Акопян приходит к следующему выводу: «”Новая” мелодия ныне — это главным образом либо более или менее абстрактное звуковое последование, экспрессивное воздействие которого в значительной степени определяется “диакритическими” моментами (инструментовкой, артикуляцией, динамическим профилем, наличием словесного текста или заявленной *a priori* программной идеи), либо стилизованное высказывание с более или менее отчетливо распознаваемым историко-культурным провенансом». Акопян Л. О. Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке // Искусство музыки. Теория и история. 2014. № 10–11. Глава 2. Мелодия. С. 226.

атрибутом лишь в музыке менестрельного⁶⁷ типа? Является ли мелодический дар свойством, за которым можно скрыть технологическую некомпетентность, или же его отсутствие, напротив, тождественно отсутствию таланта? При обсуждении этих вопросов демонстрируются самые разные, порой несовместимые взгляды, о чем свидетельствует, в частности, развернутая публикация в одном из номеров журнала «Музыкальная академия» за 2019 год, где были представлены различные точки зрения отечественных композиторов и теоретиков на мелодию⁶⁸. Так, В. Мартынов говорит о мелодии как о «скрытом террористе», способном разрушить целое. На другом полюсе мнение В. Кобекина, автора многочисленных опер: «Среди современных композиторов (не всех) мелодия находится в забвении. Уверен: это заблуждение у одних, немочь у других, и со временем ситуация изменится. Подлинность помимо мелодии — невозможна!»⁶⁹.

Многообразие взглядов на эту проблему находит своё отражение и в композиторской практике, в частности, в таком исключительном жанре, как опера, где на протяжении столетий лидирующее положение мелодии не подвергалось сомнению. Приведем образное и показательное высказывание В. А. Моцарта о ее роли: «Мелодия — сущность музыки. Того, кто придумывает мелодии, я сравниваю с лошадью благородных кровей, простого же контрапунктиста — с наемной почтовой клячей»⁷⁰.

Однако появление новых типов композиторского письма в XX веке (таких, к примеру, как сонорное гипермноголосие и др.) привело к тому, что мелодия на какое-то время утратила функцию выделяющейся на фоне других, самостоятельной фактурной единицы⁷¹.

⁶⁷ Под менестрельным типом музыки имеется в виду «городская развлекательная музыка от средневековых скоморохов и менестрелей до современной эстрады». Такое определение дано Т. В. Чередниченко в ее авторской типологии музыкального творчества, включающей четыре типа: фольклорный, менестрельный, искусство канонической импровизации и опус-музыка. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. Вып. 1. С. 109–110.

⁶⁸ Музыкальная академия. 2019. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/archive/number/766> (дата обращения: 15.01.2022).

⁶⁹ Кобекин В. А. О мелодии [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. 2019. № 2. URL: <https://mus.academy/articles/o-melodii> (дата обращения: 15.01.2022).

⁷⁰ Высказывание, записанное певцом и композитором М. Р. Келли. Цит по: Аберт. Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга вторая / пер. с нем., вступит. статья, comment. К. К. Саквы. Изд. второе. М.: Музыка, 1988. С. 478.

⁷¹ К важным выводам о принципах структурирования мелодии в новых условиях на основе анализа теоретических идей и сочинений яркого представителя второго авангарда приходит С. И. Савенко в статье «Новое belcanto».

Заявленный в названии раздела «неомелодизм» — условный термин, двоякий по своему значению/содержанию: это и свидетельство участия мелодии в процессе создания оперы, и собственно указание на ее качественный состав, определяемый тем, что Асафьев назвал «интонационным словарем эпохи»⁷². Композиторов, относящихся к рассматриваемому в диссертации периоду, для которых центром устремлений в опере становится мелодия, не так уж мало. Назовем таких яких представителей, как Н. Сидельников («Чертогон», «Бег»), С. Слонимский («Гамлет», «Видения Иоанна Грозного», «Король Лир»), В. Кобекин («Н. Б. Ф.», «Маргарита», «Холстомер»), А. Смелков («Братья Карамазовы», «Идиот»), В. Дацкевич («Ревизор»), Н. Мартынов («Вишневый сад»), А. Журбин («Метаморфозы любви»), Р. Львович («Марбургский счет», «Ревизор. После комедии»), В. Гурков («Эспаньола»), И. Юсупова («Эйнштейн и Маргарита, или Обретенное в переводе», «Планета Пи») и др. Цель данного параграфа — рассмотреть направление оперной композиторской практики, ориентированной именно на мелодию в понимании «интонационного словаря эпохи», на двух показательных примерах.

Единство мелодии как объекта теоретических рассуждений и самодостаточной музыкальной мысли, реализуемой в практике сочинения, отстаивает отечественный композитор А. Тихомиров⁷³, воплотивший свое

О вокальном письме Эдисона Денисова». «Денисов сознательно стремился быть мелодистом, — пишет исследователь. — Об этом свидетельствует и одна из его статей, посвященная той же проблеме». В статье «О некоторых типах мелодизма в современной музыке» (1986) Денисов говорит о том, что в некоторых современных сочинениях мелодия и тематизм в традиционном понимании этих терминов отсутствуют. Вместе с тем композитор отмечает два направления, где мелодизм есть — это жанры легкой музыки и неоклассика. «В последней он констатирует деформацию традиционных моделей и нарушение интонационной осмысленности: мелодический язык здесь “нарочито некрасив и непластичен” (Денисов, с. 139), — пишет Савенко. — Дальнейший ход мысли приводит Денисова к понятию интонации как новой формы мелодического мышления: “Интонация сама по себе гибка и способна на большую мимикрию” (Там же. С. 144). Он приводит примеры работы с интонацией, способной создавать новые формы музыкальной материи, и в этих описаниях чувствуется практический композиторский интерес и педагогический опыт». Савенко С. И. Новое belcanto. О вокальном письме Эдисона Денисова [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. 2019. № 2. URL: <https://mus.academy/articles/novoe-belcanto-o-vokalnom-pisme-edisona-denisova> (дата обращения: 15.01.2022).

⁷² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 378 с.

⁷³ Тихомиров Андрей Генрихович (р. 1958) — современный отечественный композитор. В 1974 поступил в Ленинградское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова, которое окончил с отличием через три года, занимаясь одновременно как пианист и композитор (класс Г. И. Уствольской), а также факультативно как вокалист. В 1982 окончил Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу проф. С. М. Слонимского. Основные сочинения: опера «Дракула», опера «Последние дни» по одноименной пьесе М. А. Булгакова и фрагменту из «Пира во время чумы» А. С. Пушкина, зингшпиль для детей «Небылица»; три симфонии, в том числе симфония № 3 «Зеркало»; цикл пьес для симфонического оркестра «Образ танца»;

представление о современной мелодии в произведениях, написанных им в различных жанрах, в том числе и в операх. Рассмотрим его на примере оперы «Дракула», которая в окончательной редакции была завершена композитором в 2013 году⁷⁴.

В одном из интервью Тихомиров говорит: «Я много лет страдал: почему, ну ПОЧЕМУ нельзя написать оперу просто — как Пуччини? Не в смысле стилистики, конечно, а с тем же посылом. И с тем же наслаждением. Я писал «Дракулу», прежде всего, для того чтобы доставить самому себе удовольствие. Я устал от современной оперной «диеты», все мое музыкантское естество жаждет нормальной, полноценной, яркой оперной музыки и драматургии — новой оперы, говорящей со слушателем на современном ему, но внятном и сочным языке»⁷⁵. Для того, чтобы понять, о каком языке идет речь, обратимся к основополагающим идеям композитора, отражающим его оперную эстетику.

Свои эстетические принципы, организованные в стройную, логически обоснованную систему, композитор неоднократно излагал на страницах интернет-изданий и в интервью⁷⁶.

Fantasy-concerto для фортепиано с оркестром, «Новогодняя музыка» (концерт для фортепиано с оркестром), «Первый концерт(10—)» — детский концерт для фортепиано и струнного оркестра; концерт для домры и камерного оркестра; «Концерт в двух аффектах» для балалайки, фортепиано и струнного оркестра; концерт для гобоя и струнного оркестра; *Anima*-концерт для скрипки с оркестром; концерт для гитары и струнного оркестра; «Посвящение Моцарту» для кларнета /флейты и струнного оркестра /квартета; «Русский узор» — концертная фантазия для фортепиано с оркестром; Квинтет для духовых инструментов; «1917. К чему теперь весна?..» — композиция для низкого мужского голоса и фортепиано / фортепианного квинтета на тексты И. А. Бунина; «Музыка для двоих» — альбом дуэтов для сoprano и mezzo-soprano на стихи Х.-Р. Хименеса; «Когда вся жизнь была иной» — вокальный альбом на стихи Николая Агнивцева; Пять песен на стихи Х.-Р. Хименеса для голоса и фортепиано; цикл романсов на стихи А. К. Толстого; «Соль» — триптих для фортепиано; «Волшебный фонарь» — альбом детских пьес для фортепиано; *Fantasia quasi una sonata* для фортепиано; «Средневековые ландшафты» — триптих для фортепиано; «Ужин с классиками» — альбом пьес-стилизаций для фортепиано. Тихомиров — автор многочисленных эссе о музыке и композиторах различных национальностей, школ, направлений и историко-культурных эпох. (См. Приложение А, рис.1, 2).

⁷⁴ В декабре 2007 года по инициативе Концертного Общества Санкт-Петербурга опера «Дракула» была дважды представлена в камерно-концертном исполнении с элементами театральной постановки. Руководитель проекта и дирижер — Алексей Орловецкий.

⁷⁵ Гопко А. Хорошо забытое старое. Беседа с композитором А. Тихомировым [Электронный ресурс]: Сайт композитора Андрея Тихомирова. URL: https://tikhomirov-music.com/press/press/Horosho_zabitoe_novoe (дата обращения: 15.01.2022).

⁷⁶ Гопко А. Московские впечатления и мысли на тему «Жива ли опера» [Электронный ресурс] // OperaNews.ru: сайт. URL: <http://www.operanews.ru/13122205.html> (дата обращения: 15.01.2022); Тихомиров А. Диалоги об опере: в 3-х частях [Электронный ресурс] // OperaNews.ru: сайт. Ч. 1. URL: <http://www.operanews.ru/12111107.html>; Его же. Диалоги об опере: в 3-х частях [Электронный ресурс] // Там же. Ч. 2. URL: <http://www.operanews.ru/121111810.html>; Его же. Диалоги об опере: в 3-х частях [Электронный ресурс] // Там же. Ч. 3. URL: <http://www.operanews.ru/12120202.html> (дата обращения: 19.04.2014).

➤ *OPERA* — это *действие*, выраженное музыкой, изначально именно это принципиальным образом отличает ее от оратории или концерта. Опера — синтетический жанр, в котором отдельные элементы сосуществуют в симбиозе, но не являются равноправными. Музыка выражает смысл сцены, эмоции персонажей, их отношения, а не иллюстрирует текст либретто. Текст либретто — всего лишь канва, хотя и необходимая.

➤ Опера — это не музыкальная драма, а драма, воплощенная в музыке и предназначеннна как для музыкантов, так и любителей музыки (публики). Это и не философский трактат.

➤ Опера была и остается искусством, апеллирующим к эмоциям, а не к логическому мышлению. Это музыкально-сценический жанр, где самым главным являются чувства, взаимоотношения и реакции персонажей. Сегодня надо исходить из этого тезиса точно так же, как и во времена высшего расцвета оперы в XIX веке.

➤ Хорошая опера не та, которая кажется таковой, когда изучаешь ее по клавиру, а та, которая хороша в театре. Театр — то место, где опера проходит главный тест на качество, причем в течение длительного времени.

➤ Красивое пение — одна из главных основ жанра: необходимо учитывать «спортивный» аспект этого искусства. Опера — это, прежде всего, ***мелодия***.

Оперные формы (арии и речитативы различных видов, ариозо, ансамбли, хоры и т.д.) сложились в ходе многовековой «коллективной» композиторской практики. Их упразднение влечет за собой разрушение жанра. Однако проблема заключается в том, что их использование требует владения определенной, очень серьезной композиторской техникой, которое для композиторов прошлого было нормой, а сегодня скорее является исключением.

Именно владение подобной техникой композиции, базирующееся на особом понимании ***музыкального языка***, и определяет «современность» звучания оперы. «Музыкальный язык, которым пользуется композитор, должен быть понятен слушателю, но при этом современен, — считает Тихомиров, — в противном

случае композитор не достигнет цели (если, конечно, его целью является воздействие на слушателя). Музыка может быть устроена чрезвычайно сложно, она может демонстрировать чудеса композиторского интеллекта, но на слух должна восприниматься легко. Собственно, в этом и состоит высший пилотаж композиторского искусства»⁷⁷.

В чем же суть такого музыкального языка применительно к опере? По мнению композитора, в нем должны присутствовать два важнейших качества, во многом утраченных академической музыкой уже в XX столетии, — это ассоциативность и тесная связь с «легкими» жанрами.

«Нормативный язык» классико-романтической музыки базировался на ассоциативном «строительном» материале: композиторы постоянно отталкивались от различных музыкальных ассоциаций, составляющих интонационный словарь эпохи, которым владел каждый профессионально ориентированный музыкант. Одну из важнейших задач современного оперного композитора Тихомиров видит в возвращении слушателя к системе ассоциативных цепочек, распространяющихся, в том числе, и на мелодию.

Другое, не менее существенное, качество этого словаря — тесное слияние академического и бытового языка, в том числе и языка так называемых «легких» жанров. По мысли композитора, опера всегда демонстрировала тесную связь со всем музыкальным языком своего времени: прежде всего, с «легкими» жанрами⁷⁸. Эта связь редко бывала прямолинейной: «в дело», как правило, шли «отстоявшиеся» за последние десять — двадцать и более лет музыкальные элементы бытовых жанров, которые к тому моменту уже составляли язык эпохи, и шедеврами «на века» становились те произведения, в которых композиторы сумели сказать на этом, современном для слушателей языке, нечто важное и новое.

⁷⁷ Гопко А. Хорошо забытое старое. Беседа с композитором А. Тихомировым.

⁷⁸ Эта мысль композитора подтверждается следующей цитатой из статьи М. Г. Раку, о которой шла речь в начале данной главы: «Отсюда и вывод, который на фоне современной ситуации кажется совершенно парадоксальным, но для историка оперного театра абсолютно достоверен: оперная продукция традиционно была в первую очередь “музыкой быта”, ее адресатом оставались самые широкие слои слушателей, не имеющие серьезной музыкальной подготовки, она была связана с досугом, ее функцией оставалось развлечение, хотя при этом она не утрачивала способности развлекать» (Rakuy M. G. Кризис современной оперы: между социологией и эстетикой. С. 238).

«В конце XIX в начале XX века этот симбиоз был почти полностью разрушен, что и явилось одной из главных причин тяжелейшей “болезни” оперы, — говорит Тихомиров. — Необходимо восстановить такую связь, опираясь на те элементы “легких” жанров XX столетия, которые сегодня наш слух воспринимает как актуальные»⁷⁹. К ним относятся танцевальная музыка начала XX века (фокстроты, регтаймы, уанстепы, тустепы и т.д.); джаз классического периода; рок; диско; рэп; киномузыка (голливудские шлягеры, музыка французского, итальянского, советского и др. кино); латиноамериканская танцевальная музыка; французский шансон; советская песня; итальянская песня; военные марши; бардовская песня и др. «Это и есть язык XX столетия, наш язык. Между прочим, ни один век не может похвастаться таким богатством материала, такой потрясающей “почвой”, с которой почему-то до сих пор не собран “урожай”, — считает композитор. — Но к этому богатейшему материалу надо относиться честно, бережно и с любовью, руководствуясь собственным музыкальным слухом и композиторской интуицией, а не идейными предрассудками, заставляющими многих композиторов недавнего прошлого (да и настоящего) видеть в популярном танце или прилипчивой эстрадной мелодии чуть ли не орудие дьявольского искушения, примету “падения нравов” и оскудения духовности»⁸⁰.

Практическое воплощение оперной эстетики Тихомирова — «Дракула», опера с актуальным названием и сюжетом, работа над которой шла около десяти лет. По словам автора, у него с самого начала было ясно оформленное намерение создать, точнее, возродить жанр, условно названный им «оперной» оперой. Однако в процессе сочинения ему пришлось столкнуться с целым рядом сложнейших проблем, и выполнение поставленной перед самим собой задачи отняло намного больше времени, чем он мог даже предположить.

«Дракула» — полноценная опера, которая состоит из Интродукции и восьми картин, общей продолжительностью около трех часов, с настоящим

⁷⁹ Цит. по: Заднепровская Г. В. «Дракула» Андрея Тихомирова: возрождение оперного жанра в XXI веке? // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сб. статей VII Международной научно-практической конференции. Памяти профессора У. Д. Розенфельда. Гродно: ГрГУ, 2015. Том 1. С. 211.

⁸⁰ Там же.

«оперным» сюжетом, обладающим высоким драматургическим потенциалом и подлинно романтическими оперными героями⁸¹. Здесь есть демонический главный герой (Дракула — Влад Цепеш⁸²), близкий, по словам автора, к образам «роковых» персонажей оперы XIX века, романтическая героиня (Мина), обаятельно «характерная» (Люси), герой-любовник-тенор (Джонатан), чудак-«профессор» (Хаккер) и др. Написанная по мотивам одноименного, ставшего классическим, романа Б. Стокера, опера Тихомирова соединяет в себе признаки мелодрамы, комедии и «готического» триллера. Однако «вампирский» сюжет трансформирован здесь в романтическую трагедию, где главной становится идея милосердия к грешнику и победа Любви над силами Зла. Также в «Дракуле» можно найти характерные признаки архетипического сюжета «Красавица и Чудовище». Образы главных героев оперы имеют яркую музыкальную характеристику, создаваемую, прежде всего, развитой, индивидуальной и неповторимой вокальной линией, а их чувства, действия и взаимоотношения выстраивают эмоциональную драматургию, выраженную в превосходной музыкальной логике композиции. Столь характерная для оперы в прошлом, но давно забытая номерная структура плотно спаяна в «Дракуле» интонационным единством, лейттемами, темами-реминисценциями, помещенными в кульминационные точки драмы. Таковы, к примеру, тема Влада-Дракулы, тема Баллады, тема Сарабанды, звучащая в момент смерти Люси-вамп в финале Пятой картины и др.

Лейтмотив Влада-Дракулы открывает оперу, звучит в момент его появления в особняке Хаккеров во Второй картине, во вступлении к Серенаде Влада в Третьей картине, в других сценах, где появляется или упоминается герой, наконец, в финале — в сцене погони мужчин за вампиrom Владом. Это аккордовый мотив, энергичный ритм и пространственная фактура которого

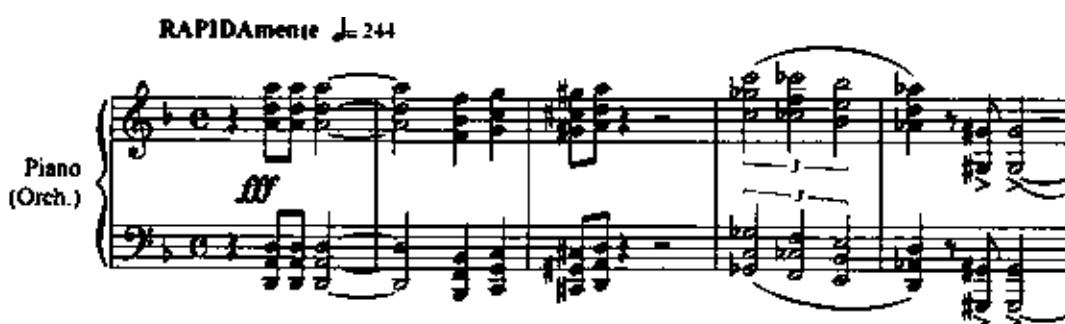
⁸¹ Либретто О. Файнницкой. Краткое содержание оперы см. в Приложении Б.

⁸² Князь Влад Цепеш, он же Дракула (р. 1431). Знаменитый валашский господарь, полководец, ученый. Жертва рока и собственной гордыни. Неадекватным поведением навлек на себя кару небесную и был осужден на «жизнь после смерти». С середины XV века и до окончания спектакля — бродячий кровососущий мертвец, вампир или, выражаясь языком науки, п о с ф е г а т у .

передают аскетичный, зловещий, в то же время гордый инфернальный образ Дракулы (Рис. 1 а, б, в).

Рис. 1. А. Тихомиров. «Дракула». Лейтмотив Влада-Дракулы⁸³.

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.

⁸³ Нотные примеры печатаются с разрешения А. Тихомирова.

в). 4 д. Восьмая картина. № 43. Финал оперы.

Сцена погони, мт. 183–184; 199–204.

(Мужчины, покрытые крестом и катол., пытаются настичь на Дракулу.
но он выставляет руки перед заднюю.
и они "бегут на засло". удержаные невидимой силой.)

M.

ДК

К.

Т.

Х.

ХОР

А.

Т.

В.

© Andrei Takhomir

183

199



Другой пример сквозной темы — тема Баллады, которую поют Мина Хаккер и Люси Истерн в Третьей картине. Для нее характерны свойственный этому жанру повествовательный тон, неспешность развертывания мелодии, включение синкопированного ритма, арпеджиированные аккорды как имитация переборов струн арфы в аккомпанементе. По словам композитора, в ней «просвечивает» сочетание английской баллады и русской городской песни (Рис. 2).

Рис. 2. А. Тихомиров. «Дракула». I д. Третья картина.

№ 14. Баллада, тт. 1–16.

№ 14 (БАЛЛАДА)

LIVELY $\frac{4}{4}$ J=66

MODERATE $\frac{4}{4}$ J=66

Re - pier. Драку - ла венчал за се - ку - ти то - ру сану - я. Др - на ско - вай

Re - pier. Драку - ла венчал за се - ку - ти то - ру сану - я. Др - на ско - вай

Re - pier. Драку - ла венчал за се - ку - ти то - ру сану - я. Др - на ско - вай

Re - pier. Драку - ла венчал за се - ку - ти то - ру сану - я. Др - на ско - вай

Эта лейттема проходит затем в № 18 (картина IV) — рассказе Дракулы, раскрывающем причины его проклятия и репликах Мины. Как поминальная молитва звучит тема Баллады и в финальном хоре: «Светлая тихо парила душа за облаками. Ангелы звонкими пели над ней голосами».

«Дракула» буквально наполнена многочисленными реминисценциями, которые сооздают содержательные и драматургические арки, такие, к примеру, как повторение припева из Песни Влада-князя из Второй картины в реплике Мины «Ранняя звезда, светлая мечта моя» в № 26 из Шестой картины (Рис. 3 а, б).

Рис. 3. А. Тихомиров. «Дракула».

a). I д. Вторая картина. № 10. Сцена и Песня.

Песня Влада Цепеша, тт. 78–83.

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 (top) shows a melodic line with dynamic markings: forte (f), piano (p), and sforzando (sf). The lyrics include 'стя - то ть -' and 'Там меч -'. Staff 2 (middle) shows harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Staff 3 (bottom) shows another melodic line with lyrics 'тв - мо - ю' and 'ж - тер к обз - хам' followed by a fermata. The score concludes with 'ис -' and 'ост -'.

б). 2 д. Шестая картина. № 26. Ария Мины, mm. 62–64.



В «Дракуле» возрождаются традиционные оперные жанры и формы, и это влечет за собой применение определенного типа мелодии: уже упоминавшиеся *Песня Влада Цепеша* — валашского господаря Дракулы, *Баллада о Дракуле*, которую поют Мина Хаккер и Люси Истерн, а также *Серенада Влада*, *Песенка* американского жениха Люси мистера Квинси Морриса, *Колыбельная Люси-вамп*, *Молитва* Мины. Все они связаны с определенным ассоциативным рядом, всегда присутствующим, но не всегда очевидным и очень интересно описанным автором оперы.

Так, о кажущейся несколько «странной» арии Джонатана Литтла, молодого юриста, жениха Мины, который потрясен тем, что увидел ее парящей высоко в небе, и понял, наконец, что «монстр украл его невесту», Тихомиров говорит: «Это отсылка к пафосно-лирической советской песне в сочетании с ритмом и интонациями “моцартовских” вздохов. Мягкая ирония над Джонатаном, который, будучи викторианским пай-мальчиком наконец-то проявил признаки сильного чувства..., но выражает его вот так, с помощью сидящих у него в голове клише. Но почему бы и нет? У него это получается искренне и трогательно»⁸⁴. В написанной в куплетной форме арии есть не только секундовый мотив, открывающий самую известную в мире симфонию, но и тональность (*g-moll*), а

⁸⁴ Заднепровская Г. В. Из переписки с автором оперы. 25.10.2014. Далее все цитаты А. Тихомирова взяты из данной переписки.

также характерная фигура аккомпанемента, вызывающая ассоциации с сороковой симфонией Моцарта (Рис. 4).

Рис. 4. А. Тихомиров. «Дракула». 2 д. Шестая картина.

№ 32. Ария Джонатана, мт. 1–11.

Мелодия «Фокстрота» Люси, кузины Мины, живущей в доме Хаккеров, в сцене молодежной вечеринки ассоциируется с «американскими» жанрами — фокстротами двадцатых годов и рэгтаймами Джоплина: «Люси англичанка, но ведет себя как американизированная “современная” девица», — говорит композитор (Рис. 5).

Рис. 5. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Вторая картина.

№ 6. Фокстрот Люси, тт. 15–31.

Театральное мышление Тихомирова, безупречное интуитивное ощущение законов сцены в союзе с пониманием драматургии как искусства сочинения создали в «Дракуле» особый ритм, чередующий моменты сконцентрированного эмоционального напряжения и спадов-расслаблений. Переключение действия и музыки в разные планы, где трагическое и мистическое в момент достижения ими предела нарастания сменяются комическим, заставляет вспомнить о *dramma giocoso*.

Рассмотрим одну из таких сцен — это Четвертая картина. Она включает четыре номера: № 17 (Молитва); № 18 (Сцена и дуэт); № 19 (Речитатив); № 20 (РЭП).

Первый номер представляет сцену, начинающуюся с диалога Мины и Генри Сьюарда, друга детства и поклонника Люси, которые обсуждают состояние «заболевшей» Люси, которая уже инициирована Дракулой (в оркестре многократно повторяется тема Сарабанды, которая потом звучит еще несколько раз в опере, в том числе и в № 25, так и называющемся «Сарабанда», где Люси-вамп якобы «умирает») (Рис. 6).

Рис. 6. А. Тихомиров. «Дракула». I д. Пятая картина.

№ 25. Сарабанда, мт. 1–10.

№ 25 (САРАБАНДА)

(Мина отходит от постели. Люси и в отчаянье бросаются в объятия отца.
Начинают звучать хор духов. Все присутствующие заимрают, как гды в своей нозе.
Призрачные фигуры танцуют сарабанду; сдвигаясь друг за другом парачи.)

LENTAMENTE $\text{J} = 52$

The musical score consists of five staves. The top staff is for 'Люси' (Lucy), followed by 'С.' (S.), 'А.' (A.), 'ХОР' (Chorus), and 'Т.' (Trombones/Bassoon). Below these is a staff for 'Б.' (Bassoon). The bottom staff is for 'Piano (Orch.)'. The score is set in common time with a key signature of one sharp. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2-9 show sustained notes with occasional eighth-note grace notes. Measure 10 begins with a piano dynamic, followed by a forte dynamic. The vocal parts sing the lyrics 'На ве-чер-ней' (On the dark night) in unison.

Далее следует Молитва Мины «Не оставь, о Господи, тех, кто страждет в их несчастье», строящаяся на теме Сарабанды, с многократным повтором одного и того же мотива и речитацией в конце, и заканчивающаяся словом «амен» в тональности *D-dur* (Рис. 7).

Рис. 7. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Четвертая картина.

№ 17. Молитва, mm. 57–68.



В начале № 18 слышны знакомые интонации: у Влада из сцены первого его появления, у Мины — из Баллады. Диалог, который продолжают герои, звучит на фоне этой темы в оркестре. Мина вспоминает о Дракуле и на вопрос Влада: «Вам жаль его? Странно...», после которого тот рассказывает о себе, поначалу выдавая все за историю своего предка («Мщения ради поклялся губить он плоть земную»), отвечает: «Жаль его, он не знает, что Господь на него смотрит, улыбаясь. Все мы дети, и Отец нас любит всех». В этой сцене кроется главная этическая идея оперы — христианско-религиозная идея, выраженная не в форме назиданий или скрытой, мистически-символической, а в прямой, ясной и доступной форме. Это идея благости Божьей воли, наивной и от этого твердой веры в Господа. Вокальная партия Мины наполнена интонациями восходящей кварты, как известно, музыкального символа веры. Звучащий далее дуэт вначале строится на разном интонационном материале и с разным текстом, в котором Влад утверждает: «Мир жесток». Однако в процессе развертывания сцены, несмотря на разный текст, герои начинают петь, дублируя вокальные партии. Завершается дуэт полным единением (Рис. 8).

Рис. 8. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Четвертая картина.

№ 18. Сцена и дуэт, мт. 130–134.

Эта возвышенная сцена буквально обрывается с появлением Квинси Морриса, поклонника Люси Истерн, в сопровождении медиков. (В клавире ремарка: «Их руки соединяются. Мина и Влад глядят друг другу в глаза. Резкий звук клаксона за воротами заставляет их вздрогнуть и разнять руки. К дому бодрой походкой направляется Квинси, за ним следуют двое солидных докторов в окружении группы медсестер»).

В речитативе (№ 19) врачи заявляют о себе как о представителях двух разных школ. Далее в № 20 следует продолжение, где эти ученые медики, читая рэп, спорят о методах лечения. Первый — психоаналитик: «Необходим анализ в

истоках подсознания», второй — традиционалист: «Я предпочитаю испытанные средства», скандируют оба (Рис. 9).

*Рис. 9. А. Тихомиров. «Дракула». 1 д. Четвертая картина.
№ 20 (РЭП), mm. 1–14.*

IV.
ле - га - ти - чи - мый криз и - об - со - дим в - на - зи - в ас - то - ях вол - се - лан - ия - я.

«Для меня рэп — это “жанр убеждения”, нечто с шаманским оттенком, — говорит Тихомиров. — Эти врачи, дорогостоящие шарлатаны, как раз шаманством и занимаются, хоть один из них и традиционалист, а второй — продвинутый психоаналитик».

Усиливает комический эффект хор медсестер, провозглашающих: «Медицина — это сила!» (Рис. 10).

Рис. 10. А. Тихомиров. «Дракула». I д. Четвертая картина.

№ 20. Хор медсестер, мм. 140–143.

1B.
Ме - ди - ци - на - зи - то си - зи!!

2B.
Ме - ди - ци - на - зи - то си - зи!!

M.c.
... то си - зи.

шикар

Так драматургически интересно, динамично и сценически эффектно выстроена эта картина, где молитву сменяет романтический дуэт, за которым следует ироничная, комическая сценка.

В опере есть разнообразные по типу арии, ариозо, ансамбли, речитативы *secco* и *accompagnato*, хоровые, балетные и пантомимические сцены. Введены элементы музыкально-бытовых жанров разных эпох — от старинной сарабанды, через популярные в начале XX века фокстрот и танго до современных эстрадной песни, мюзикла и даже рэпа. Соединение в «Дракуле» профессиональной академической техники с интонациями и ритмами повседневно звучащей песенно-танцевальной музыкальной среды — индивидуальный стиль А. Тихомирова, в котором автор стремится возродить на новом, современном уровне классико-романтические традиции оперы, считая необходимым вернуть опере ее главную основу — красивый и виртуозный вокал и присущее опере периода ее расцвета многообразие форм и средств выразительности, но на базе новых, современных ритмоинтонаций.

Другой пример доминирующей в фактуре сочинения мелодии — одноактная опера «Вещий сон» Алексея Чернакова⁸⁵, к работе над которой композитор приступил, будучи еще студентом консерватории. В преддверии 150-летия Московская государственная консерватория объявила конкурс оперных сочинений для молодых композиторов — ее студентов и аспирантов, по итогам

⁸⁵ Чернаков Алексей Андреевич (р. 1988) — современный российский композитор. Окончил государственный музыкальный колледж эстрадно-джазового искусства и Российскую академию музыки им. Гнесиных по классу джазового фортепиано (класс н. а. РФ И. М. Бриля). Позже окончил композиторский факультет и ассистентуру-стажировку МГК имени П. И. Чайковского (класс композиции проф. Л. Б. Бобылева). С 2017 преподает на композиторском факультете Московской консерватории. Член Союза московских композиторов. Лауреат молодежной премии «Триумф», победитель всероссийского конкурса произведений молодых композиторов для симфонического оркестра «Другое пространство», лауреат премии Союза композиторов (2019). Опера «Вещий сон» победила в конкурсе к 150-летнему юбилею Московской консерватории, а также отмечена рядом наград на международных конкурсах: первое место на крупнейшем всероссийском конкурсе молодых композиторов «ПАРТИУРА» в оперной номинации, Гран-при на IV международном конкурсе GRAND MUSIC ART, Гран-при в номинации «Сочинение для музыкального театра» на Пятом международном конкурсе композиторов и аранжировщиков имени И. О. Дунаевского. Лауреат I премии Первого Всероссийского конкурса композиторов к 160-летию М. М. Ипполитова-Иванова в номинации «Сочинение для симфонического оркестра» (2020). Лауреат многочисленных джазовых конкурсов. Основные сочинения: «Настроения» для фортепиано (2009); «Приидите, вернитесь» и «Хвали, душе моя, Господа» на канонические тексты для смешанного хора без сопровождения (2010); Фортепианный квинтет для 2-х скрипок, альта, виолончели и фортепиано (2011); «Из непрожитых лет...» для струнного оркестра, гобоя/английского рожка, валторн и ударных (2011); Концерт для контрабаса и струнного оркестра (2013); «Пейзаж» для симфонического оркестра (2017); Одноактная опера «Вещий сон» (2018); «CONCERTANDO» для фортепиано с оркестром (2018); «Сибирская поэма» для симфонического оркестра (2019); «Десять на четверых» для четырех исполнителей на десяти инструментах и оркестра (2021) и др. (См. Приложение А, рис. 3).

которого «Вещий сон» стал победителем⁸⁶. В основе либретто — документальная история Маргариты Тучковой (в девичестве Нарышкиной) и ее супруга — героя Отечественной войны 1812 года генерала Александра Тучкова, погибшего в сражении при Бородино⁸⁷.

Чернаков так говорит об идее оперы: «Меня глубоко тронула эта история, которую я впервые услышал в Спасо-Бородинском монастыре. Когда приезжаешь в Бородино, всегда ощущаешь живое дыхание истории, осознаешь, что все это происходило совсем рядом. И хотя уже более 200 лет прошло с тех пор, понимаешь, что люди, которые отдали самое ценное — саму жизнь свою ради России, были такие же, как мы, — не какие-то былинные герои. Они тоже хотели жить, тоже хотели любви, счастья, но в тяжелый для страны момент принесли все это в жертву, как генерал Александр Тучков, который совершил подвиг в этом сражении. Бородинское поле — это огромная трагедия: столько погибших!.. И вдруг близко-близко видишь ужас смерти одного человека — для другого. Маргарита остается жить на месте гибели мужа: сначала в сторожке, затем там же основывает приют для обездоленных, передает все деньги на строительство монастыря, принимает постриг, становится игуменьей Марией. Все свои силы она отдает делу помощи нуждающимся и молитвам за погибших. Это жизненный подвиг Маргариты кажется мне продолжением ратного подвига ее мужа Александра. Когда в консерватории был объявлен конкурс, я решил участвовать. Стали искать сюжет и вспомнили о нашей поездке в Бородино, об испытанном потрясении, и это было как открытие! К тому же в этом сюжете есть все для спектакля, ничего и придумывать не нужно. Но самое главное — в том, что это наша живая история, в ней все настоящее и все истинное! Для меня это было решающим моментом»⁸⁸.

⁸⁶ Мировые премьеры оперы состоялись в Большом зале Московской консерватории (дирижер — Вячеслав Валеев, режиссер — Радомира Красавина), в Центральном академическом театре Российской Армии и Московском Доме композиторов в 2018 г.

⁸⁷ Либретто создано М. Антипиной, матерью композитора в соавторстве с самим А. Чернаковым. Краткое содержание оперы см. в Приложении Б.

⁸⁸ Чернаков А. Анонс премьеры оперы «Вещий сон» А. Чернакова [Электронный ресурс]: Ревизор.ru: Информационный портал о культуре в России и за рубежом. URL: <https://www.rewizor.ru/music/reviews/23-maya-sostoitsya-mirovaya-premiera-opery-aleksey-chernakova-veshchiy-son/> (дата обращения: 15.01.2022).

В жанровом отношении «Вещий сон» представляет соединение элементов лирико-психологической и эпической оперы, написанной на исторический сюжет.

В опере три картины, обрамленные прологом и эпилогом, образующими смысловую и образную арку. Действие в них происходит в Келье Спасо-Бородинского монастыря — в прологе игуменья Мария читает письма супруга, которые сжигает затем в порыве утраты, в эпилоге — она с горечью вспоминает счастливые дни, оплакивая Александра. Финал оперы решен практически в духе глинкинской традиции славления, идущей от «Жизни за царя» — торжественное открытие памятника на Бородинском поле спустя 25 лет утверждает духовный подвиг героев, отдавших жизнь за Отечество.

Первая и вторая картины посвящены мирным сценам: знакомству Маргариты с Александром в доме Нарышкиных — родителей Маргариты и далее счастливой жизни сочетавшихся вскоре браком Тучковых. Переломным моментом становится известие о том, что Тучков должен вернуться на службу и последующий за ним вещий сон Маргариты, в котором два незнакомых, уродливых человека постоянно повторяют на французском фразу: «Твоя участь решится при Бородино...», предрекая гибель Александра. Третья картина — жуткая сцена на Бородинском поле, где крестьяне спустя несколько месяцев после сражения разбирают десятки мертвых тел, так и не преданных земле. Маргарита из рассказа иеромонаха узнает здесь о геройской гибели супруга, но не найдя его среди погибших, так и не верит в его смерть.

Как следует из описания действия, в опере две основных сюжетных линии: первую составляет любовное чувство главных героев. Это определяет преобладание лирического характера мелодизма оперы, который сосредоточен в первых двух картинах. Один из ярких номеров — Песня юной Маргариты (см. Приложение А, рис. 4 а), в которой композитор использовал подлинный текст русской народной песни XVIII века, повествующий о том, как добрый молодец собирается во дальнюю сторонушку, к городу Смоленску. По мнению Чернакова: «Все это очень согласуется с темой Бородино, с темой 1812 года. Из архивных материалов мы узнали, что Маргарита Тучкова, главная героиня, была очень

музыкальна. Когда она основала монастырь, там возник очень хороший хор, послушать который даже специально приезжали из Москвы. И знакомство ее с будущим мужем состоялось на светском вечере, где она исполняла то ли романс, то ли арию⁸⁹. Романсовая интонация Песни Маргариты напоминает стиль «русского бельканто» (Рис. 11).

Рис. 11. А. Чернаков. «Вещий сон»⁹⁰. 1-я картина.

Песня юной Маргариты, мт. 262–287.



В таком же характере написан дуэт Тучкова и Маргариты «Как же здесь хорошо» из второй картины, развивающий главную, любовную линию оперы. Мелодия дуэта также напевна, но интонации ее сочетают широкие воспаряющие ходы с секундовым хроматическим движением и свободным ритмическим рисунком, диапазон же охватывает около полутора октав. Эти выразительные особенности мелодии, усиленные фактурой и оркестровкой сообщают дуэту возвышенный тон (Рис. 12).

⁸⁹ Кирьянова И. О памяти, о славе, о любви: «Вещий сон» в рамках проекта «Молодая опера» (Москва) [Электронный ресурс] // 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).

⁹⁰ Нотные примеры и фотографии печатаются с разрешения А. Чернакова.

Рис. 12. А. Чернаков. «Вещий сон». 2-я картина.

Дуэт Тучкова и Маргариты «Как же здесь хорошо», тт. 355–366.

Другой тип мелодии представлен в сцене ожидания гостей из первой картины оперы, где отец Маргариты Михаил Петрович напевает на французском простенъку песенку, вспоминая свои юные годы. Эта деталь помещичьего быта начала XIX века передана в стилизации бытовой песни: движение мелодии по звукам аккордов, повторность, аккомпанемент — бас/аккорд. Здесь применен также сценический комический эффект: Михаил Петрович начинает петь в другой тональности и обвиняет оркестр в том, что они не то играют. Однако в следующем эпизоде оркестр продолжает играть тот же нотный текст, но сам Михаил Петрович на этот раз вступает верно (Рис. 13).

Рис. 13. А. Чернаков. «Вещий сон». 1-я картина.

Песня Михаила Петровича «Жан любит Жанну», тт. 211–233.

10 **25** *Богдан любит:
Как я знал любивший когда?* **26** *Песня "Жан любит Жанну"
J. - 50 glosse*

Harp. Xa - ta!

Piano

111 *f forte* *Оспать на тарантас!*
Cham-tous, cham-tous les a-mours de Jean-ne, cham-tous, cham-tous

Harp. P

Piano

22 **27** *adagio* *Cham-tous, cham-tous les a-mours de Jean-ne, chau-*

Harp. Cham-tous, cham-tous les a-mours de Jean n'est de cher - chant que Jean - ne, mon plus u - amble que Jean?

Piano

22 *(обращается к оркестру): Другое дело!*

Harp. Cham-tous les a-mours de Jean n'est de cher - chant que Jean - ne, mon plus u - amble que Jean?

Piano

Вторая линия «Вещего сна» связана с верой, с духовным подвигом. Это фрагменты моления о упокоении православных воинов, за веру и Отечество на брани убиенных, стихиры «Зряще мя безгласна» из заупокойной службы на канонические тексты, а также торжественное славление в finale оперы (Рис. 14).

Рис. 14. А. Чернаков. «Вещий сон». 3-я картина.

Эпиграф. «Зряще мя безгласна», тт. 603–615.

Начиная с 82 по 84 ц., группы хора скандируют только два слова «И целуйте» и «Восплачите», к концу эпизода стремительное и мощное *crescendo* приводит к *fff*, обрывающемуся генеральной паузой, что, как известно, в риторической системе символизирует смерть.

Далее начинается третья картина, где после того, как Маргарита, так и не поверив в смерть мужа, восклицает «Он жив! Я знаю!», вновь сурово и надрывно скандируя, отвечает ей хор, хороня всякие надежды (Рис. 15).

Рис. 15. А. Чернаков. «Вещий сон». 3-я картина, тт. 786–789.

О finale «Вещего сна» скажем отдельно. Чернаков символически воссоздал музыкальную картину торжественного освящения монумента Славы на

Бородинском поле, которое состоялось 26 августа 1839 года в присутствии императора Николая I перед строем из 200 ветеранов Бородинской битвы и 150 тысяч солдат императорской армии, в том числе прибывших пешком из Петербурга Преображенского и Семеновского полков. По свидетельству историков, только музыкантов там было около тысячи человек. В партитуре оперы применен прием передачи военного сигнала от одного музыканта к другому (см. Приложение А, рис. 4 б).

Эту идею подсказал композитору историк военной музыки Михаил Черток⁹¹, сообщивший Чернакову о том, что музыка использовалась в данном случае, чтобы выстраивать войска по сигналу — направо, налево. Среди гражданских была на Бородинском поле и Маргарита Тучкова. Эти исторические детали определили замысел финала оперы: «В каждом полку были сигналисты, 2–3 человека, — говорит композитор. — Наверняка это был интересный эффект, когда происходила передача сигнала: один подал (допустим, разворачиваемся налево), другой услышал — передал дальше, потом третий... И так по всему Бородинскому полю. Мне показалось, что это очень красивая идея. И чтобы на фоне этого у хора звучали слова: «Вечная память... Вечная слава...» И снова возникала бы тема любви...»⁹² (Рис. 16).

⁹¹ Черток Михаил Давидович — автор монографий и статей по истории русской и зарубежной военной музыки. К примеру, Черток М. Д. К проблеме использования аутентичной военной музыки в фильмах об эпохе Отечественной войны 1812 года // Культура и искусство. 2013. № 3 (15); Черток М. Д. Медленные и скорые марши Российской гвардии // Музикальная академия. 2014. № 3. С. 154–156.

⁹² Кирьянова И. О памяти, о славе, о любви: «Вещий сон» в рамках проекта «Молодая опера» (Москва).

Рис. 16. А. Чернаков. «Вещий сон». Эпилог, тт. 913–918.

Так завершается опера «Вещий сон» А. Чернакова (см. Приложение А, рис. 4 в).

Две оперы, которые были представлены в данном параграфе, принадлежат композиторам разных поколений. Тихомиров — автор с большим творческим стажем, сформировавшимися, четко сформулированными им эстетическими установками, Чернаков только начал свой путь в искусстве. Безусловно, их слуховой опыт различается и по протяженности во времени, и по окружающему звуковому пространству. Авангардный период, доминировавший в последние годы в отечественном музыкальном искусстве, не способствовал созданию общего интонационного словаря, пригодного для оперы в традиционном ее понимании. Тем не менее, в обеих операх есть то, что их объединяет: господство мелодии, широкое интонационное поле, содержащее различные элементы современного музыкального языка, жанровая определенность мелодии, включение в драматургию типовых оперных форм, базирующихся на мелодическом начале — песня, ария, баллада, серенада, ансамбли и т.п. Таким образом, можно сделать вывод о возрождении во втором десятилетии XXI века оперы, где господствует обновленная мелодия, и которую Андрей Тихомиров образно тавтологически назвал «оперной» оперой.

В следующих главах будут представлены типы современной отечественной оперы, критерий объединения которых в группу — соотношение литературного источника и музыкальной драматургии.

Глава 2.

Литературная опера

2.1. Литературная опера в теории К. Дальхауза

Прошло около ста лет с тех пор, как литературная опера завоевала пространство европейского музыкального театра. Понятие «литературная опера» объединяет тип опер, в которых текст литературного произведения, лежащего в основе либретто, сохраняется полностью (или практически полностью) неизменным⁹³. Впервые введенное немецким музыкovedом и композитором Э. Истелем (1880–1948) в труде «*Das Libretto*» (1914)⁹⁴, спустя десятилетия оно получило детальную разработку в исследовании К. Дальхауза⁹⁵ «*Vom Musikdrama zur Literaturopfer. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*» (1983⁹⁶)⁹⁷. Основные

⁹³ В этой главе использованы материалы следующих статей: Заднепровская Г. В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. № 3. Том 2. С. 186–189; Ее же. «Бег»: интерпретация пьесы М. А. Булгакова в одноименной опере Н. Н. Сидельникова // Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография. Серия Barwy Rusi. Том 2. Kraków: Scriptum, 2012. С. 623–630; Ее же. Литературная опера: текст и подтекст // 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; Ее же. Интерпретация пьесы П. Зюскинда «Контрабас» в одноименной монодраме Г. Корчмара // Музыка и время. 2017. № 9. С. 14–20; Ее же. Опера-анекдот «Граф Нулин» С. Осколкова: к вопросу об интерпретации поэмы А. С. Пушкина // Художественное образование и наука. 2018. № 4. С. 45–51.

⁹⁴ Istel E. Das Libretto. Berlin–Leipzig: Schuster & Löffler, 1914. S. 18.

⁹⁵ Дальхаз Карл (1928–1989) — один из самых крупных представителей «новой» музыкальной герменевтики — направления, сложившегося в западном музыкovedении в 60–70-е годы XX века. С 1947 по 1952 обучался в Гётtingенском университете. В 1967–1989 — профессор факультета музыкovedения Технического университета (Западный Берлин). Президент немецкого Музыкovedческого общества (1977–1979), редактор фундаментальной серии «Новое руководство по музыкознанию» («Neues Handbuch der Musikwissenschaft», в 13-ти томах, 1980–1995) и «Энциклопедии музыкального театра» («Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters», в 6-ти томах, 1986–1997). Главный редактор нового собрания сочинений Р. Вагнера (выпускается с 1970; издание продолжается). Сотрудничал с Г. Г. Эггебрехтом при подготовке 12-го издания «Музыкального словаря» Г. Римана (1967). Международную известность Дальхазу принесли исследования по проблемам генезиса гармонической тональности и истории музыкального ритма. Сфера научных интересов ученого чрезвычайно широка — от истоков европейской музыки до XX века. Основополагающие фундаментальные работы: «Исследования о происхождении гармонической тональности» («Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität», Kassel, 1968), «Основания истории музыки» («Grundlagen der Musikgeschichte» 1977), «Идея абсолютной музыки» («Die Idee der absoluten Musik», 1978), «Музыкальный реализм. К истории музыки XIX века» («Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19 Jahrhunderts», 1982).

⁹⁶ Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literaturopfer. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1983. 271 s.

⁹⁷ В дальнейшем в музыкovedении термин «литературная опера» распространился на более широкий круг явлений: к ней стали причислять все оперы, в основе либретто которых лежит литературный первоисточник. Такого расширительного толкования придерживаются некоторые современные исследователи, в частности, Ульрих Шрайбер: Schreiber U. Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters / Das 20. Jahrhundert II: Deutsche und italienische Oper nach 1945. Frankreich, Grossbritannien. Bärenreiter, 2005. 728 s.). Развитие «постдальхазовской» теории литературной оперы анализирует В. В. Тарнопольский в статье: Тарнопольский В. В. Новые формы музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015 № 4 (12). С. 25–34. Однако мы не

положения этого труда сохраняют актуальность до настоящего времени и оказали безусловное влияние на научные позиции автора данной диссертации. Обратимся к теории Дальхаза, содержащей важные положения об основах музыкальной драматургии литературной оперы.

В музико-исторических работах неоднократно отмечались оригинальность, глубина и сложность мышления Дальхаза⁹⁸, распространяющиеся и на его теорию литературной оперы. В своей научной деятельности выдающийся немецкий философ, историограф и музико-историк соединял категории философии, эстетики, психологии, социологии, литературоведения с методологией историко-теоретического музыко-знания. Это определяет характер исследований Дальхаза и порождает их сложный контекст. «Поле деятельности Дальхаза-музико-историка было необычайно широким, — пишет М. Е. Пылаев, — и его теоретические и исторические взгляды на музыку не могут быть адекватно поняты без учета других областей его интересов. Здесь — и одна из главных примет своеобразия западногерманского ученого, и причина значительной трудности изучения его трудов»⁹⁹.

Опираясь на опыт феноменологии и герменевтики, Дальхаз стремился показать внутреннюю сложность, противоречивость, изменчивость взглядов и теорий, зависимость музыкального языка от вербальных интерпретаций, заданных историческими стереотипами понимания музыки¹⁰⁰.

разделяем эту научную позицию, поскольку полагаем, что в таком случае различия между оперой на сохраненный текст литературного первоисточника и оперой, написанной на сюжет литературного произведения, на которые авторитетно указывает Дальхаз, полностью стираются.

⁹⁸ Об этих качествах так пишет Томас Кристенсен: «Примерно в то время я впервые наткнулся на некоторые сочинения Карла Дальхаза. Я уже не помню, какие именно. Но я помню, как мучился от его очень плотных, немецких текстов и думал, какой это увлекательный и совершенно новый для меня способ говорить о музыке. В то же время это меня смущало, потому что то, что я читал у Дальхаза, подвергало многие мои самые фундаментальные предположения об истории и теории музыки сомнению. Ни одна догма, казалось, не могла устоять перед его неумолимой диалектикой. В конце концов, я спросил себя, можно ли вообще что-нибудь сказать с уверенностью о музыке. Может ли когда-нибудь существовать аналитическое наблюдение под его скептическим взглядом?» (Christensen T. Dahlhaus und die Poetik des Zweifels // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 2016. Vol. 13. No. Sonderausgabe. S. 19–20).

⁹⁹ Пылаев М. Е. Карл Дальхаз о судьбах анализа музыки XVIII–начала XX века [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 1. С. 179–186. URL: <http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Pylaev.pdf>. (дата обращения: 20.05.2017).

¹⁰⁰ Там же.

Теория литературной оперы¹⁰¹ была создана ученым на основе анализа опер конца XIX — начала XX века (К. Дебюсси, Р. Штрауса, А. Берга и др.)¹⁰² и базируется на положениях эстетики, литературоведения, лингвистики, семиотики, исторического и теоретического музыкоznания. Труд Дальхауза содержит важные теоретические положения о принципах и сути ее драматургии, основополагающее среди которых — дифференциация драматургии оперы на сочиненное по литературному источнику либретто и драматургии литературной оперы.

Дальхауз указывает на то, что эстетика литературной оперы подразумевает ориентацию на «разговорный» театр, и она несовместима с представлениями о подлинной сути итальянской оперы, наиболее концентрированно выраженной в опере *seria*. В драматургии последней (а именно в ней, по мнению Дальхауза, был намечен вектор и композиторской практики, и теории итальянской оперной эстетики XIX века) в соотношении словесного и музыкального текстов важно не отражение первого в деталях второго, а создание средствами музыки определенной сценической ситуации и общего аффекта. «Не мышление лиц, передаваемое в диалогах или монологах, — пишет ученый, — а нерефлектируемое чувство, выражаемое мимически и музыкально, и которому слова нужны как средство или субстрат музыки, составляет собственно предмет оперы, которая постигается как музыкальный театр, а не как музыкально

¹⁰¹ См. об этом: Заднепровская Г. В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. № 3. Том 2. С. 186–189.

¹⁰² Вместе с тем, образцы литературной оперы встречаются в истории музыки и ранее, и наиболее известный и одновременно показательный пример — «Каменный гость» (1869) А. С. Даргомыжского, который, экспериментируя в поисках «музыкальной правды», стал автором первой русской литературной оперы. Подробнейший анализ «Каменного гостя» дан в работе Е. А. Ручьевской (*Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В. Пушкин в русской опере: «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова*. СПб.: Композитор, 2012. 480 с.). Не указывая на принадлежность этой камерной лирико-психологической оперы к типу литературной, исследователь отмечает следующие характерные признаки. Написана на полный текст драматической пьесы в нерифмованных стихах. Музыкальная ткань детализирована, отражает все оттенки поэтического текста, прозрачна. Драматургия — сквозная, господствуют свободно построенные монологи и диалоги. По мнению Ручьевской, несмотря на новаторскую для того времени музыкальную драматургию, ариозо в опере обладают оформленным тематизмом и относительной тональной устойчивостью. Лейтмотивов немного: Монах, Командор, Донна Анна. Музыкальная драматургия центральных лирико-драматических сцен конфликтна, типично чередование динамических подъемов и спадов, ускоренный темп действия. Форму характеризуют большая связанность и единство, действующие на протяжении сравнительно крупных разделов. В сценах-диалогах бытового, жанрово-характеристического, комедийного типа, где действие протекает в частой смене разнохарактерных не драматических событий, форма приобретает большую текучесть, а музыкальное строение характеризует меньшая цельность. Финалы двух действий «Каменного гостя» указывают на стремление композитора овладеть методом симфонического обобщающего развития: здесь встречаются и лейтмотивы, и реминисценции, столь характерные для литературной оперы.

иллюстрируемая драма. Тем самым, решающее в опере <...> есть не задуманное и воображаемое внутреннее действие по ту сторону очевидного действия, а исключительно <...> представляемое: не язык, а сцена, не логика действия, а характерность ситуации, не рефлектирующее сознание, связывающее происходящее на сцене с воспоминаниями о былом и ожиданием от дальнейшего, а происходящее в данный момент, и вызываемое им чувство»¹⁰³.

Другое не менее важное качество литературной оперы заключается в том, что хотя ее драматургия не тождественна драматургии пьесы¹⁰⁴, лежащей в основе либретто, в ней нельзя полностью исключить основные черты драматургии литературного первоисточника, тогда как в опере XIX века при преобразовании драмы в либретто они могли быть полностью утрачены. Различия между драматургией первоисточника и литературной оперы, безусловно, есть, однако они представляются незначительными в сравнении с контрастом либретто опер и текстом драм, по которым они были написаны (в качестве показательного примера Дальхауз приводит «Луизу Миллер» Дж. Верди и С. Каммарано по драме Ф. Шиллера «Коварство и любовь»)¹⁰⁵.

Ссылаясь на теорию Б. Брехта, Дальхауз пишет, что суждение о либретто литературной оперы должно исходить из простого вопроса: есть ли в сюжете пьесы «...моменты, которые требуют или допускают пояснение с помощью музыкальных средств, так что музыкальное оформление наряду со словесным может представлять театральную реализацию сюжета»¹⁰⁶. Прежняя же либреттистика, по яркому определению Дальхаза, «использовавшая или грабившая не пьесы, а их сюжеты», искала возможности в литературном материале для того, чтобы в действенной драматургии «оправдать» устоявшиеся музыкальные формы — от арии до большого ансамбля, сам же сюжет был вторичным, подчиненным элементом.

¹⁰³ Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literatuoper. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. S. 238.

¹⁰⁴ В своей работе Дальхауз опирается на анализ опер, либретто которых представляет текст именно пьесы. Вместе с тем, в литературной опере могут использоваться произведения других литературных жанров, к примеру, стихотворение или поэма.

¹⁰⁵ Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literatuoper. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. S. 238.

¹⁰⁶ Ibid.

В связи с этим Дальхауз предлагает различать в опере понятия «сюжет», составляющий суть драмы, и «интрига», выполняющая роль вспомогательного средства для создания сценических ситуаций, в которых аффекты разрешаются музыкально. Драматургические последствия, которые определяет разница между сюжетом и интригой, глубоки. Если в сюжете напряжение и логика драматургии «принудительно» определены как самим ходом, так и исходом действия, то интрига — лишь «инструмент» для создания музыкально-сценических картин, напряжение которых заложено в структуре отдельного момента, «...а не в ассоциациях, которые соединяют видимый момент с воспоминаниями о былом и ожиданием от грядущего»¹⁰⁷. Таким образом, по мнению ученого, основной критерий либреттистики XIX века — не ход самого сюжета, не простота интриги вообще (как известно, она бывает достаточно запутанной), а простота в соотношении тех ее частей, которые определяют действия, чувства и отношения оперных персонажей. Критерий же литературной оперы состоит в том, в какой степени текст пьесы «...вместо того, чтобы быть исключительно экспрессивно сочиняемым <...>, допускает или требует отношения музыки к сюжету»¹⁰⁸.

Далее Дальхауз отмечает, что противоречие литературной оперы по отношению к эстетике, которая исходит из линии оперы *seria*, столь же очевидно, как и ее историческая связь с традициями музыкальной драмы Р. Вагнера. Исследователь пишет о том, «...что тип литературной оперы, ярко выявленный в "Пеллеасе и Мелианде", "Саломее", «Электре», "Воццеке" и "Лулу" и проистекающий от музыкальной драмы, к которой, наконец, можно также причислить и "Солдат" Циммермана, не является ни в коей мере исторической случайностью, которая ничего не значит, но может быть воспринята как развитие того, что уже намечено в вагнеровском творчестве»¹⁰⁹.

Эти «ростки» литературной оперы в музыкальной драме Вагнера заключаются в четырех моментах.

¹⁰⁷ Ibid. S. 240.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid. S. 241.

1. Стихи, которые Вагнер создавал для своих либретто, вне зависимости от их качества поэтичны в драматургическом отношении, однако их предназначение — отнюдь не основа для оперного аффекта. Они содержат «ключевое слово» музыкально-драматической мысли, которое пронизывает всю драму сетью взаимосвязей. Именно благодаря богатству смысловых связей (а не особенно удачным стихам) текст музыкальной драмы возвышается до оперы, и различие их состоит не в ранге, а в жанровом наклонении, где музыкальная драма приближается к драматическому спектаклю.

2. Вагнеровская лейтмотивная техника напоминает драматургию спектакля: наряду со зримой театральной действительностью она создает параллельный воображаемый мир в рефлектирующем сознании слушателя. Итак, сущность оперы — аффект или конфликт аффектов, сущность музыкальной драмы — рефлексия (по Вагнеру, *«Gefühlsverständnis»* — осознание, понимание, переживание чувства), соединяющая в действии настоящий момент с предшествующим и последующим. Лейтмотивность, оказывая «давление» на музыкальную драматургию, напряжение которой базируется на взаимосвязи процессов, требует привлечения словесного текста, характерного для драматического спектакля. Интерес композиторов к литературной опере, как полагает Дальхауз, усиливается еще и тем обстоятельством, что в XX веке найти либреттиста, на которого можно положиться, задача трудновыполнимая.

3. Дальхауз отмечает, что третьим условием является факт перехода музыкальной драмы к музыкальной прозе, а спектакля — к речевой прозе в конце XIX века. Это стало технической предпосылкой для непосредственного доступа оперных композиторов к драматическим текстам, что было невозможно прежде из-за расхождения стихотворных традиций оперы и спектакля. «Тексты спектаклей в XIX веке, остроумно отточенные, — пишет исследователь, — не годились для сочинения музыки, а оперные либретто... не годились для разговорной речи. В противоположность этому образовалась поэтическо-музыкальная проза, которая была введена Вагнером и Мусоргским в музыкальную драму, — ведущая предпосылка литературной оперы XX

столетия»¹¹⁰. Дальхауз также справедливо утверждает, что тот факт, что текст либретто Вагнера по литературным критериям состоит из стихов, ничего не меняет в том, что в музыкальном изложении они кажутся прозой.

4. И, наконец, последний фактор — стилистическая основа музыкальной драмы Вагнера — «бесконечная мелодия», которая сообщает ей непрерывность, в отличие от дискретности традиционной оперы, разделенной на речитативы и законченные номера. Преобразование арии в монолог и дуэта в диалог ведут к формальному сближению музыкальной драмы со спектаклем. «Монолог и диалог музыкальной драмы, — пишет Дальхауз, — являются, таким образом, в отличие от арии или дуэта оперы, музыкально-дramатической формой развития, которая не столько воплощает душевное состояние, остающееся неизменным, сколько стремится воплотить в звуке процесс чувства или мысли от исходного пункта до результата»¹¹¹. В этом случае конфликт между действующими лицами представлен не как фиксированный момент, а как развивающееся взаимодействие, подобно ходу драматического спектакля.

Таковы отмеченные Дальхаузом истоки развития литературной оперы, наметившиеся в музыкальной драме Вагнера.

Однако по справедливому утверждению ученого, положение о том, что в музыкальном творчестве Вагнера возникли предпосылки такого феномена, как литературная опера, недостаточно для объяснения столь широкого ее распространения. Оно должно быть дополнено встречным вопросом о «драматургических предпосылках освоения музыки»: функция литературной оперы для драматического спектакля не менее значима, чем функция драмы для оперы. Остановимся на ключевых моментах этой идеи Дальхауза.

Первый — ритуальность. Дальхауз указывает на пренебрежение в драматическом спектакле к тексту в местах, связанных с ритуальностью. В опере же, где театральное преобладает над драматическим, изображение ритуальных сцен (празднества, шествия, церковные сцены, сцены заклинания и т.п.)

¹¹⁰ Ibid. S. 242.

¹¹¹ Ibid. S. 243.

представляет прочную и масштабную традицию. Исследователь замечает, что сцены эти — благодатный материал для реализации потенциала музыки, так же, как и музыка в свою очередь является существенным условием для реализации возможностей ритуала, который в драматическом театре без музыкальной основы кажется и оказывается беспомощным.

Один из таких примеров — сцены смерти, которые весьма эффектны в опере и не только изображаются как обряд, но и драматически мотивированы ритуалом (Дальхауз ссылается здесь на сцены смерти в «Норме», «Тристане и Изольде» и др.). Для эстетики литературной оперы эта важная оперная тенденция означает следующее: драматический текст подходит для литературной оперы в том случае, если он содержит сцены, которые доступны либо для ритуализации, либо пантомимической редукции (сведению к пантомиме)¹¹².

Второй значимый момент — природная «способность» музыки сообщать продолжительность мгновению, которое в спектакле может быть переходным и проходит быстро, но является существенным. Это позволяет сделать литературную оперу драматургически функциональной, а не просто иллюстративной. Драматургическая ее функциональность усиливается и другим фактором: превращение речи в пение позволяет сделать как отчужденность, так и конфликт персонажей более отчетливым, чем в драматическом спектакле: «...отчуждение потому, что именно музыкальный ансамбль — более чем двусмысленный разговорный диалог — делает ощутимой и ясной разобщенность людей, — отмечает Дальхауз, — которым нечего сказать, хотя и кажется, что они говорят друг с другом; и конфликтность, благодаря тому, что в одновременности пения вместо мотива, который представляет отдельную личность, на первый план выходит драматическое положение, в котором они находятся по отношению друг к другу»¹¹³.

Помимо установления значимых моментов и музыкально-сценическому «прояснению» отношений персонажей драмы третья функция, которую

¹¹² Ibid. S. 244.

¹¹³ Ibid. S. 245.

литературная опера выполняет по отношению к драме — это музыкальное вуалирование лирико-патетической речи. Дальхауз говорит об утрате достоверности лирики и пафоса декламации в разговорном театре, тому, чему в прежние эпохи следовали без колебаний. Однако именно этот факт, который в спектакле может приводить в смущение, дает шанс литературной опере занять эту нишу. «То, что лирика и пафос почти невыразимы, вовсе не означает, что они не находят более поддержки в чувствах людей, — пишет исследователь. — И если литературная опера посредством “омузыкаливания” высвобождает художественное воздействие декламации, которая в спектакле затруднительна, то это не является чуждым времени музеем стилистических окаменелостей, но продолжает формы выразительности, психологическое основание которых продолжает существовать, несмотря на литературное “устаревание”. Пафос, который нашел прибежище в музыке, никоим образом не исчез из чувств людей, если он и был изгнан из литературы и разговорного театра»¹¹⁴.

Свой труд Дальхауз завершает анализом типов драм, которые являются пригодными для сочинения литературной оперы. По его мнению, *аналитическая драма*, связанная с именем Г. Ибсена, «противится» опере, поскольку развитие действия в ней состоит в раскрытии предыстории и нарастающего напряжения из страха перед тем, что возможно должно произойти. Чеховская *драма одиночества*, которая проникнута меланхолией, а герои ее погружены либо в воспоминания, либо в окрашенные безнадежностью утопические мечты, казалось бы, вступает в острое противоречие с оперой. С другой стороны, власть воспоминаний предполагает применение лейтмотивной системы, что позволяет использовать драму одиночества если не в опере, то в музыкальной драме. Органичны в ней и диалоги чеховских драм: ансамблевые сцены «...есть как раз звучащий образ чеховского диалога или псевдо-диалога, который людей, в то время как они кажутся общающимися между собой, погружает в монолог, в котором каждый остается наедине с собой»¹¹⁵.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid. S. 247.

Текст *социальной драмы*, выкристаллизовавшейся в таких пьесах, как «Ткачи» Г. Гауптмана и «На дне» М. Горького, представляется Дальхаузу более подходящим для литературной оперы. В частности, в связи с возможностью в музыкальной ансамблевой технике показать участников массовых сцен и как индивидуальность, и в то же время, как часть массы, к которой они принадлежат, массы, которая как целое является подлинным протагонистом социальной драмы. Ведь именно феномен массовости лежит в основе ее сюжета.

Еще более пригодна для литературной оперы *психологическая драма*. Дальхауз приводит в пример «Ожидание» Шенберга, отмечая, что композитор прокладывает путь к литературной опере через психологическую драму А. Стриндберга, стоящего у ее истоков. В психологической драме внутренний мир человека словно «пробивается наружу», она обоснована музыкально. Ученый пишет о том, что из прежде чуждого музыке натурализма в стриндберговской драме возник экспрессионизм, который требовал музыкального воплощения. В то же время в экспрессионистской музыкальной драме скрыта потенциальная возможность тотального стилистического выдерживания сценическо-речевой экзальтации с ее преувеличенным тонусом речи, что естественно для музыки, но в разговорном театре могло быть представлено лишь эпизодически.

Основные выводы, к которым приходит Дальхауз в ходе своего исследования, следующие: «Предположение, что между драматизмом эпохи и ее музыкой должно существовать внутреннее сродство, так что оно представляет их взаимосвязь в литературной опере, которая творит “дух времени”, было бы наивным и не соответствующим действительности»¹¹⁶. Эстетическая же удача литературной оперы, по мнению ученого, зависит от степени, в которой она утверждает себя как диалогическая опера, а музыкальные условия диалогической оперы выполняются в той степени, в которой автору удается сделать музыкальные структуры понятными и ясными как развивающиеся формы.

¹¹⁶ Ibid.

Такова теория литературной оперы Дальхауза, основные положения которой актуальны и для современной литературной оперы, представленной в отечественной музыке рубежа XX–XXI веков.

Рассмотрим далее три различных примера литературной оперы:

- на полный неизмененный текст прозаической пьесы;
- на редуцированный текст прозаической монологической пьесы;
- на редуцированный текст поэмы.

2 .2. «Бег» Н. Сидельникова

Среди музыкально-театральных произведений Николая Сидельникова опера «Бег», литературную основу которой составила одноименная пьеса М. А. Булгакова, занимает особое место: ее сценическая история представляется, возможно, более счастливой, по сравнению, к примеру, с оперой «Чертогон». И это вопреки тому факту, что завершенная автором после продолжительной работы в 1985 году опера была поставлена только в 2010-м, когда композитора уже не было в живых¹¹⁷.

Следует, очевидно, признать, что теперь, когда с момента последней из неоднократных переделок М. А. Булгаковым пьесы «Бег» прошло почти сто лет, она полностью утратила ту политическую остроту, которая в свое время привела ее автора к состоянию, охарактеризованному им в известном письме как «нищета, улица, гибель»¹¹⁸. А между тем в отечественной литературной критике времен писателя под влиянием официальной правительственной позиции утвердилось суждение об основной идее пьесы как сатирическом изображении белогвардейского движения. И все же даже в современной Булгакову критике мы встречаемся с совершенно различными, порой полярными мнениями о сути изображаемого в пьесе. Напомним о наиболее значительных. Так, М. Горький считал: «Со стороны автора не вижу никакого раскрашивания белых генералов.

¹¹⁷ Постановка была осуществлена в Московском государственном академическом Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского режиссером Ольгой Ивановой.

¹¹⁸ Булгаков М. А. Письмо Правительству СССР от 28 марта 1930 г. // Новый мир. 1987. № 8. С. 194–198.

Это — превосходнейшая комедия, я ее читал три раза, читал А. И. Рыкову (председателю Совнаркома) и другим товарищам. Это — пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием <...>. Когда автор здесь читал, слушатели (и слушатели искушенные) смеялись. Это доказывает, что пьеса очень ловко сделана. “Бег” — великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех, уверяю вас»¹¹⁹.

И. В. Сталин дал резко отрицательную оценку «Бегу»: «”Бег” есть проявление попытки вызвать жалость, если не симпатию, к некоторым слоям антисоветской эмигрантчины, — стало быть, попытка оправдать или полуоправдать белогвардейское дело. “Бег”, в том виде, в каком он есть, представляет антисоветское явление»¹²⁰.

Режиссер МХАТа И. Я. Судаков, который готовил постановку пьесы в театре, говорил о том, что Серафима Корзухина и приват-доцент Голубков, интеллигенты, оказавшиеся в эмиграции вместе с белой армией, должны «...возвращаться не для того, чтобы увидать снег на Караванной, а для того, чтобы жить в РСФСР»¹²¹.

Сам Булгаков полагал одной из черт своего творчества «...упорное изображение русской интеллигенции, как лучшего слоя в нашей стране. В частности, изображение интеллигентско-дворянской семьи, волею непреложной судьбы брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии, в традициях “Войны и мира”. Такое изображение вполне естественно для писателя, кровно связанного с интеллигенцией»¹²².

Лишившись политической остроты (заметим, что для поколения начала XXI века события российской истории 20-х годов прошлого столетия с позиций политической актуальности мало чем отличаются от времен, допустим, Ивана Грозного или Петра I), пьеса эта еще явственнее обозначила глубинную связь

¹¹⁹ Из выступления М. Горького на заседании художественного совета МХАТ 9 октября 1928 года. Цит. по: Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С. 166.

¹²⁰ Из письма И. В. Сталина В. Н. Бильль-Белоцерковскому от 2 февраля 1929 года. (Ответ Бильль-Белоцерковскому, с. 326–330). Цит. по: Stalin И. В. Сочинения. Москва: Госполитиздат, 1949. Том 11. С. 327.

¹²¹ Из выступления Я. И. Судакова на заседании художественного совета МХАТ 9 октября 1928 года. Цит. по: Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С. 166.

¹²² Булгаков М. А. Письмо Правительству СССР от 28 марта 1930 г.

творчества Булгакова с духом русской литературы XIX века, в частности, с ее способностью через сатирическое описание мира передавать эпическую вневременную суть изображаемого. Это свойство булгаковского миропонимания, по-видимому, было очень близко Н. Н. Сидельникову¹²³, о чем свидетельствуют не только опера «Бег», но и другие сочинения композитора, к примеру, сатирическая дилогия — опера-микста «Чертогон», написанная по мотивам одноименного рассказа Н. С. Лескова.

Работу над сочинением Сидельников начал в конце 1970-х. По воспоминаниям дочери композитора, А. Н. Сидельниковой: «К своему творчеству отец подходил с большой ответственностью. Я помню, как он работал по 16 часов над оперой “Бег”, многократно переписывая одну и ту же сцену, доводя ее до совершенства»¹²⁴.

Важным аспектом замысла было стойкое желание композитора дословно сохранить в опере весь текст пьесы Булгакова. Конечно, в русской музыке и до «Бега» появлялись присущие национальной традиции XIX века, идущей от «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского, оперные либретто, которые неизменно следовали за текстом литературного первоисточника. Однако после завершения Сидельниковым работы над оперой стало ясно, что сочинение ждет безрадостная сценическая судьба: его продолжительность составила около пяти часов, что делало абсолютно невозможным исполнение в один вечер¹²⁵. Переговоры о

¹²³ Николай Николаевич Сидельников (1930–1992) — заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист РФ, лауреат Государственной премии России имени М. И. Глинки, профессор МГК им. П. И. Чайковского. Автор трех опер («Аленький цветочек», «Чертогон», «Бег»), балета «Степан Разин», шести симфоний, трех ораторий, хоровых, камерно-инструментальных сочинений и др.

¹²⁴ Буклет к спектаклю «Бег» в Московском государственном академическом Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского. М.: КМТ, 2010. С. 5.

¹²⁵ Творческий почерк Сидельникова отличает склонность к масштабным театральным замыслам. Другая его опера, «Чертогон», до сих пор не поставленная, по замыслу автора должна исполняться в театре в два дня — как «вечерняя» («Загул») и «утренняя» («Похмелье») оперы. Исследователи указывают на глубокое переосмысление литературного первоисточника: «Оценивая литературные достоинства либретто оперы, нужно отметить, что композитор создал оригинальное и блистательное литературно-драматическое произведение, которое могло бы стать основой самодостаточного театрального спектакля» (*Холостякова Т. Карнавально-смеховой мир в опере Н. Сидельникова «Чертогон» // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сборник трудов по материалам конференции, 11–12 октября 2009 г. / сост. Т. И. Науменко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2010. С. 243*). Создавая новый текст либретто, композитор трансформирует жанр литературного первоисточника: типичный святочный рассказ превращается в комедию-сатиру, вбирающую в себя признаки других типовых жанров оперы (см. об этом: *Комарницкая О. В. «Чертогон» Н. Н. Сидельникова — опера-микста // Festschrift* Валентине Николаевне Холоповой: материалы научной конференции, 14 декабря 2005 года / ред.-сост. О. В. Комарницкая.

постановке велись с Московским академическим Музыкальным театром имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, однако не дали результата, поскольку Сидельников настаивал на том, чтобы никаких сокращений в партитуре оперы не было. По той же причине не удалось поставить «Бег» в Большом театре, хотя масштабность замысла и грандиозность его музыкального воплощения, очевидно, более всего соответствовали духу Большого 1980-х.

В результате при жизни композитора опера так и не была поставлена. К 80-летию со дня рождения Сидельникова (в 2010) его ученик¹²⁶, композитор Кирилл Уманский с согласия А. Сидельниковой, передавшей ему партитуру, в которой было несколько тысяч страниц, сделал вариант оркестровки «Бега» для камерного состава и внес некоторые сокращения в текст. К примеру, сокращен Сон четвертый: исключены открывающие его сцены с Главнокомандующим, Хлудовым, Корзухиным, Де Бризаром, архиепископом Африканом. Действие Сна-картины начинается сразу с описания Хлудовым детских впечатлений о «тараканах на плите». Отсутствует в новой редакции оперы и важный для булгаковского творчества мефистофельский мотив «власти денег»: из Седьмого сна изъята *Баллада о долларе*, которую в пьесе произносит Корзухин. Есть в партитуре оперы и другие сокращения¹²⁷.

Однако не только наличие или отсутствие полностью сохраненного текста булгаковской пьесы заставляет обратиться к проблеме ее интерпретации в опере Сидельникова. Важными для оперного искусства аспектами этой интерпретации являются следующие: к какой «жизненной правде» (по высказыванию

М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. С. 81–89; *Ее же: Русская опера второй половины XX – начала XXI века: жанр, драматургия, композиция: аналитические очерки*. С. 118–161).

¹²⁶ В течение 30 лет (1962–1992) Николай Николаевич был профессором Московской консерватории. Выдающийся педагог, Сидельников создал собственную композиторскую школу. В число его учеников входят такие крупнейшие современные российские композиторы, как В. Артемов, Э. Артемьев, В. Мартынов, Д. Смирнов, И. Соколов, В. Тарнопольский, К. Уманский, И. Юсупова и др.

¹²⁷ К. А. Уманский в статье «Живы наставления учителя. В работе над камерной редакцией партитуры» описывая свою работу над партитурой «Бега», вместе с тем отмечает: «Со всей ответственностью могу сказать, что сокращено не более четверти всего оригинального материала». (Уманский К. А. Живы наставления учителя. В работе над камерной редакцией партитуры. (Обсуждаем оперу «Бег» Н. Сидельникова) // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 3). Композитор приводит сравнительные таблицы составов оркестров — полного и редуцированного, подробно анализирует принципы оркестрового мышления и письма Сидельникова. В частности, Уманский пишет: «Николай Николаевич довольно часто сгущает фактуру в средне-низком регистре, что во многом способствует тембровому взаимопоглощению общего звучания. Особенно это характерно для первых четырех снов. Нордически-пасмурный, тристановский, оркестровый колорит». (Там же. С. 5).

Даргомыжского) ведет точное следование композитора тексту Булгакова: как понимал основную мысль пьесы Сидельников; кто главный герой его оперы; как жанровые и драматургические особенности пьесы повлияли на жанр и драматургию оперы; наконец, как озвучена в опере, тонко прописанная в тексте пьесы, музыкальная партитура?

Интерпретация «Бега» потребовала от Сидельникова творческого поиска, по крайней мере, в трех направлениях. Точное воспроизведение в либретто оперы булгаковского текста обозначило тип, к которому принадлежит «Бег» Сидельникова — *литературная опера*. Сделав для себя выбор, композитор был вынужден решать неминуемо актуальную в подобных случаях сложную профессиональную задачу. На нее указывает Л. В. Кириллина, автор фундаментальных музыковедческих трудов, в частности, по истории и теории оперы: «Возникшая вследствие распространения на музыкальный театр законов разговорной драмы и эпико-повествовательных жанров “литературная опера” <...> (являющаяся как бы достоверной музыкальной версией по возможности точно перенесенного в либретто литературного или драматического первоисточника) дала немало замечательных произведений, однако в целом была чревата опасностью утраты оперой ее специфики. Музыка здесь могла превратиться (и иногда превращалась) в звуковое сопровождение текста, в иллюстрацию “чужого” слова. Но зачем тогда опера? Из соседних “ниш” ее обязательно вытеснит законный “хозяин” — драма или роман, поскольку в этих жанрах слово — главное, а в опере оно — лишь вспомогательное средство выражения смысла»¹²⁸.

Не меньшего композиторского мастерства требовала тщательная детализация образов и событий в «Беге», та, что создает плотное художественное пространство текста Булгакова. Это качество пьесы практически лишает свободы любую из ее интерпретаций — и тем самым усиленно побуждает фантазию интерпретирующего к обретению независимости от воли писателя.

¹²⁸ Кириллина Л. В. Драма — опера — роман // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 15.

Жанр «Бега», обозначенный Булгаковым своеобразно и терминологически неопределенно — «Восемь снов», — также создавал ряд сложностей. Сидельников сохранил булгаковскую интерпретацию жанра, назвав оперу так: «Бег», *опера в восьми снах*. Композитор полностью перенес в нее структуру пьесы, сгруппировав восемь снов в четыре действия — по два в каждом. Действие первых четырех снов происходит в России; следующих четырех — в Турции, Париже и вновь в Турции. Сны-картины характеризуются таким образом: в Третьем преобладает трагедийность, в Первом, Втором и Четвертом трагические эпизоды чередуются с комическими; Пятый и Седьмой сны — пародийно-гротесковые, Шестой и Восьмой — лирико-трагические.

Внешне такой драматургический план оперы соответствует ходу пьесы, открытым остается лишь финал. Как известно из истории создания «Бега», проблема финала так и не была решена Булгаковым однозначно¹²⁹. Неопределенной остается судьба Хлудова и в опере: в финале он прощается с Серафимой, Голубковым и Чарнотой и уходит, намереваясь ночью уехать с казаками в Россию. Завершается опера дуэтом Серафимы и Голубкова, и это, пожалуй, единственный эпизод, в котором Сидельников отходит от булгаковского текста (как известно, в пьесе говорить одновременно не принято). Однако именно в финале оперы, возможно, скрыто интуитивное приближение композитора к «сердцу» смысла пьесы. Заканчивая свое сочинение дуэтом согласия (в музыковедческой терминологии), Сидельников утверждает линию романтической любви Голубкова к Серафиме как основную; тема преступления и наказания, связанная с образом Хлудова, уходит на второй план¹³⁰.

Для преодоления вышеупомянутых характерных особенностей литературной оперы Сидельников обращается к особому типу организации музыкальной ткани. Композитор объединяет ее в три крупных интоационных

¹²⁹ Имеются в виду два различных варианта финала пьесы.

¹³⁰ В этой линии Булгаков сохраняет безусловную историческую достоверность, что косвенно подтверждается воспоминаниями А. И. Деникина: «Та исключительная обстановка, в которой приходилось жить и бороться армии, неуловимость и потому возможная безнаказанность многих преступлений — давали широкий простор порочным, смущали неуравновешенных и доставляли нравственные мучения чистым» (Деникин А. И. Поход и смерть генерала Корнилова. Ростов-на-Дону: Кн. изд-во, 1989. С. 65).

группы: лирическую, трагедийную и комическую, содержательное поле которых расширяют дополнительные модальности¹³¹. В опере есть персонажи, чей интонационный облик всегда сохраняет семантику только одной группы: Голубков и Серафима — лирическая (лирико-романтическая) сфера, Корзухин и Грек-донжуан — комическая (пародийно-гротесковая). У других персонажей интонационная сфера, при всей ее сосредоточенности в одной группе, все же дополнена иными мотивами. У Люськи сочетаются лирическая и ироническая, у Хлудова — трагедийная и лирическая (лирико-романтическая), в партии Чарноты присутствуют все три (лирическая, трагедийная и комическая).

Круг интонаций в опере, безусловно, оригинален, но оригинальность эта кроется, собственно, не в самом языке, а в его парадоксальном для советского композитора 80-х годов XX века эстетическом обосновании. Композитор И. Юсупова, обучавшаяся в классе Сидельникова, в одной из бесед назвала его первым автором, который открыл в СССР законы постмодернизма в музыке. Включение разнородных интонационных элементов — джазовых и шлягерных

¹³¹ Модальность — синтаксическая категория, выражающая отношение сообщения, содержащегося в предложении, к действительности. Первоначально применялась в лингвистике. Разработка этой категории в отечественной науке принадлежит выдающемуся лингвисту В. В. Виноградову. Важной для данной диссертации представляется следующая мысль ученого: «Роль интонационно-мелодических средств для выражения модальных оттенков высказываний или предложений бывает неодинакова в зависимости от грамматического строя и лексического состава синтаксических единств». (Виноградов В. В. О категории модальности и модальных словах в русском языке (1950) // Виноградов В. В. Избранные труды. Исследования по русской грамматике. М.: Наука, 1975. С. 59). Теория модуса и модальности как специфических категорий в музыке разрабатывается в трудах Е. В. Назайкинского, в частности, в его «Логике музыкальной композиции» (раздел «К теории модуса и модальности в музыке...»). См.: Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 236–249. Назайкинский дает следующее определение модусу: «...музыкальный модус — это целостное, конкретное по содержанию (то есть одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами» (Логика музыкальной композиции, с. 239). По своему характеру и природе, считает ученый, модусы-состояния могут быть весьма различны. Он делит их на два типа: первый связан с эмоциональными психологическими характеристиками (созерцательный и деятельный; спокойный и устойчивый или напряженный и противоречивый; целенаправленный, сконцентрированный и пр.) второй — с внешними состояниями (отражение материи, окружающей среды, климата, времен года и т.п.). «Но любое состояние все же так или иначе переводится на язык психических переживаний, подчиняется требованию антропоморфизма, — пишет Назайкинский. — Модус мира становится строем души, погружается в глубины психического» (там же). Раскрытие категорий «модус» и модальность в теории Е. В. Назайкинского в свете новейших гуманитарных методологий представлено в статье: Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 18–29. Теория модальности и жанра, как было уже сказано ранее, составляет предмет научного исследования в монографии «Теория жанров в музыкальной науке: история и современность» А. Г. Коробовой. Разработанная в литературе теория модуса экстраполирована автором на теорию жанра в музыке и прослежена в практике современного музыкального искусства. Анализ применения категорий модуса и модальности в междисциплинарном научном дискурсе, в том числе и в музыковедении, дан еще в одном исследовании последнего десятилетия: Медова А. А. К проблеме бытования понятия «модальность» в современном гуманитарном и философском знании // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 3 (356). С. 53–57.

оборотов, романтических идиом (лейтмотив Серафимы), клише советского музыкального быта (к примеру, туш, сопровождающий в СССР всякого рода награждения, в сцене тараканьих бегов) — все это говорит о чертах концептуализма¹³², для которого характерно использование любых элементов, направленных на достижение определенной художественной цели, вместе с тем результат которого — самобытный интонационный авторский строй. Мы же вместе с тем видим в этом проявление тенденции, о которой было сказано в параграфе, посвященном неомелодизму — обращение Сидельникова к интонационному словарю эпохи (Рис. 1).

Рис. 1. Н. Сидельников. «Бег». З д. Сон пятый. «Тараканы бега». Туши, ц. 342.



В опере создана развернутая система лейтмотивов, и можно сказать, что она канонична¹³³. Лейтмотивы, характеризующие действующих лиц, образуют тематические арки, появляются как прием косвенной характеристики в партиях других персонажей. Особенно показателен в этом отношении лейтмотив

¹³² Следующее высказывание Т. В. Чередниченко подтверждает эту мысль: «Сидельников — концептуалист, но без наготы концепта. Ему был свойствен азарт художественной вещественности. Концепты рождались из материала, к которому обращался автор» (Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 1970-е. Проблемы. Портреты. Случай: монография. М.: НЛО, 2001. С. 195).

¹³³ Подробный анализ оперы дан в книге Г. В. Григорьевой о Н. Н. Сидельникове (*Григорьева Г. В. Николай Сидельников: монография. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 176 с.*).

Серафимы, звучащий в партиях самой героини, Голубкова, Чарноты. Хлудова, а также в оркестре — там, где речь заходит о Серафиме (Рис. 2 а, б, в).

Рис. 2. Н. Сидельников. «Бег». Лейтмотив Серафимы.

a). В партии Серафимы. 1 д. Сон первый, ц. 68.

The musical score shows two staves. The top staff is for 'Серафима' (Serafima) in soprano clef, and the bottom staff is for 'Де Бризар (Серафиме)' (De Brizier (Serafime)) in bass clef. The key signature is one sharp. The tempo is marked 'Agitato'. The lyrics are: 'Я же на то - варя -ша ми - жевщи -на, — до -ку -мент! —' (I am here to - varya -sha mi - zheshchi -na, — do -ku -ment! —). The piano accompaniment is present below the bass staff.

б). В партии Голубкова. 1 д. Сон второй, ц. 145.

The musical score shows four staves. The top staff is for 'Голубков' (Golubkov) in soprano clef, singing 'Что вы! Что вы! О - на же - на то - варя -ша ми -'. The second staff is for 'Т.' (T.) in alto clef. The third staff is for 'Ишибинас' (Isibinas) in bass clef. The fourth staff is for 'В.' (V.) in bass clef. The piano accompaniment is present at the bottom. Measure number '145' is indicated above the staff.

Голубков

ищет - ра Кор - зу - хи - на! О - ва ве от - да - ёт се - бе от -

в). В партии Корзухина (ритмически значительно измененный).

1 д. Сон второй, ц. 145, мт. 5–8.

Худов

Это хо-ро-шо, по-то-му что, ког-

Худов

да у нас, отда-ва-я отчёт, го-во-рят, пи-слов-а пра-ды не до-бъёшь - ся.

В опере есть также лейтмотивы Голубкова, Корзухина, Люськи, коммунистов и др.

Над всем царит лейтмотив сна-тьмы — тянущийся, колеблющийся, мерцающий, напоминающий марево болезни, обычно звучащий (в виде варианта) в начале или в конце сна-картины (Рис. 3).

Рис. 3. Н. Сидельников. «Бег». Эпиграф. Лейтмотив сна, тт. 1–10.



Следование за неизменным текстом литературного первоисточника привело к сохранению всех элементов пьесы Булгакова — от композиции до мельчайших деталей описания характеров и поступков героев и ситуаций, в которые они попадают. Изображение бытовых картин в опере определено жанром пьесы, обозначенным Булгаковым как «Восемь снов». Судьба героев «движется по законам, совершенно не совпадающим с законами Дома, семьи и очага»¹³⁴. Пространство действия дискретно, ирреально, а личная, реально-бытовая логика заменена в нем надличностной, внебытовой. Отражение этого «остраненного» быта передано в опере через систему тем-реминисценций. Условно их можно объединить в три группы: быт дореволюционной России (темы-воспоминания вальса, звучащего на гимназических балах, Егерского марша и др.), быт эпохи Гражданской войны (темы военных сигналов, матросская песня «Эх, яблочко» и др.), эмигрантский быт (песни «Разлука», «Светит месяц», «Жили двенадцать разбойников», крики муэдзина и др.). Система тем-реминисценций вносит в изображение картин быта полифоничность, в результате которой реальное и ирреальное, прошлое и настоящее переплетаются в них в неразрывной связи. Такова, например, тема гимназического вальса, звучащая во втором, а затем повторяющаяся в третьем Сне (Рис. 4).

¹³⁴ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. С. 172.

Рис. 4. Н. Сидельников. «Бег». 1 д. Сон второй.

Гимназический вальс, и. 108, т. 5.

A musical score for three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff a bass clef, and the bottom staff a treble clef. All staves are in 3/4 time with a key signature of two sharps. The first three measures of each staff feature eighth-note patterns with dynamic markings: measure 1 is mp, measure 2 is p, and measure 3 is pp. In the fourth measure, the bass line in the middle staff has a sustained note followed by eighth-note patterns with dynamics pp and ff. The top staff ends with a measure ending in a box labeled '100'.

Безусловно, в этом обнаруживается стремление автора оперы драматургически скрепить текст пьесы Булгакова, в котором ослаблены причинно-следственные связи, а художественное пространство дискретно. Перемещение в пространстве и времени, от одного действующего лица к другому, быстрая смена кадров укрепляются в опере тематическими арками, которые создаются лейтмотивной системой, а также темами-реминисценциями. Лейтмотивная техника также отражает один из важнейших принципов

литературной оперы, отмеченный Дальхаузом, — она создает параллельный воображаемый мир в рефлектирующем сознании слушателя.

Сидельников следует не только за литературным текстом, он тщательно повторяет за Булгаковым «музыкальную партитуру», прописанную писателем в пьесе: хор монахов, модный гимназический вальс, Егерский марш, голос муэдзина, шарманочная «Разлука», «Светит месяц», «Жили двенадцать разбойников», рефрен арии Томского из «Пиковой дамы» Чайковского и др.

Однако в интерпретации музыкальных ремарок пьесы Сидельников проявляет большую свободу. К примеру, цитируя Чайковского на слова «Три карты», он, тем не менее, не вводит музыкальной цитаты на текст «Графиня ценой одного randevu», так же, как и на текст «Получишь смертельный удар ты».

В результате интерпретации Сидельникова звуковое пространство оперы оказывается иерархичным. Сохраненный булгаковский текст, безусловно, определяет ее смысл, однако имманентный собственно музыкальный ряд создает второй план, своего рода комплементарную полифонию. Е. И. Чигарева в своих масштабных работах об операх Моцарта определила этот комментирующий пласт термином «невербальная семантика»¹³⁵. В нем скрыто авторское отношение Сидельникова к героям пьесы Булгакова. Третий план — это воплощение «странной симфонии» — музыкальной партитуры пьесы Булгакова, о которой было сказано выше.

Итак, доскональное следование музыкального текста литературной оперы за верbalным, на первый взгляд, создает ощущение прямого доминирования последнего. Вместе с тем его осмысление композитором и дальнейшая интерпретация неизбежно приводят к новому художественному целому, в котором особое значение приобретает таящийся в глубинах литературного первоисточника скрытый смысл, иными словами подтекст. Здесь, на наш взгляд, очень важно отметить следующее. Музыкальный интертекст булгаковских

¹³⁵ См. об этом: Чигарева Е. И. О «невербальной семантике» в музыке Моцарта // Семантика музыкального языка: материалы научной междунар. конф. 27–28 февраля 2002 года / РАМ имени Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2004. С. 223–227.

произведений неоднократно становился предметом исследования¹³⁶. И в пьесе Булгакова, и в опере Сидельникова интертекстуальные отсылки очевидны и многочисленны. По мнению Г. В. Григорьевой, в «Беге» Сидельникова они ведут к русской оперной классике. Исследователь находит их в характеристиках главных действующих лиц: «Его (Голубкова. — Г. З.) ариозо (в первом сне) напрямую восходит к стилистике Чайковского, однако без точного определения “адреса” аллюзии»¹³⁷. В партиях Хлудова, Серафимы, Люськи Григорьева прослеживает параллели с интонационным строем произведений Мусоргского, Прокофьева, Римского-Корсакова.

Обозначив интертекстуальные параллели в «Беге» Сидельникова, обратимся к подтексту, возможно, более архаичному (но и более важному, на наш взгляд, в рассмотрении интерпретации литературного первоисточника) аспекту исследования, изменяющему вектор изучения от того, что цитируется к тому, что становится результатом этого цитирования в опере. Об этом пишет Б. М. Гаспаров: «Теория подтекста трансформируется в теорию “интертекстуальности”, смысл которой диаметрально противоположен первоначальной цели изучения подтекстов, как она была сформулирована в работах Тарановского и О. Ронена в конце 60-х — нач. 70-х годов. Если понятие подтекста подчинялось идеи изучения текста как единого целого, то понятие интертекста, напротив подчеркнуло неавтономность и незамкнутость текста, отсутствие единства, проникаемость и открытость текста бесконечному множеству мнемонических изложений»¹³⁸.

В статье «Подтекст: термин и понятие» российский лингвист А. М. Камчатнов отмечает, что для успешного развития научной теории необходима четкая формулировка терминов, не допускающая применения слов естественного языка со спутанным понятийным содержанием либо

¹³⁶ Бэлза И. Ф. Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 55–83. Платек Я. М. Странное сближение: о музыкальных фамилиях в произведениях М. Булгакова // Музыкальная жизнь. 1990. № 17. С. 28. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 33.

¹³⁷ Григорьева Г. В. Николай Сидельников. С. 118.

¹³⁸ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука: Вост. лит., 1994. С. 281.

профессиональных жаргонизмов¹³⁹. Некоторая неопределенность сопровождает и подтекст, дублетом которого часто выступает слово «смысл»¹⁴⁰. Камчатнов указывает на то, что: «Термин подтекст оказывается всего лишь метафорическим обозначением того же понятия, которое обозначается термином смысл, внутренний смысл, имплицитное содержание, сигнификат»¹⁴¹. Ученый делает дальнейший шаг в уточнении содержания термина, предлагая исходить в его дефиниции из того, кому адресовано высказывание и кому будет понятен его смысл — каждому или лишь избранному кругу посвященных (как именует их исследователь, профанам или эпифанам). В первом случае смысл высказывания Камчатнов называет экзотерическим, во втором — эзотерическим. Исходя из данной позиции, он дает следующее определение: «Термином подтекст целесообразно обозначить тот смысл, который предназначен лишь для избранных и понятен только посвященным, т. е. эзотерический смысл»¹⁴².

Этот эзотерический смысл присутствует как в пьесе Булгакова, так и в опере Сидельникова. Как было сказано выше, об увлеченной и кропотливой работе композитора над «Бегом» свидетельствуют его дочь Анастасия и ученики — И. Соколов и К. Уманский. Однако о том, насколько в целом он был погружен в творчество Булгакова в период работы над оперой, нет никаких документально подтвержденных сведений, и потому о постижении им подтекста (или эзотерического смысла) пьесы можно судить только на основании музыкальной партитуры.

Творчество Булгакова, как известно, отличается сложностью, загадочностью, элементами мистификации. Современные литературоведы склонны рассматривать его как «...единый метатекст, организованный, прежде всего, мотивно»¹⁴³ и одновременно как художественно-культурный интертекст, в

¹³⁹ Камчатнов А. М. Подтекст: термин и понятие // Филологические науки. 1988. № 3. С. 40.

¹⁴⁰ В Краткой литературной энциклопедии дано следующее определение: «Подтекст — скрытый смысл высказывания, вытекающий из соотношения словесных значений с контекстом и особенно — речевой ситуацией». Хализев В. Е. Подтекст. Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Том 5. (1968). Мурари — Припев. Стб. 829–830.

¹⁴¹ Камчатнов А. М. Подтекст: термин и понятие. С. 42.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Бердяева О. С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст. Великий Новгород: ИПЦ НовГУ, 2002. С. 5.

котором очевидны мифопоэтическая традиция и влияние старших писателей-свременников¹⁴⁴. Все эти качества сфокусированы и в «Беге». Коснемся только одного аспекта, порождающего подтекст, и связанного с увлечением Булгакова музыкой. Писатель неоднократно признавался в своей неукротимой любви к ней, и, в частности, к такому важному для предшествующего XIX столетия жанру, как опера¹⁴⁵. Тема музыки в творчестве Булгакова достаточно хорошо изучена, но неисчерпаема в своем многообразии и продолжает вызывать интерес у исследователей¹⁴⁶. «Наряду с литературными реминисценциями, важную роль в булгаковских произведениях играют, как известно, реминисценции музыкальные, — пишет один из крупнейших исследователей творчества Булгакова Е. А. Яблоков, — а среди “цитируемых” музыкальных произведений ведущее место принадлежит музыкально-драматическому жанру (опера, оперетта). Оперные варианты литературной классики (“Евгений Онегин”, “Пиковая дама”, “Демон”, “Фауст” и проч.) составляют особую группу, и в ряде случаев принципиально важно определить, на какой “вариант” классического сюжета — литературный или оперный — ориентирован тот или иной эпизод»¹⁴⁷. Анализируя музыкальные мотивы в романе «Белая гвардия», ученый указывает на цитирование около десятка опер, среди которых «Черевички», «Пиковая дама», «Евгений Онегин» и «Мазепа» Чайковского, «Нерон» и «Демон» А.Г. Рубинштейна, «Фауст» Гуно, «Аида» Верди, «Гугеноты» Мейербера, «Кармен» Бизе.

В статье «Белое и красное» М. Каганская называет «Белую гвардию» романом-оперой, сравнивая, в частности, со сценой из «Фауста» Гуно эпизод «...прохода, как через сцену, петлюровских войск в сопровождении хора

¹⁴⁴ Иваньшина Е. А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве Михаила Булгакова: автореф. дис. ...д-ра филол. наук: 10.01.01. Воронеж, 2010. 39 с.

¹⁴⁵ Об этом свидетельствуют не только документальные факты, но и сухие цифры статистики: по подсчетам сестры, только «Фауста» Гуно — одну из двух наиболее любимых им опер — писатель посетил 41 раз.

¹⁴⁶ Так, например, в последнее время появляются работы, в которых музыкальный компонент текста произведений Булгакова рассматривается в семиотическом аспекте (Andrews E., Lowry Y. Music as Text in the Works of Bulgakov // Recherchesémiotiques / Semiotic // Inquiry. 2015. Vol. 35. No. 1. P. 41–61).

¹⁴⁷ Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 33.

мужских, женских, детских, высоких и низких, восторженных и негодующих, украинских и русских голосов, доносящихся из толпы статистов»¹⁴⁸.

Б. М. Гаспаров в «Литературных лейтмотивах» пишет: «Все действие романа “Мастер и Маргарита” имеет музыкальный фон»¹⁴⁹.

Подобный фон представлен и в «Беге». Многочисленные музыкальные ремарки, складывающиеся в своеобразную «партитуру» и бережно сохраненные и детально озвученные Сидельниковым в опере, означая временные и пространственные границы действия, создают один из пластов подтекста в булгаковском «Беге». Как было отмечено выше, они условно могут быть разделены на три группы: быт дореволюционной России, быт эпохи Гражданской войны, эмигрантский быт. Звучащие булгаковские ремарки, визуализируют пространство и время, позволяя просвещенному слушателю виртуально перемещаться из монастыря на гимназический бал, в хаос гражданской войны, на улицы Стамбула и Парижа, представленные сквозь взгляд русской эмиграции постреволюционной эпохи.

Другой пласт подтекста в «Беге» определяют текстовые отсылки к оперным сочинениям. Как известно, одним из любимейших произведений Булгакова была «Аида» Дж. Верди. По воспоминаниям второй супруги писателя Л. Е. Белозерской: «Две оперы как бы сопровождают творчество Михаила Афанасьевича Булгакова — “Фауст” и “Аида”. Он остается верен им на протяжении всех своих зрелых лет»¹⁵⁰. Писатель неоднократно включает в свои произведения мотивы из этого шедевра Верди (к примеру, в «Собачьем сердце»). В «Беге» прямое цитирование отсутствует, однако в finale оперы Сидельникова содержится скрытый намек на музыкальные предпочтения Булгакова. Как уже было сказано, композитор, единственный раз отступая от характерного для литературной оперы диалогического изложения материала, завершает ее любовным дуэтом главных героев (заметим, что завершение дуэтом не характерно

¹⁴⁸ Каганская М. Белое и красное // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 97.

¹⁴⁹ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. С. 40.

¹⁵⁰ Белозерская Л. Е. Страницы жизни // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Советский писатель, 1988. С. 234.

для оперного жанра в целом). Подобное решение финала «Бега», как представляется, и в содержательном, и в структурном аспекте восходит к заключительной сцене «Аиды».

Более очевидны и значимы в создании подтекста интертекстуальные связи с творчеством Чайковского, которые в булгаковской пьесе можно проследить на разных уровнях: образном, текстовом, структурном. Е. А. Яблоков в личной беседе с автором диссертации высказал предположение о том, что прототипом генерала Хлудова стал «оперный» Герман, сходство с которым обнаруживается в болезненности¹⁵¹, в мотивах навязчивых идей, призраков (явление призрака Графини — Герману, Крапивина — Хлудову), а также упорном желании писателя в финале привести Хлудова к самоубийству. В пьесе есть также жанровые и текстовые цитаты из оперы Чайковского. По аналогии с балладой Томского Булгаков включает в действие «Балладу о долларе». Седьмую сцену открывает эпиграф «Три карты, три карты, три карты...». В знаменитой Сцене Игры из Седьмого сна, где кубанский генерал Чарнота обыгрывает миллионера Корзухина, цитируются фразы (только текстовые) из баллады Томского «Получишь смертельный удар ты», «Графиня ценой одного randevu», неоднократно проводится лейттема «трех карт», структура же сцены сходна с финалом «Пиковой дамы».

Исследователи отмечают, что Булгаков, несомненно, любивший оперы Чайковского, представляет их чаще всего в пародийно-сниженном контексте¹⁵². Сцена Игры в карты написана Сидельниковым в пародийно-готескном ключе: дискретные реплики повторенной темы «трех карт» у Чарноты сменяются приведенными выше фразами, не цитирующими при этом музыкальный материал баллады, и все это накладывается на многократный повтор шлягерного мотива с синкопированным ритмом. Такое соединение переводит здесь трагическую

¹⁵¹ Яблоков также указывает, как он полагает, на вполне ясную Булгакову этимологию фамилии Хлудов — от диал. хлуда: «хворь, болезнь», ссылаясь на толкование в словаре Даля. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 362–363.

¹⁵² Так, к примеру, герой пьесы Булгакова «Блаженство» Жорж-Юрий Милославский признается в любви словами «Пускай погибну я...», выдавая их за собственное творчество. Попавший в сумасшедший дом председатель жилищного товарищества дома 302-бис по Садовой из «Мастера и Маргариты» Никанор Иванович Босой во сне слышит нервный голос тенора, поющего «Там груды золота лежат...», и т. п.

предрешенность событий, предсказанных Томским в «Пиковой даме», в комический план (Рис. 5).

Рис. 5. Н. Сидельников. «Бег». 4 д. Сон седьмой. «Игра в карты», ч. 532.

ИГРА В КАРТЫ

429

532 Allegro giocoso e sempre leggiero

Коряухин
Чарвота

Ну, за в - ти са - мы - е
На сколь - ко?

533

Коряухин
Чарвота

дe - сать дол - ла - ров. По-прошу карту.
дe - вять.

Коряухин
Чарвота

По-прошу на юнит. Е - щё раз
дe - вять.

Включение Сидельниковым в оперу таких структурных моделей и интонационных формул позволяет сделать вывод о том, что композитор проник в глубинный подтекст булгаковского творчества, о котором Яблоков сказал следующее: «В общей “мистериально-буффонадной” (М. Петровский) атмосфере булгаковского художественного мира все серьезные, “высокие” смыслы опосредуются пародией, травестируются»¹⁵³.

На основании анализа оперы можно предположить, что Сидельников не только точно следует за вербальным текстом, но и передает эзотерический смысл пьесы Булгакова. Об этом смысле в отношении «Белой гвардии», но, безусловно, пронизывающем все творчество писателя, очень точно пишет Яблоков: «Богатство музыкальных ассоциаций подтверждает вывод о том, что писатель Булгаков работает, в сущности, и как композитор¹⁵⁴: сочетая темы, заимствованные из произведений разных музыкальных жанров, варьирует их, выстраивая “собственное” произведение — но оставляя источники узнаваемыми. Таким образом, в подтексте его прозы выстраивается что-то вроде пародийной сюиты или симфонии, которая служит своеобразным “аккомпанементом” фабульных событий»¹⁵⁵. Можно только восхищаться тем, с каким бесстрашием взялся за столь сложный литературный первоисточник Сидельников и насколько грандиозного, вдохновенного и точного воплощения замысла он достиг.

В заключение вернемся к попытке обозначить интерпретацию жанра пьесы в опере. Как известно, общепринятое определение булгаковского «Бега» — трагикомедия; есть также другие, но близкие ему: фантасмагория, сатирическая трагедия, сатирическая комедия, трагифарс.

Если бы мы взглянули на оперу Сидельникова из XVIII века, то, возможно, могли бы определить ее жанр как *dramma giocoso*, — так, к примеру, назвали

¹⁵³ Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 33.

¹⁵⁴ Как известно, Булгаков также пробовал себя в качестве либреттиста. Писатель создал четыре либретто: для оперы С. Потоцкого «Черное море» (в основе сюжета — борьба за Перекоп); для оперы Б. Асафьева «Минин и Пожарский» и «Петр Первый»; для оперы И. Дунаевского «Рашель» (по рассказу Мопассана «Мадемуазель Фифи»). Две первых были написаны, но не поставлены. В случае с «Петром Первым» музыка написана не была, Дунаевский сочинил только одну польку. (Черкашина-Губаренко М. Р. Призрак оперы в прозе Михаила Булгакова [Электронный ресурс] // Научно-культурологический журнал «Relga». 2002. № 7 (85). URL: <http://www.relgar.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=141&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 27.08.2019).

¹⁵⁵ Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. С. 39.

оперу «Дон Жуан» ее авторы — В. А. Моцарт и либреттист Да Понте. Однако и в пьесе и, следовательно, в опере «Бег», несмотря на смешение высокого и низкого, трагедийного и комического, слишком силен социально-исторический аспект, что не позволяет определить ее жанр подобным образом. Это и не лирико-психологическая музыкальная драма — для нее не характерны гротеск и пародия. В статье о Булгакове К. Л. Рудницкий назвал «Бег» «странной» пьесой на том основании, что она «...начинается как трагедия и кончается откровенным фарсом»¹⁵⁶. Вероятно, именно такое определение адекватно отражает жанровую интерпретацию пьесы Булгакова в одноименной опере Сидельникова — об этом свидетельствуют откровенно шлягерные интонации финального дуэта Серафимы и Голубкова¹⁵⁷ (Рис. 6).

Рис. 6. Н. Сидельников. «Бег». 4 д. Сон восьмой.

Заключительный дуэт Серафимы и Голубкова, ч. 706.

¹⁵⁶ Рудницкий К. Л. Михаил Булгаков // Вопросы театра: сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1966. С. 132.

¹⁵⁷ Сходное впечатление, о котором пишет И. Г. Соколов, ученик Сидельникова в своих воспоминаниях, произвел на него финал оперы: «И, как всегда у этого композитора, необычен, парадоксален, трудно постигим конец оперы. После сплошного трагизма двух актов, после показа войны, нищеты эмигрантской жизни, ужасов “бега”, вдруг главные персонажи объединяются в светлой мечте о России, о возвращении к счастью, в мир, свет и радость. Музыка в конце оперы (конечно, в B-dur — «В» — eg!) больше всего напоминает оперетту, мюзикл, Гершвина. Поначалу требуется усилие, чтобы понять, принять эту стилевую трансформацию... Здесь автор осуществляет стилевой “бег” из мира тоски, нищеты, покинутости домой в Россию, в мир света, добра, радости. Так этот финал увиделся, услышался мне с учетом того, что я знаю из музыки Сидельникова. Но Николай Николаевич настолько глубоко погружался в философский аспект создаваемого им произведения, что наверняка существует и другая трактовка этого грандиозного сочинения и его финала». Соколов И. Г. Праздник духа, мысли, чувства. (Обсуждаем оперу «Бег» Н. Сидельникова) // Музикальная академия. 2010. № 3. С. 3.

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Серафима' (Serafima) and the second staff is labeled 'Голубиков' (Golubikov). Both vocal parts sing in unison with the lyrics 'и мы по - е - дем с ним до - мой'. The bottom two staves represent bass parts, providing harmonic support. The music is in G major (indicated by a key signature of one sharp) and common time.

«Бег» Сидельникова, одно из наиболее масштабных и глубоких театральных сочинений конца XX столетия, — редкий пример обращения к типу литературной оперы, в которой прозаический текст сохранен полностью, — безусловная творческая удача автора¹⁵⁸. В тонкой интерпретации сюжетного многоголосия булгаковской пьесы в опере Сидельникова раскрылась общность философских и этических взглядов писателя и композитора.

¹⁵⁸ Приведем высказывание В. А. Кобекина — одного из крупнейших современных оперных композиторов, в котором он делится своими представлениями об опере: «Композитор, отказавшись от создания оперного либретто, взяв вместо этого для оперы почти неизменный булгаковский текст, поставил себя (и будущих постановщиков) в сложное положение. Темпоритмы драмы и оперы различны и, соответственно, различны способы удержания внимания зрителей... Отсюда видно, что Николай Сидельников выбрал самый сложный путь. Надо отдать должное композитору, многие проблемы ему удалось преодолеть. Музыка внимание зрителей, в основном, держит (мне кажется, было принято правильное решение сократить партитуру). Ведущим методом служат оркестровые остинато, на фоне которых звучат речитативы артистов. Очень действенное средство, открытое еще Глюком и умело примененное Сидельниковым. Эти фрагменты партитуры просто завораживали слушателей и временами достигали подлинно трагических высот. Но оборотная сторона этого приема, при неумеренном использовании, — возникновение монотонии, тем более что вокальные партии... (прежде всего, в силу примененной техники) несколько однообразны. Мне понравилось, как композитор решил гротесковые образы Булгакова. Джазовые ритмы и интонации 20-х годов прошлого века — очень театральная и яркая краска. Опять же при неумеренном или неточном использовании уместность этой стилистики вызывает сомнение. К сожалению, временами автор, по моему мнению, соскальзывал к сомнительному в данном контексте языку советской эстрады 1970-х». В. А. Кобекин. Большое событие. (Обсуждаем оперу «Бег» Н. Сидельникова) // Музикальная академия. 2010. № 3. С. 10.

2.2. «Контрабас» Г. Корчмара

«Контрабас» — монодрама в двух актах, тринадцати сценах для басов и контрабасов была завершена Григорием Корчмаром¹⁵⁹ в 2009 году¹⁶⁰. У русскоязычного читателя ее название, возможно, вызовет в памяти рассказы А. П. Чехова «Роман с контрабасом» и «Контрабас и флейта», однако основа либретто — иная. Это одноименная пьеса Патрика Зюскинда, переведенная на русский язык самим композитором, которая, вместе с тем, в своей проблематике связана с миром чеховских персонажей. Сохраненный, слегка редуцированный в либретто текст пьесы указывает на принадлежность «Контрабаса» Корчмара к типу *литературной оперы*.

Имя Зюскинда всемирно известно, и у миллионов читателей оно ассоциируется, прежде всего, с романом «Парфюмер. История одного убийцы»¹⁶¹. Однако это второе литературное произведение выдающегося немецкого писателя. Первое же — пьеса «Контрабас» (1980), ставшая после мюнхенской премьеры 1984 году одной из самых популярных в Европе. Именно этот одноактный монолог контрабасиста-оркестранта принес его автору литературную и

¹⁵⁹ Корчмар Григорий Овшиевич (р. 1947) — современный российский композитор и пианист. Закончил Ленинградскую государственную консерваторию по двум специальностям: «композиция» (класс проф. В. Н. Салманова) и «фортепиано» (класс проф. П. А. Серебрякова). Автор свыше ста восьмидесяти сочинений, охватывающих различные жанры симфонической, театральной, хоровой, вокальной и инstrumentальной камерной музыки, а также многочисленных транскрипций музыки других авторов. Г. О. Корчмар — заслуженный деятель искусств РФ, председатель Союза композиторов Санкт-Петербурга, художественный директор международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна», профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. (См. Приложение А, рис. 5).

¹⁶⁰ Концертное исполнение (премьера) оперы состоялось 17 мая 2010 года в рамках 46-го Международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна» в Доме композиторов Санкт-Петербурга. Исполнители: солисты Андрей Серов, Григорий Шкарупа, Николай Каменский; инструментальный ансамбль *QuattroBass* в составе: Мария Шило, Виктор Кононенко, Кирилл Дубовик, Борис Маркелов. Художественный руководитель — Александр Шило. Дирижер — Григорий Корчмар.

¹⁶¹ Между тем, Зюскинд (р. 1949) — один из самых таинственных героев литературного сообщества. Он живет в уединенном пространстве, попеременно то в Германии, то во Франции, нет сведений о его семье и увлечениях, до настоящего времени опубликованы лишь три фотографии писателя. Из его же биографии известно только, что детство прошло в баварском Холцхаузене, где он учился в школе, а затем в гимназии, параллельно обучаясь игре на фортепиано. После альтернативной службы в армии Зюскинд изучал историю в Мюнхенском университете, затем поступил во французский Экс-ан-Прованс, но учебу не завершил. До начала писательской карьеры работал в разных местах — тапером в баре, тренером по настольному теннису, сотрудником в патентном отделе компании «Сименс». Примерно с 1970 года Зюскинд, по его собственным словам, стал «свободным писателем». В 1985 году выходит роман «Парфюмер. История одного убийцы», который, принеся его автору впечатляющий успех, был сразу же переведен на 39 языков (в настоящий момент уже более чем на 46) и в короткий срок разошелся двенадцатимиллионным тиражом. В 2006 году вышла также экранизация «Парфюмера» немецкого кинорежиссера Тома Тыквера (р. 1965).

театральную известность. «Контрабас» в какой-то мере автобиографичен, так же, как и другое произведение — «Повесть о господине Зоммере» (1991). В центре действия — эпизод из жизни музыканта, «маленького человека», судьбу которого определяет главное «действующее лицо» — контрабас. Сам Зюскинд в предисловии к пьесе написал так: «В ней речь идет, наряду с разными другими вещами, о существовании человека в своей маленькой комнате. Я руководствовался при написании моим собственным опытом, потому что я также значительную часть своей жизни провожу в маленьких комнатах. Но я надеюсь, что однажды найду такую комнату, которая будет настолько мала и тесна, что я устану от одиночества. И тогда я напишу пьесу для двух человек в большем количестве комнат»¹⁶².

«Контрабас» — это бессюжетная психологическая драма, где за внешней «бытовой повседневностью» монолога одинокого, не слишком удачливого, жаждущего признания и любви молодого человека скрыто сложное философское рассуждение о жизни. Содержание ее включает описание особенностей контрабаса, игры на нем, работу мастеров по его усовершенствованию; раскрытие роли контрабасиста в оркестре в параллели с социумом, особенностей и задач его партии в симфонической партитуре, отношения оркестранта к своему инструменту, которое наполнено противоречиями — от гордости и трогательной нежности до нескрываемой ненависти; размышление о причастности контрабаса к смерти, приводящее к мысли о связи между инструментом, женским началом и самой смертью. «В продолжение всего монолога, — пишет исследователь творчества писателя Е. В. Карабегова, — герой пытается решить для себя три главные проблемы: выяснить свои отношения с миром, который предстает сквозь призму музыки; утвердить себя и обрести свою любовь, защитив от окромузикальной грязи и несвободы молодую певицу-сопрано Сару, и,

¹⁶² Зюскинд П. Контрабас: пьеса / пер. Н. С. Литвинец. СПб.: Азбука, 2015. С. 6.

наконец, — выяснить свои отношения со своим инструментом — контрабасом»¹⁶³.

Что же привлекло Г. Корчмара в пьесе Зюскинда и определило ее выбор в качестве либретто литературной оперы? Таких факторов, вероятно, несколько: монологичность, позволяющая композитору обратиться к излюбленному жанру монооперы; мягкая ирония, которая, напоминая стилистику чеховских рассказов, пронизывает исповедь героя и так свойственна музыкальному мышлению Корчмара. Однако основополагающий, по нашему представлению, фактор — ярко выраженное в «Контрабасе» музыкальное начало, проявлением которого становится экфрасис¹⁶⁴ музыки, где в качестве приемов его создания в пьесе выступают «...музыкальная терминология, звукопись, ритм прозы, музыкальные мотивы, лейтмотивы»¹⁶⁵. И это предоставляет безграничные возможности для введения одного из методов композиции, который разработан композитором.

Классифицируя собственное творчество, Корчмар выделяет в нем три композиционных метода: стилевое моделирование, фольклор и стиль *espressivo* (не имеющий прямых цитат и аллюзий, музыка, воплощающая внутренний мир самого композитора с его резчайшими контрастами). Внутри стилевого моделирования есть *моделирование эпохального стиля* (барокко и др.), стиля конкретного композитора (Моцарт и др.), *жанра (инструментальный концерт и пр.)*, *произведения* («Последняя фуга Баха» [*Post mortem*], фантазия на *Contrapunctus XV* из «Искусства фуги» для струнного оркестра, 1996 и др.). Е. И. Чигарева, анализируя творчество Корчмара, отмечает широту временного и «географического» диапазона диалога стилей в музыке композитора. Это старинная музыка («Тень Корелли», фантазия для скрипки соло, 1988, *Gloria*, симфонический дифирамб для ансамбля солистов и оркестра, 1989; и др.);

¹⁶³ Карабегова Е. В. Символика музыкальных инструментов в немецкой литературе XIX–XX веков и «Контрабас» Патрика Зюскинда [Электронный ресурс] // Французская литература XVII–XVIII вв.: сайт. URL: <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/simvolika-muzykalnyh-instrumentov-v-nemetskoy-literature-xix—xx-vekov-i-kontrabas-patrika-zyuskinda.html> (дата обращения: 15.04.2017).

¹⁶⁴ Этот важный для музыкальной драматургии монодрамы аспект будет рассмотрен позже.

¹⁶⁵ Виницель 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. филолог. наук: 10.01.03. Воронеж, 2015. С. 11.

романтическое музыкальное искусство («Шубертиада», сюита-фантазия для симфонического оркестра, 1996; «В мире Эдварда Грига», концерт-фантазия для фортепиано с оркестром, 1997; «Ссора Ленского с Онегиным», вальс-парафраз для скрипки и фортепиано, 2006 и др.); XX век («До свидания, милый друг», фантазия на тему Валерия Гаврилина для двух фортепиано, 1999; «Дорогой Сергей Сергеич!», концерт-послание С. С. Прокофьеву для скрипки с оркестром, 2002 и др.)¹⁶⁶. Следует подчеркнуть, что произведения, в которых значима техника стилевого моделирования, невозможно воспринимать как простую стилизацию или в русле постмодернистской трактовки «вторичности».

Два других композиционных метода — фольклор и *стиль espressivo*, (Вторая (1979) и Четвертая (1990) симфонии; *Sonata dolorosa* для виолончели и фортепиано (1990) и др.) также создают особый, индивидуальный почерк Корчмара. Композитор отмечает присутствие трех направлений во всех периодах творчества, говоря лишь о преобладании на определенном этапе той или иной техники. Примерно с середины 1990-х годов в творчестве Корчмара сформировался синтез всех трех композиционных методов. «В моей музыке последних лет, — говорит в интервью композитор, — быть может, нет степени эмоционального “накала” и “градуса” произведений прошлых десятилетий, с другой стороны, сегодня я в большей степени опасаюсь прямой стилизации и непосредственного использования разных стилевых моделей. В нынешнее время появилось нечто усредненное (не в качественном смысле этого слова!), то есть то, что впитало в себя все предыдущие направления»¹⁶⁷.

Из семи опер Корчмара, разнообразных по жанровому типу, сюжету и составу исполнителей, в трех (опера-буффа «Моцартино» (2006), опера-ракоход «Нигено Йенегве» (2003) и монодрама «Контрабас») ведущим и объединяющим оказывается метод стилевого моделирования. Пьеса Зюскинда представляет

¹⁶⁶ Заднепровская Г. В., Чигарева Е. И. «Моцартiana» Григория Корчмара (о сочинении по модели в музыке XX–XXI веков) // Музикальная академия. 2013. № 2. С. 43–53.

¹⁶⁷ Цит. по.: Курносова С. Е. Стилевые горизонты музыки Григория Корчмара [Электронный ресурс] // 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).

идеальное либретто для применения данной техники, поскольку монолог главного героя (в опере — Басиста) наполнен звучащей музыкой разных стилей.

Композитор так пишет о пьесе: «Это — еще один оригинальный вариант трагикомедии маленького человека, известной со времен гоголевской «Шинели». Пьеса представляет собой два часа из жизни (отдых между репетицией и вечерним спектаклем) музыканта западного госоркестра, внешне совершенно устроенного, но с огромным количеством проблем и комплексов. В центре действия — музыкальный инструмент — контрабас, который является основным препятствием жизни и счастья его обладателя»¹⁶⁸. Структура монодрамы «Контрабас» в целом такова:

Таблица 1. Г. Корчмар. «Контрабас». Структура монодрамы.

I акт	Название сцены	II акт	Название сцены
I	Контрабас — фундамент оркестра	VIII	Игра на контрабасе — мука
II	Сопрано и контрабас — два противоположных полюса	IX	Проклятие контрабасу
III	Демонстрация контрабаса	X	Сара
IV	Контрабас — препятствие	XI	Саморазоблачение
V	Контрабас — месть родителям	XII	Бесполезная вдохновенная игра
VI	Психоаналитика	XIII	Крик души контрабаса
VII	Контрабас — уродливая женщина		

Тринадцать ее сцен Корчмар объединяет в две контрастные и вместе с тем взаимодополняющие содержательные линии. По словам композитора: «Первая строится на развенчании инструмента, игра на котором — тяжелый труд, мучение и проклятие всей жизни артиста. Вторая линия — интимно-лирическая. Это — история тайной любви контрабасиста к солистке оперы — сопрано, история его

¹⁶⁸ Корчмар Г. О. Авторская аннотация к концертному исполнению монодрамы «Контрабас» 17 мая 2010 г. СПб.: Дом композиторов, 2010. С. 1.

грез, неосуществленных желаний и воображаемого бунта. (А это уже — из “Записок сумасшедшего”)¹⁶⁹.

Первая линия раскрывается в следующих семи сценах, в которых Басист:

- представляет госоркестр, в котором играет, говорит о фундаментальной роли контрабаса в оркестре как центральном, основополагающем инструменте (№ 1);
- последовательно демонстрирует устройство контрабаса: диапазон настройку струн и т.д. Берет инструмент и смычок, играет самую низкую ноту; имитирует флажолет; издает неслышный звук; показывает динамику от *pp* через *mf* до *ff* (№ 3);
- рассказывает о том, как стал контрабасистом назло отцу-чиновнику и матери, которой нравилась флейта. Объясняет свой поступок отсутствием любви к себе: «...как дитя обожаю я маму; а мама любит папу; а он влюблен в кроху-сестренку; меня же не любят — субъективно» (№ 5);
- размышляет о психоанализе: если бы он был 100 или 50 лет назад, возможно, не было бы некоторых вагнеровских опер, таких, как «Тристан», к примеру. Здесь же говорит о характере Вагнера, который, по его мнению, противный человек, что не мешало ему быть обожаемым женщинами (№ 6);
- сравнивает контрабас со старухой с уродливой фигурой, говорит, что контрабас — «гермафродит, дитя историзма — внизу как большая скрипка, вверху как большая гамба». «Разнес бы его в щепы, сломал, спилил, смолол, измельчил, раскрошил бы и через сито просеял». В конце сцены тушит свет и выходит из комнаты (№ 7);
- жалуется на сложности игры на контрабасе: растяжка, мозоли на пальцах, тяжесть смычка, отсутствие красоты звука. Здесь же представляет образец соло контрабаса (коронный концерт Карла Диттерса фон Диттердорфа), перечисляет некоторых композиторов, что писали для контрабаса (Дж. Боттезини, И. Вангаль, С. Кусевицкий), ставит пластинки с фрагментами их сочинений. При этом констатирует, что никто из признанных мастеров не пишет для контрабаса, а

¹⁶⁹ Там же.

если напишет, «...то ведь просто смех». В качестве примера приводит № 5 «Слон» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса (№ 8);

➤ проклинает контрабас, называя его печатью Каина, спотыкается об него и говорит о том, что инструмент мешает ему технически, сексуально, музыкально, и он когда-нибудь «добьет» его. В конце сцены ставит пластинку с увертюрой из «Свадьбы Фигаро» В.А. Моцарта (№ 9).

Так, выстраивается вектор этой содержательной линии — от более объективного описания Басистом роли и особенностей инструмента, через объяснение причин личной неприязни к нему вплоть до открытой яростной ненависти.

Вторая линия развертывается в шести сценах, где Басист:

➤ впервые рассказывает о молоденькой сопранистке, о том, как волнует ее голос, как она восхищает его (№ 2);

➤ говорит о контрабасе как о живом существе, при этом во всем ему мешающем. Вновь вспоминает сопрано — Сару. Рассказывает трогательную историю о том, как закрыл инструмент от мороза и снега шубой, а сам в результате заболел гриппом. Представляет Сару и контрабас, как одно лицо, соединяя их в мечтах о возлюбленной: «Резкими безумными движениями обнимает контрабас, сжимает его в объятьях, без сил бросается в кресло, наливает пиво» (ремарка из клавира) (№ 4);

➤ снова вспоминает Сару, мечтает о ней днем и ночью, словно созданной для него по контрасту — легкая, музыкальная, славная, симпатичная, с пышной грудью, возможно, еврейка, но ему это безразлично (№ 10);

➤ говорит об отсутствии таланта, бичуя себя, кажется самому себе жалким (№ 11);

➤ повествует о собственном демарше на репетиции «Аriadны на Наксосе» Р. Штрауса, где решил заиграть на контрабасе вдохновенно. Однако никто из окружающих даже не заметил этого прекраснейшего исполнения (№ 12);

➤ размышляет об опере и ставит пластинку с вступлением к «Золоту Рейна» Вагнера. Название сцены «Крик души контрабаса» — здесь метафора

отчаяния и одиночества, характеризующих внутренний мир его хозяина. Басист хочет крикнуть на весь мир «Сара» и прославиться или прославить возлюбленную. В конце сцены ставит пластинку — написанный в возрасте двадцати двух лет Фортепианный квинтет «Форель» Ф. Шуберта. Собирает вещи, берет контрабас, свет гаснет. Ансамбль кричит «Сара! Сара!» (№ 13).

Вторая содержательная линия — лирическая, интимная, окрашенная в романтические тона — ведь образ Сары предстает в ней как недостижимый, но столь желанный идеал. Внутренний мир героя раскрывается здесь в отраженном свете его чувств к возлюбленной Саре и связанным с ними стремлением к самоутверждению во внешнем мире.

«Контрабас» Корчмара, как было сказано выше, принадлежит к типу *литературной оперы*. Выполняя перевод пьесы¹⁷⁰, композитор в целом сохраняет текст Зюскинда в его последовательности, но вместе с тем вносит и некоторые изменения. В частности, дает название сценам, тогда как в пьесе они не именованы, и это отсылает слушателя к авторскому пониманию центральной идеи той или иной сцены. Корчмар также делает небольшие перестановки текста и купюры, которые касаются как фундаментальных моментов, так и деталей. Так, например, отсутствует важное для понимания социального аспекта драмы Зюскинда сравнение иерархии в симфоническом оркестре с устройством общества¹⁷¹, высказанное героем отношение к музыке как к мистерии, размышление о женщинах, смерти и контрабасе¹⁷² и др.

¹⁷⁰ Перевод «Контрабаса», сделанный самим композитором, отличает изысканность языка и тонкость в понимании деталей текста. Последнее становится особенно очевидным при сравнении с другими переводами и объясняется, прежде всего, сложностью смысловых интонаций пьесы, погруженных в стихию ее музыкальности.

¹⁷¹ Приведем в качестве примера два фрагмента текста, которые выпущены в монодраме Корчмара, важных для понимания философии писателя, но не акцентируемых в либретто Корчмара. «Контрабасист даже не может как следует встать. Как контрабасист — извините за выражение — и вы с любой точки зрения последнее деръмо! И поэтому я говорю, что оркестр — это отображение человеческого общества. Потому что здесь, как и там, те, кто безоговорочно выполняет самую деръмовую работу, сверху донизу презираются всеми остальными. Это даже еще хуже, чем в обществе, в этом оркестре, потому что в обществе, здесь я имел бы — это теоретически — надежду, что когда-нибудь я поднимусь по иерархической лестнице на самый верх и однажды посмотрю с самой вершины пирамиды на этот сброд внизу... Надежда, говорю вам, у меня бы была... Но в оркестре, здесь надежды нет никакой. Здесь господствует ужасная иерархия умения, кошмарная иерархия однажды принятого решения, отвратительная иерархия одаренности, непреложная, соответствующая природным законам, физическая иерархия колебаний и звуков, никогда не идите ни в какой оркестр!...». Зюскинд П. Контрабас / пер. с нем. О. Дрождина [Электронный ресурс]. К.: Фита, 1995. 448 с. URL: <http://lib.ru/ZUSKIND/kontrabas.txt> (дата обращения: 15.04.2017).

¹⁷² «Он размышляет. Женщина в музыке играет подчиненную роль. В творческой форме, имею я в виду, в композиции. Женщина играет подчиненную роль. Или, может быть, вы знаете какую-нибудь известную

Опущены некоторые, вероятно, лишние в представлении композитора, детали. К ним относятся эпизоды, в которых Басист упоминает о своем возрасте и возрасте сопранистки. Отсутствуют все фрагменты, где главный герой говорит о деньгах и возмущается ростом цен, к примеру: «Вообще-то в моем басе смычок — это самое лучшее. Смычок работы Пфетчнера. Сегодня он стоит все две с половиной тысячи. Купил я его за триста пятьдесят. Это просто уму непостижимо, как в этой области за последние десять лет поднялись цены. Ну, ладно...»¹⁷³. Пропущен также текст об истории эволюции инструмента; стоимости струн и самого контрабаса; рассуждения о том, на каких инструментах играли классики и почему; что никто не играл на контрабасе (кроме Брамса или его отца); об отношении к контрабасу Бетховена и Верди; о том, что сделал звукоизоляцию, и это дорого ему обошлось; о том, как он пришел к занятиям на контрабасе — через флейту, диксиленд и т.д. В тексте либретто нет ни одной конкретной даты из пьесы, и это сообщает истории вневременной характер¹⁷⁴. Корчмар также убирает некоторые детали из характеристики героя, например, о важности для него таких ценностей, как «...порядок, дисциплина, иерархия и руководящий принцип»¹⁷⁵. В результате редукции текста пьесы в либретто монодрамы изменяется главная идея.

композиторшу? Одну единственную? Вот видите! Вы когда-нибудь хоть раз об этом думали? Подумайте как-нибудь об этом. Быть может, просто о роли женщины в музыке. Теперь, конечно, контрабас — это женский инструмент. Несмотря на свой грамматический род, женский инструмент — но смертельно серьезный. Как и сама смерть — и это ассоциативная чувственная величина — женский в таящемся в нем самом ужасе или — если хотите — в своей неизбежной запорной функции; с другой стороны, как комплементарий к жизненному принципу, плодородию, матери-земле и так далее, я прав? И в этой функции — говоря снова с музыкальной точки зрения — контрабас, как символ смерти побеждает абсолютное Ничто, в котором одинаково грозят утонуть и музыка, и жизнь. Мы, контрабасисты, видимся, так сказать, церберами в катакомбах этого Ничто, или, с другой стороны, Сизифом, который груз смысла всей музыки закатывает на своих плечах на вершину горы, пожалуйста, представьте это себе образно! отрещившись от всего, напрягшись, и с изрубленной печенью — нет, то был другой... это был Прометей, кстати». (Зюскинд П. Там же).

¹⁷³ Зюскинд П. Контрабас / пер. с нем. О. Дрождина.

¹⁷⁴ Вместе с тем идея Зюскинда о повседневности проблем главного героя, их «усредненном» характере, возможности проявления у любого, у Корчмара выражается в исполнительском замысле, согласно которому монооперу могут петь четыре (или два) баса: «Монодрама в идеале написана для одного баса и квартета контрабасов, но, учитывая реальные возможности певца, предусмотрен вариант и для нескольких вокалистов-басов, которые, сменяя друг друга, рассказывают эту историю. (Здесь есть и психологический подтекст: люди разные, а внутренние проблемы оркестрантов-контрабасистов по существу одни и те же)». Корчмар Г. О. Авторская аннотация к концертному исполнению монодрамы «Контрабас» 17 мая 2010 г. СПб.: Дом композиторов, 2010. (По указанию автора певцы при этом должны быть одинаково одеты. Между двумя басами исполнение распределяется по одному акту, между четырьмя — следующим образом: 1-й — №№ I–III; 2-й — №№ IV–VII; 3-й — №№ VIII–X; 4-й — №№ XI–XIII).

¹⁷⁵ Там же.

Литературная критика сходится в характеристике главного героя «Контрабаса» как неудачника, одиночки, человека, который в процессе размышлений о природе общественного устройства, несправедливости, одиночества, любви, приходит не только к полному разочарованию в собственной жизни, но и к бунту против абсурдности этого миропорядка¹⁷⁶. Выводя из текста эпизоды, посвященные сравнению общественной и оркестровой иерархии, где контрабасист занимает предпоследнее место, фрагменты, описывающие прагматичность и расчетливость главного героя, Корчмар смягчает социальную заостренность драмы Зюскинда и создает несколько более возвышенный образ музыканта. Весомую роль в этом играет *экфрасис*, который, выступая как структурно-семантическая единица текста, становится способом его организации и определяет музыкальную драматургию «Контрабаса».

В литературоведении существуют различные подходы к изучению пьесы Зюскинда. Так, рассмотрены особые формы *художественного пространства* (комнаты, оркестра, контрабаса), выявлены их общие характеристики и функции данных пространств в тексте оригинала «Контрабаса» и перевода с немецкого языка (в переводе Н. Литвинец)¹⁷⁷.

Тема музыки раскрыта в контексте художественной системы Зюскинда и в органической связи с центральной темой его творчества — трагического одиночества человека в современном мире, так пронзительно и иронично звучащей в пьесе¹⁷⁸.

Исследована *символика музыкальных инструментов* в немецкой литературе XIX–XX веков и ее знаковое продолжение в пьесе «Контрабас». Вместе с тем автор статьи Карабегова подчеркивает интерес Зюскинда к таким приемам

¹⁷⁶ Карабегова Е. В. Символика музыкальных инструментов в немецкой литературе XIX–XX веков и «Контрабас» Патрика Зюскинда; Салахова А. Р. Тема музыки в творчестве П. Зюскинда (на материале пьесы «Контрабас» и «Повести о господине Зоммере») [Электронный ресурс] // 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). Жгилева Н. Е. Особые формы художественного пространства в пьесе П. Зюскинда «Контрабас» // Известия Сочинского государственного университета. 2015. № 1. С. 237–240.

¹⁷⁷ Жгилева Н. Е. Особые формы художественного пространства в пьесе П. Зюскинда «Контрабас».

¹⁷⁸ Салахова А. Р. Тема музыки в творчестве П. Зюскинда (на материале пьесы «Контрабас» и «Повести о господине Зоммере»).

постмодернизма, как использование различных художественных принципов и стилей, включение мотивов и образов из всем известных произведений, применение аллюзий, реминисценций и цитат. По мнению исследователя, «Контрабас» — это ремейк новеллы «Советник Краспель» из цикла «Серапионовы братья» Э. Т. А. Гофмана. Сравнительный анализ двух этих произведений демонстрирует изменение семантики образа музыкального инструмента в западноевропейской литературе: от романтического представления о нем как о проводнике в сакральный либо идеальный воображаемый мир у Гофмана до постмодернистского изображения контрабаса как символа трагического одиночества героя в пугающем современном обществе у Зюскинда¹⁷⁹.

Однако в контексте анализа монодрамы Корчмара наиболее значимыми представляются литературоведческие работы, посвященные *экфрасису* (от др.-греч. ἔκφρασις от ἔκφράζω — высказываю, выражаю). В последние десятилетия появились многочисленные труды, разрабатывающие теорию этого понятия, в которых представлены различные подходы к его дефиниции¹⁸⁰. Исследователи отмечают усиливающийся к нему интерес как со стороны писателей, так и ученых¹⁸¹. Н. Прозорова усматривает следующую причину этого явления: «Одним из возможных объяснений сегодняшнего возрождения экфрасиса является особая атмосфера новой *fin de siècle*, отмеченная новыми поисками взаимосвязи искусств. Будучи смешанным, пограничным концептом, экфрасис представляется крайне подходящим для культуры пост и пост-постмодерна» (перевод мой. — Г. З.)¹⁸².

Теория экфрасиса достаточно глубоко разработана в исследованиях последних лет¹⁸³ и прошла определенную эволюцию: вначале под экфрасисом

¹⁷⁹ Карабегова Е. В. Символика музыкальных инструментов в немецкой литературе XIX–XX веков и «Контрабас» Патрика Зюскинда.

¹⁸⁰ Интерес к данному явлению отразился и в научных мероприятиях, крупнейшим из которых стал Лозаннский симпозиум «Экфрасис в русской литературе» (2002).

¹⁸¹ Карпухина Т. П. Функционирование экфрасиса в романе О. Хаксли “Point counter point” (“Контрапункт”) // Вестник Кемеровского государственного университета. 2018. № 1. С. 184.

¹⁸² Prozorova N. Ekphrasis and its functions in John Banville’s novels // Libri Magistri. 2017. IV. P. 84–85.

¹⁸³ Таких, к примеру, как сборник трудов Лозаннского симпозиума: Экфрасис в русской литературе: сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.; фундаментальный труд Мюррея Кригера:

понималось словесное описание произведения изобразительного искусства в художественном тексте, которое традиционно сохраняется и в настоящее время. Позже термин приобрел более широкую трактовку, получив значение словесного выражения любого визуального образа в литературном произведении. Автор статьи «Экфрасис в цифровую эпоху» Р. Брош высказывает предположение о том, что происшедшее расширение поля действия экфрасиса в отношении визуальных объектов, способов самого письма и особенностей современного восприятия, связано, в частности, с изменениями современных практик собственно письма и чтения¹⁸⁴.

В ряде трудов расширение границ понятия происходит за счет предмета описания. Так, Л. М. Геллер дает следующую трактовку: экфрасис — «...всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»¹⁸⁵. Однако в отечественном литературоведении до настоящего времени ведутся дискуссии о возможных границах трактовки этого понятия¹⁸⁶. Следует также добавить, что по определению Н. В. Брагинской, экфрасис — это не прием и не жанр, а определенный тип текста (хотя он и может иногда совпадать по границам с жанром, к примеру, в эпиграмме)¹⁸⁷.

В качестве резюмирующего и основополагающего для нашего исследования приведем определение экфрасиса, представленное в диссертации Е. В. Яценко «Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза: на материале романа “Волхв”»¹⁸⁸: «В более широком плане, учитывающем современную культурную ситуацию, в частности, широкую представленность в современных литературных

Krieger M. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. 292 p. и др. Значительное влияние на методы анализа экфрасиса в данной главе диссертации оказал раздел «A Model for Analysis» из труда Нильса Купмана: 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.

¹⁸⁴ Brosch R. Ekphrasis in the Digital Age. *Poetics Today*. 2018 (june). № 39 (2). P. 225.

¹⁸⁵ Геллер Л. М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 18.

¹⁸⁶ В противоположность Геллеру С. Н. Зенкин полагает, что неправомерно называть экфрасисом любое взаимодействие искусств. По его мнению, экфрасис — это такой «перевод» с языка одного искусства на язык другого, который движется в направлении от дискретного к континуальному, т.е. от изобразительного искусства к литературе (Зенкин С. Н. Новые фигуры: Заметки о теории // НЛО. 2002. № 57. С. 345).

¹⁸⁷ Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

¹⁸⁸ Яценко Е. В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза: на материале романа «Волхв»: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.03. М., 2006. 248 с.

текстах предметов визуальной действительности, с традиционной точки зрения не относимых к предметам искусства («артефактов»), экфрасис — это словесное представление визуальной образности (курсив мой. — Г. З.) ...»¹⁸⁹.

Опираясь на теоретические положения предшествующих исследований экфрасиса (Л. М. Геллера, Н. В. Брагинской, В. В. Бычкова, С. С. Аверинцева и др.), Е. В. Яценко представляет разветвленную его классификацию¹⁹⁰. И хотя эта классификация разработана автором в процессе анализа литературных опусов, содержащих описание произведения изобразительного искусства, она представляет интерес и в отношении пьесы Зюскинда, и музыкальной драматургии монодрамы Корчмара, потому приведем здесь основные ее положения.

Экфрасисы в литературном произведении подразделяются *по объекту* описания на *прямые и косвенные*. *Прямой* — непосредственное описание или простое обозначение визуального объекта. *Косвенный* — служит созданию образа словесной реальности, в которой описание персонажа, пейзажа и др. создается с привлечением мотивов визуального объекта.

С формальной точки зрения экфрасисы характеризуются *по объему*: *полный, свернутый, нулевой*.

Полный экфрасис дает развернутую презентацию визуального объекта. Описание *свернутого* экфрасиса состоит из одного-двух предложений. *Нулевой* экфрасис «...лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям»¹⁹¹.

Экфрасисы делятся на *миметические и немиметические*. *Миметические* предполагают наличие реального референта в истории художественной культуры, известного читателю, в результате чего он может соотносить его

¹⁸⁹ Яценко Е. В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза: на материале романа «Волхв»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.01.03. М., 2006. С. 5. Автор опирается в этом определении и на исследования зарубежных ученых, в частности, Heffernen J. Entering the museum of words: Browning's «My last Dushess» and XX-th.-century ekphrasis// Icons Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality/ ed. by P. Wagner. Berlin — New York, 1996. Р. 262–281; Wagner P. Introduction: Ekphrasis, iconotext, and intermediality the states of art // Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality / ed. by P. Wagner. Berlin — New York, 1996. Р. 11–30 и др.

¹⁹⁰ Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-миривоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.

¹⁹¹ Там же. С. 50.

непосредственные характеристики с описанием в художественном тексте; *немиметические* — его отсутствие. *Миметический* экфрасис в свою очередь, может быть *эксплицитным* — *атрибутированным*, *явным* и *имплицитным* — *неатрибутированным*, *скрытым*. В *атрибутированном* экфрасисе четко определен автор, в более широком плане — направление, стиль, эпоха, или название произведения. *Неатрибутированный* не содержит такого указания и тем самым задает установку на постепенное воссоздание в сознании читателя изобразительного объекта и понятийную расшифровку образа. Яценко указывает на то, что аналогией имплицитного миметического экфрасиса является аллюзия, которую в литературоведении относят к области реминисценций. Как и всякая реминисценция, имплицитный экфрасис вносит в текст дополнительные смыслы, расширяя художественное пространство произведения.

Еще одной существенной характеристикой экфрасиса является *авторство*. «Авторство экфрасиса в тексте художественного произведения, — пишет Яценко, — представляется чрезвычайно важным, ибо, будучи носителем огромного пласта культурно-исторической, эстетической информации, экфрасис расшифровывает мировоззрение, социальную принадлежность, философию интерпретатора изображения»¹⁹². По авторской принадлежности экфрасис делится на *монологический*, в котором описание дается от лица одного персонажа, и *диалогический*, в нем изображение раскрывается в ходе диалога героев¹⁹³.

Яценко также разделяет экфрасисы в отношении *способа подачи* в тексте на *цельные* и *дискретные*. В *цельном* описание представлено как непрерывная и ограниченная часть текста, в *дискретном* — рассредоточено по тексту, чередуется с повествованием.

По количеству, широте транслируемой визуальной информации экфрасис делится на *простой* и *сводный*. *Простой* экфрасис содержит описание какого-

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Н. В. Брагинская дает следующее определение: «Диалогический экфрасис — беседа, связанная с изображением и содержащая его описание. Изображение описывается здесь не как произведение искусства, а с точки зрения своего содержания». Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: Генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории: Картина мира в народном и ученом сознании. М.: Наука, 1994. С. 277.

либо одного (как правило, атрибутированного по автору или названию) визуального произведения или изображения. *Сводный* экфрасис содержит описание изобразительных мотивов нескольких произведений одного автора, школы, направления, которые создают в результате целое, некую собирательную модель¹⁹⁴. Разновидностью сводного является *технический* экфрасис, в котором обозначаются этос, идеология, декларации того или иного художественного направления, школы, художника.

С точки зрения временной экфрасисы могут быть *первичными* и *вторичными*. В *первичном* описание визуального объекта встречается в тексте впервые, *вторичный* — повторяет описание в разных вариантах, расширяя, дополняя, либо просто называя еще раз уже встречавшийся в тексте объект.

С содержательной точки зрения экфрасисы делятся на *дескриптивные* и *толковательные*, эта дифференциация зависит от той доминанты, которую автор выделяет в визуальном объекте.

В *дескриптивном* типе выделяется *психологический* экфрасис, в котором акцентировано описание не собственно визуального объекта, а субъективного его восприятия. Таким образом, он демонстрирует процесс и результат воздействия изображения на зрителя, восприятие им произведения искусства. *Толковательный* экфрасис представляет интерпретацию визуального объекта, которая направлена на выявление его глубинного образно-символического содержания, хотя при этом в художественном тексте могут присутствовать и элементы, визуализирующие изображение.

Такова классификация экфрасиса, представленная в работе Е. В. Яценко. Ее идеи продолжены в диссертационном исследовании А. В. Виншель «Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX–XXI веков», которое в числе поставленных проблем раскрывает явление экфрасиса в пьесе Зюскинда. В «Контрабасе» визуальным объектом оказывается музыка, а текст пьесы

¹⁹⁴ В качестве примера Яценко приводит сборник стихов Б. Ю. Поплавского «Флаги» (1903–1935), поэзию которого исследователи сравнивают с живописью. Во «Флагах» синтезированы и описаны изобразительные приемы раннего творчества П. Пикассо. (См. об этом: *Менегальдо Е.* Воображаемая вселенная Бориса Поплавского (1903–1935) // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 16–28).

организует музыкальный экфрасис. Исследователь отмечает присущую музыкальному началу пьесы полифункциональность, проявляющуюся на нескольких уровнях: характерологическом (создание образов посредством «...музыкальной манифестации их внутреннего психологического состояния»); сюжетостроительном («воссоздание событий и музыкальные предвестия сюжетного развития»); идеологическом (раскрытие отношения к изображаемому героя и самого автора); речевом (создание «специфической музыкальной речевой стихии как важного уровня художественного мира, на котором названия музыкальных произведений, фамилии музыкантов, музыкальная терминология и звукопись становятся средствами воспроизведения образа музыки»)¹⁹⁵. Именно в последнем пункте содержится прямое указание на экфрасис музыки в пьесе.

Анализируя «Контрабас», Виншель пишет о проявлении экфрасиса в музыкальной терминологии, музыкальных мотивах и лейтмотивах, переполняющих художественный текст, и на основании этого делает предположение о том, что герой пьесы адресует свой монолог музыкально образованному читателю. Однако в данной диссертации не ставится задачи провести детальный анализ экфрасиса, с позиций его разветвленной характеристики, представленной выше. Между тем экфрасис определяет драматургию «Контрабаса» Корчмара, его содержательную и структурообразующую функции, которые будут раскрыты в следующем разделе.

В следующей таблице представлен весь музыкальный лексикон пьесы Зюскинда, вошедший, естественно, и в текст либретто монодрамы «Контрабас»:

Таблица 2. Г. Корчмар. «Контрабас». Музыкальный лексикон.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ			
ТЕОРИЯ МУЗЫКИ	ЖАНРЫ	ИНСТРУМЕНТЫ/ДЕТАЛИ	РАЗНОЕ
НОТЫ: ми (контра-ми), ля, ре, соль, до, си.	Опера (2)	Контрабас (91)	Музыка (15)
ИНТЕРВАЛЫ: кварта, квинта.	Симфония (5)	Скрипка (4)	Музыкант (20)
РИТМ/ТЕМП: квинтоли, секстоли/	Соната (1)	Альт (4)	Оркестр (54)

¹⁹⁵ 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»). С. 11.

Alegretto, Помпозо			
ДИНАМИКА: <i>pp, p, mf, f, ff</i>	Сюита (1)	Виолончель (14)	Дирижер (13) (Фуртвенглер, Карайан.
ПРОЧЕЕ: звук (и), лад, полутон, обертон, гармония, композиция, контроктава, диапазон, регистр, пассаж, флаголет, <i>pizzicato</i> .	Концерт (20)	Инструмент (36)	Концертмейстер (3)
	Камерная музыка (квартет, квинтет, октет, нонет)	Литавра (литавры) (15)	Сопрано (11)
	Джаз (2).	Пианино (7)/ фортепиано (5)	Меццо-сопрано (3)
	Рок (1)	Флейта, гобои, кларнеты, фаготы, духовые, тромбон	Пластинка (8)
		Гриф (2), смычок (11), струны (29)	Джаз-бэнд (2)
			Диксиленд (1).
			Берлинская филармония
			Фрак

КОМПОЗИТОРЫ

И.С. Бах (4), сыновья Баха, Бетховен (8), Брамс (4), Вагнер (14), Верди, Гайдн, Глюк, Дворжак, Диттерсдорф, Керубини, Леонкавалло, Мендельсон, Моцарт (23), Паганини, Р. Штраус, Сен-Санс, Чайковский, Шуберт (17), Шуман, Шопен, Вебер, Барток, Боттезини, Яначек, Стравинский, Шпергер, Драгонетти и др.

СОЧИНЕНИЯ/ПАРТИИ

Берлиоз «Te Deum», Брамс Вторая симфония, Шуберт, «Неоконченная симфония», Фортепианный квинтет «Форель», Моцарт «Дон Жуан», Моцарт Ария Дорабеллы из 2-го акта... «Cosi fan tutte», Вагнер «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Тристан», «Парсифаль», Верди «Аида», «Дон Карлос», «Риголетто», Пуччини партия Баттерфляй, Сен-Санс «Карнавал животных» («Слон»), Р. Штраус «Саломея», Шуман Четвертая симфония, Бетховен Шестая симфония «Пасторальная», Пятый фортепианный концерт, Диттерсдорф Концерт для контрабаса с оркестром, Боттезини Концерт для контрабаса с оркестром и др.¹⁹⁶

Основной визуальный образ, представленный в вербальном и музыкальном тексте оперы — контрабас. Его описание носит развернутый характер: это и история постепенного совершенствования инструмента, и демонстрация техники игры на нем, и его функция в оркестре, и роль контрабаса в жизни самого протагониста, наконец, философское представление его как символа смерти, победившего Ничто. Это центральный образ как пьесы Зюскинда, так и

¹⁹⁶ Цифры в скобках отражают количество упоминаний терминов, фамилий и т.д. в тексте либретто.

монодрамы Корчмара. Экфрасис здесь можно наделить следующими характеристиками: прямой (по объекту описания); полный (по объему); миметический, эксплицитный (атрибутированный); монологический (по авторской принадлежности); дискретный (по способу подачи); дескриптивный психологический (в содержательном аспекте). Музыкальные термины, которыми насыщен текст либретто, позволяют воссоздать визуальный образ инструмента (нарративная функция экфрасиса), реальное же их звуковое воплощение в «Контрабасе» Корчмара делает его абсолютно зримым и слышимым (дескриптивная функция экфрасиса).

В монодраме Корчмара экфрасис выступает в качестве особого принципа организации музыкального текста — в своей интерпретации композитор фактически «озвучивает» пьесу Зюскинда: представленные в таблице темы из классических сочинений, которые упоминает и слушает в процессе развертывания действия Басист, образуют цепь вариаций и, чередуясь с авторским словом, выстраивают музыкальную драматургию монооперы. Так, в сцене III «Демонстрация контрабаса» термины «флажолет», настройка струн, динамические оттенки и т.д. воплощаются в реальном звучании инструмента.

Экфрасис, связанный с визуализацией контрабаса, играет важную роль в содержательном аспекте оперы, однако в отношении структурообразующей функции более значимы упоминания имен композиторов и различных музыкальных произведений. К ним с некоторыми поправками также могут быть отнесены выше характеристики экфрасиса образа контрабаса в опере.

В опере Корчмара экфрасис, таким образом выступает в качестве особого принципа организации художественного целого. В своей интерпретации Корчмар фактически «озвучивает» пьесу Зюскинда. В авторскую музыку «Контрабаса» «инкрустированы» темы из классических сочинений, упоминаемых в пьесе и демонстрируемых на CD ее героем. Инstrumentальная часть задумана Корчмаром как цепь вариаций, где звучат и варьируются темы из сочинений Брамса, Вагнера, Моцарта, Р. Штрауса, Шуберта, отрывков хрестоматийных контрабасовых

концертов (к примеру, Дитттерсдорфа)¹⁹⁷. В следующей таблице представлен цитируемый материал:

Таблица 3. Г Корчмар «Контрабас». Цитируемый материал.

АКТ I СЦЕНА I	«Контрабас — фундамент оркестра»	Вторая симфония Й. Брамса, 1 часть. «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта.
СЦЕНА II	«Сопрано и контрабас — два противоположных полюса»	Вторая симфония Й. Брамса.
СЦЕНА III	«Демонстрация контрабаса»	Авторская музыка (демонстрация игры на контрабасе: настройка по квартам, флажолеты, урок динамики и т.д.).
СЦЕНА IV	«Контрабас — препятствие»	Вариации на «Валькирию» Р. Вагнера (мотив Донера, лейтмотив Зигмунда и Зиглинды, тема судьбы).
СЦЕНА V	«Контрабас — месть родителям»	«Гибель богов» Р. Вагнера (Траурный марш). Пятая симфония Л. ван Бетховена (тема судьбы)
СЦЕНА VI	«Психоаналитика»	«Тристан и Изольда» Р. Вагнера (сцена смерти Изольды, вступление).
СЦЕНА VII	«Контрабас — уродливая женщина»	«Тристан и Изольда» Р. Вагнера (Сцена смерти Изольды [в искаженном виде], лейтмотив Тристана, последнее фугато из 2-го акта).
АКТ II СЦЕНА VIII	«Игра на контрабасе — мука»	Концерт для контрабаса К. Дитттерсдорфа. Фрагменты сочинений Дж. Боттезини, И. Вангаля, С. Кусевицкого для контрабаса. «Слон» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса. Соло контрабаса из «Саломеи» Р. Штрауса.

¹⁹⁷ Г. П. Овсянкина, анализирующая «Контрабас» Корчмара в ракурсе интертекстуальных параллелей с литературным первоисточником, предлагает отличную, от предложенной автором, трактовку формы сцен монодрамы, называя их инвенциями: «Интертекстуальному методу подчинена композиция оперы, в которой все тринадцать сцен представляют собой инвенции, переходящие одна в другую. Как правило, в начале сцены в виде цитаты (в переложении для квартета контрабасов) звучит донорский текст, а далее дается его разработка в сочетании со свободными вариациями, в которых оригинал — новый музыкальный материал «перебивается», в зависимости от размышлений и смены настроения героя, более или менее узнаваемыми аллюзиями претекста (термин Ю. Кристевой). В его трансформациях важную роль играют полифонические приемы: ракоходы, инверсии и др.». Овсянкина Г. П. Смысловое значение интертекстуальных перекличек в монодраме «Контрабас» Григория Корчмара // Общество: философия, история, культура. 2016. № 4. С. 133.

СЦЕНА IX	«Проклятье контрабасу»	Авторская музыка.
СЦЕНА X	«Сара»	«Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта (увертюра). Ария Дорабеллы из второго акта «Так поступают все» В. А. Моцарта.
СЦЕНА XI	«Саморазоблачение»	Авторская музыка.
СЦЕНА XII	«Бесполезная вдохновенная игра»	«Аriadна на Наксосе» Р. Штрауса.
СЦЕНА XIII	«Крик души контрабаса»	«Золото Рейна» Р. Вагнера (вступление). Ф. Шуберт. Фортепианный квинтет «Форель». Тема из «Валькирии» Р. Вагнера. Шестая симфония П.И. Чайковского (1 часть, разработка) «Зигфрид» Р. Вагнера (лейтмотив меча, тема траурного марша). Тема судьбы Вагнера.

Приведем некоторые примеры (Рис. 7–16).

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.

IV Концертант - пренестивне
Der Konzertant als ein Kinderspiel

Allegro tempestoso

Рис. 9. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена V «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, цц. 1–2.

Рис. 11. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена VIII «Игра на контрабасе — мука». К. фон Диттерсдорф. Концерт для контрабаса с оркестром, ү. 6.

A musical score page featuring ten staves of music. The top staff is a treble clef staff with a dynamic instruction 'f' (fortissimo) and a tempo marking 'Allegro moderato'. The subsequent nine staves are bass clef staves, each containing a single note. The notes are positioned at various heights across the staves, creating a rhythmic pattern. Measure 1 starts with a note on the 4th line of the first staff, followed by a note on the 3rd line of the second staff, and so on. Measures 2 through 10 follow a similar sequence, with notes appearing on different lines of the bass staves.



Рис. 12. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена VIII «Игра на контрабасе — муха». Р. Штраус. «Саломея», цц. 18–19.

Рис. 13. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена X «Сара».
В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро». Увертюра, мт. 1–20.



Рис. 14. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена X «Сара».
В. А. Моцарт. «Так поступают все». Ария Дорабеллы, ч. 17.

Рис. 15. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена XIII «Крик души контрабаса». П. И. Чайковский. Шестая симфония (1 часть, разработка), ч. 13.

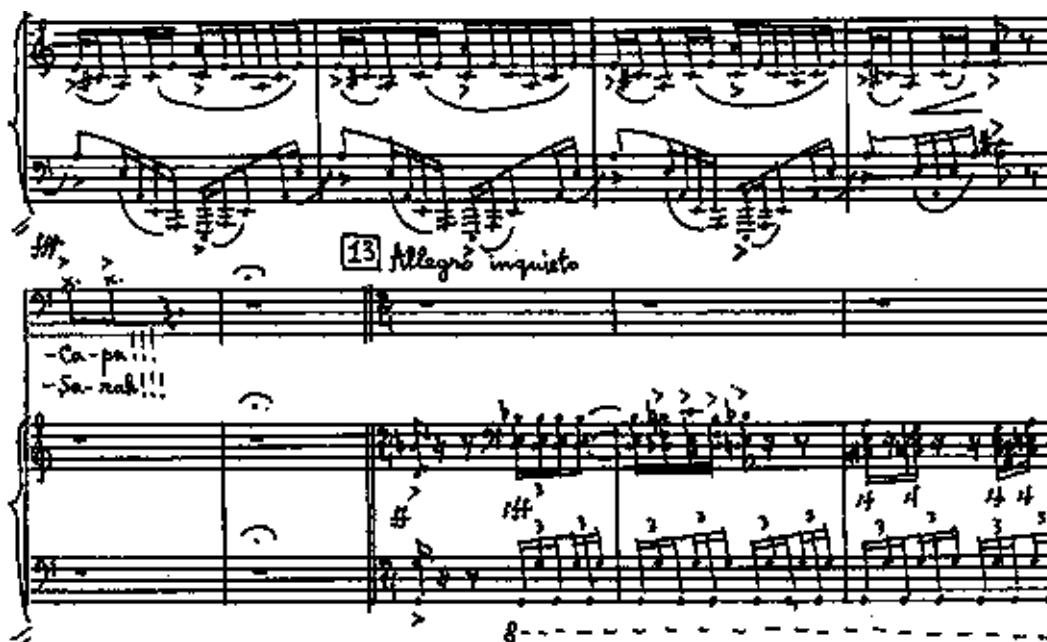


Рис. 16. Г. Корчмар «Контрабас». Сцена XIII «Крик души контрабаса». Ф. Шуберт. Фортепианный квинтет «Форель», ч. 24–25.





Подчеркнем, что темы не просто цитируются, все они подвергаются варьированию. Вместе с тем сцены (III, IX, XI), сосредоточенные на отражении глубокого внутреннего конфликта главного героя, строятся почти исключительно на авторской музыке, которую характеризует нервный, возбужденный эмоциональный тон. В результате применения метода стилевого моделирования, сочетающегося со стилем *espressivo*, в «Контрабасе» интерпретируются не только внешняя сюжетная линия и психологический подтекст, но и моделируется «музыкальная партитура» пьесы Зюскинда. Однако автор монодрамы в своей музыкальной интерпретации наполнил содержание пьесы дополнительным смыслом.

Исследователь творчества Зюскинда А. Р. Салахова пишет: «Отчужденное положение героя во многом оказывается обусловлено и его *alter ego* — контрабасом, не инструментом, а «препятствием».., как называет его сам музыкант. Контрабасист в пленау у инструмента, у которого «есть плоть»..: контрабас не переносит ни мороза, ни влаги, контрабас следит за личной жизнью владельца, можно говорить о фрейдистских мотивах в отношении музыканта и

инструмента... Контрабас загораживает (в том числе и визуально на сцене) музыканта, выходит на первый план (см. название пьесы). Отношение главного героя к своему контрабасу — это симбиоз любви и заботы, страсти и ненависти, и преданности»¹⁹⁸.

Резюмируя, она продолжает: «Таким образом, в "Контрабасе" Патрика Зюскинда тема музыки лишается своего исключительно высокого звучания: музыка как работа главного героя, работа — создавать фон, работа, сопряженная с физическим и эмоциональным напряжением, однако это труд, лишенный свободы и творческого начала, музыкант вынужден "пилить" на инструменте, который он ненавидит. Контрабас становится символом обнищания души человека, символом полной безысходности»¹⁹⁹. И если по вопросу о значении музыки в жизни Басиста среди филологов существуют разные мнения, то во втором (о контрабасе) все они сходятся.

Конечная же идея «Контрабаса» Корчмара парадоксальным образом соотносится с замыслом Зюскинда. В монодраме так же, как в «Беге» Сидельникова, присутствует подтекст. Считанный композитором, он выявляется на двух уровнях: более общий отражен в названии сцен монодрамы, в пьесе отсутствующих, и это авторское уточнение свидетельствует о переходе от эзотерического (ясного на содержательном уровне) к эзотерическому смыслу или подтексту, так как в них Корчмар концентрирует собственное понимание главной идеи каждой сцены. Второй уровень подтекста организован экфрасисом — особым типом текста. Сам композитор так выразил основную идею монодрамы, в которой значительную роль, как представляется, сыграл именно подтекст, созданный экфрасисом: «...сочинение задумано как своеобразный гимн контрабасу. Очень хотелось доказать, что этим инструментам, партии которых всегда расположены на самой нижней строчке партитуры, в действительности подвластно практически всё. Поэтому контрабасовый квартет оказался способным заменить целый симфонический оркестр, сопровождая

¹⁹⁸ Салахова А. Р. Тема музыки в творчестве П. Зюскинда (на материале пьесы «Контрабас» и «Повести о господине Зоммере»).

¹⁹⁹ Там же.

полнометражный оперный спектакль и лихо разыгрывая вчетвером сложнейшие многоголосные партитуры»²⁰⁰.

В завершение добавим следующее: что, безусловно, сближает «Контрабас» Зюскинда и Корчмара — это постмодернистское начало. «Зюскинд широко использует такие приемы из постмодернизма, как открытое использование художественных принципов и стилей из других временных пластов мировой культуры, включение мотивов и образов из известных всем произведений, цитат, аллюзий и реминисценций»²⁰¹. Этую характеристику пьесы немецкого писателя без сомнения можно отнести и к монодраме Корчмара.

В «Контрабасе» Корчмара представлены все характерные приемы литературной оперы: речитативно-ариозный стиль, где мелодически оформленными островками становятся цитаты из классических произведений; сквозной тип драматургии; включение тем-реминисценций. Отличительной особенностью монодрамы становится применение экфрасиса как содержательно-конструктивного приема.

2.4. «Граф Нулин» С. Осколкова

«Граф Нулин» (1982–1993) Сергея Осколкова²⁰² — комическая опера, написанная по одноименной поэме А. С. Пушкина²⁰³. Поэтический мир Пушкина, как известно, прочно связан с традициями русской композиторской оперной

²⁰⁰ Корчмар Г. О. Авторская аннотация к концертному исполнению монодрамы «Контрабас» 17 мая 2010 г. С. 1.

²⁰¹ Карабегова Е. В. Символика музыкальных инструментов в немецкой литературе XIX–XX веков и «Контрабас» Патрика Зюскинда.

²⁰² Осколков Сергей Александрович (р. 1952) — современный российский композитор, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов РФ, член Союза концертных деятелей Санкт-Петербурга, заведующий кафедрой звукорежиссуры СПбГУП, профессор. Окончил Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано (проф. П. А. Серебряков, 1977) и по классу композиции (проф. В. Л. Наговицын, проф. Ю. А. Фалик, 1981). Автор более 100 произведений, написанных в различных жанрах. Среди них три оперы, три мюзикла, три канканты, два концерта для фортепиано и симфонического оркестра, два струнных квартета, шесть фортепианных сонат, сочинения для народных инструментов, вокальные циклы на стихи русских поэтов, музыка для театра и кино. Участник международных фестивалей: «Петербургская музыкальная весна», «Московская осень», «Звуковые пути», «От авангарда до наших дней», «Европа — Азия». Организатор и художественный руководитель ежегодного Международного фестиваля искусств «Сергей Осколков и его друзья», посвященного музыке, живописи, поэзии, театру и кино (с 1997). (См. Приложение А, рис. 6).

²⁰³ Опера была исполнена 7 июня 2006 году в концертном зале музея-квартиры А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге. Исполнители: Юрий Томашевский (художественное слово), Ольга Пчелинцева (сопрано), Андрей Славный (баритон), Всеволод Богатырев (бас), Николай Мажара (фортепиано).

школы. Особое место его творчество, безусловно, занимает в музыке XIX века: примеры опер на пушкинские сюжеты не только всемирно известны, но и наиболее исполняемы и в настоящее время²⁰⁴. Документы свидетельствуют о существенной переработке либреттистами текстов Пушкина (в частности, в операх П. И. Чайковского), категоричное и безапелляционное высказывание о которых принадлежит В. В. Набокову²⁰⁵. Однако это ничуть не умаляет любви к шедеврам русской музыки и их значимости для мировой музыкальной культуры.

В основе либретто оперы Осколкова слегка редуцированная пушкинская поэма «Граф Нулин»²⁰⁶: практически точно сохранив авторский текст, композитор воплощает здесь тип *литературной оперы*. Важный аспект ее анализа — соотнесение драматургии поэмы и оперы, а также исследование трактовки в ней пушкинского текста. Для понимания его интерпретации в музыкально-сценическом сочинении необходимо остановиться на некоторых содержательных аспектах поэмы «Граф Нулин».

Сведения о возникновении замысла и истории создания этого произведения содержатся в черновом наброске, обнаруженному в бумагах поэта после его смерти и впоследствии названном исследователями «Заметка о “Графе Нулине”». «В конце 1825 года находился я в деревне, — пишет Пушкин. — Перечитывая “Лукрецию”, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? Быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история

²⁰⁴ Так, по данным сайта *Operabase* за пять сезонов (с 2011–2012 по 2015–2016) в рейтинге статистики постановок оперных композиторов П. И. Чайковский находится в первом десятке (9 место). Наиболее исполняемой стала опера «Евгений Онегин» (1522 спектакля). См.: *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).

²⁰⁵ «Эти несколько жалких строф, плохо понятых, прореженных, как гребень, огрубевших от постоянного повторения кощунственными губами, — пишет В. В. Набоков, — возможно, составили бы всё, что русский мещанин знал о Пушкине, если бы не несколько популярных опер, якобы заимствованных из его творчества. Бесполезно повторять, что создатели либретто, эти зловещие личности, доверившие “Евгения Онегина” или “Пиковую даму” посредственной музыке Чайковского, преступным образом уродуют пушкинский текст: я говорю преступным, потому что это как раз тот случай, когда закон должен был бы вмешаться; раз он запрещает частному лицу клеветать на своего ближнего, то как же можно оставлять на свободе первого встречного, который бросается на творение гения, чтобы его обокрасть и добавить свое — с такой щедростью, что становится трудно представить себе что-либо более глупое, чем постановку “Евгения Онегина” или “Пиковой дамы” на сцене». Набоков В. В. Пушкин, или правда и правдоподобие. Романы, рассказы, эссе. СПб.: Энтар, 1993. С. 229–230.

²⁰⁶ Авторы либретто — Т. Крамарова и С. Осколков.

мира были бы не те. Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть. Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. “Граф Нулин” писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения»²⁰⁷.

Основной причиной интереса Пушкина к этому сочинению Шекспира исследователи называют размышления поэта о философии случайного и закономерного в историческом процессе, особо занимавшие его в данный период творчества. Размышления эти воплотились в пародийном плане поэмы, который неоднократно был проанализирован в многочисленных литературоведческих трудах²⁰⁸. Шуточная повесть в стихах высмеивала предположение об особой роли пустого случая, который может предопределить дальнейшую судьбу истории и ее участников²⁰⁹. Однако, по справедливому мнению критика: «В окончательном своем виде повесть Пушкина явилась перед публикой такой живой реальной картиной современной действительности, что о первоначальном замысле, о том, что “Нулин” — пародия на “Лукрецию”, никто и не догадывался. Бытовой *анекдот* (курсив мой. — Г. З.), сатира на помещичьи нравы — вот как воспринимался и воспринимается “Граф Нулин”; да иначе и не может быть, ибо в тексте произведения больше ничего нет. Однако первоначальный замысел наложил свою печать на весь строй поэмы как произведения *пародийно-*

²⁰⁷ Пушкин А. С. Собрание сочинений. В 10 т. М.: ГИХЛ, 1962. Том 6. Критика и публицистика. С. 368.

²⁰⁸ Впервые в литературоведении этот анализ был дан Ю. Н. Тыняновым (*Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977. С. 212). Укажем и на некоторые другие работы, оказавшие влияние на содержание данного раздела диссертации: *Вольперт Л. И. Хронотоп шуточных поэм Байрона, Пушкина и А. де Мюссе* («Беппо», «Граф Нулин», «Мардош», «Домик в Коломне», «Намуна») [Электронный ресурс] // *Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия: Studia Russica Helsingiensia et Tartuensis II. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*. Тарту, 1990. (Учен. записки Тартуского гос. университета. Вып. 897.). С. 11. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/529013.html>. (дата обращения: 15.09.2018).

²⁰⁹ Как пишет Ю. Прозоров: «Полемичность “Графа Нулина” по отношению к шекспировской “Лукреции” состояла, следовательно, в том, что случайность, осмысленная Шекспиром как непознаваемая субстанция стихийного процесса жизни, воспринималась Пушкиным как непознанное явление закономерной необходимости». Прозоров Ю. М. Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин». Художественная природа и философская проблематика // Русская литература. 1994. № 3. С. 59.

полемического (курсив мой. — Г. З.); не учитывая его, многое в ней невозможно правильно понять»²¹⁰.

Не ставя задачу отразить все литературоведческие подходы к поэме Пушкина, остановимся на этой основополагающей двуплановости сочинения, которая подчеркивается большинством исследователей. Именно она составила основную идею оперы Осколкова, о чем свидетельствует и индивидуальное определение жанра, данное самим автором — *опера-анекдот*, которое детализирует основное — *комическая опера*. На значимость фактора индивидуализации в уточнении жанра оперы в целом указывают исследователи. Так О. В. Комарницкая пишет: «Наряду с родом искусства и историческим жанровым типом немаловажными в определении феномена жанра оперы являются и аутентичные индивидуально-авторские жанровые признаки. Раскрывающие специфику оперы, ее драматургию, они чаще всего <...> бывают заявлены на титульном листе оперного произведения. Данные указания весьма существенны — они определяют индивидуальные особенности сценической и музыкальной драматургии, ее исходную эстетическую доминанту, обусловливают генеральную интонацию (в широком смысле) сочинения»²¹¹.

Итак, опера-анекдот. В статье, посвященной художественной проблематике и философской природе «Графа Нулина», Ю. М. Прозоров подчеркивает, что особая сложность пушкинской поэмы состоит именно в скрытости ее внутреннего смысла за подчеркнуто бытовым, незначительным анекдотическим ракурсом повествования, который противоположен глубине и серьезности замысла. Однако отсутствие «открытых историко-культурных примет», по мнению исследователя, не ограничивает семантическое поле «Графа Нулина». Расширение происходит «...благодаря таким его контактам с источниками, которые в тексте не выходят наружу, остаются гадательными, допускают множественность»²¹². Последнее

²¹⁰ Гордин А. М. Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина» // Пушкин и его время. Исследования и материалы. Л.: Гослитиздат, 1962. Вып. 1. С. 243.

²¹¹ Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX—начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция: аналитические очерки. С. 5.

²¹² Прозоров Ю. М. Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин». Художественная природа и философская проблематика. С. 62–63.

наблюдение можно в полной мере отнести к опере Осколкова. Здесь также прослеживаются образные и интонационные отсылки к музыкальным источникам, которые допускают неоднозначную трактовку. Однако главное средство создания комического — пародия, направленная, прежде всего, на стилевые и оперные штампы²¹³.

Небольшая по объему поэма Пушкина не имеет обособленных разделов. Осколков же делит ее на семь сцен, и хотя сам автор не именует их, сцены, в соответствии с образностью и музыкальным материалом, можно условно назвать так: Сцена 1 — «Охота»; Сцена 2 — «Элегия», Сцена 3 — «Alla Russa»; Сцена 4 — «Вальс»; Сцена 5 — «Ноктюрн»; Сцена 6 — «Пробуждение, или Реминисценция»; Сцена 7 — «Скерцо».

В соответствии с собственным замыслом композитор делает небольшие купюры и перестановки в стихотворном либретто. Так, сокращена характеристика Натальи Павловны, описывающая ее хозяйские обязанности, ничего не говорится о ее воспитании и имени²¹⁴, зато акцентируется увлечение сентиментальными романами (и здесь, безусловно, очевидны параллели с образом онегинской Татьяны²¹⁵); из портрета Нулина исключены строки, рисующие образ денди; описание картины заднего двора также сжато и перемещается из второй сцены в третью, есть и другие купюры. Деление строф поэтического текста в либретто достаточно свободно и определяется музыкальной драматургией оперы,

²¹³ Среди работ, посвященных рассмотрению природы комического в музыке, статья: Коробова А. Г. Комическое как модальность художественного текста и ее проявления в музыке // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 135–142. Важной представляется мысль автора о необходимости дифференциации видов и форм комического в музыке. К видам Коробова относит юмор и сатиру, к формам — пародию, иронию, гротеск и бурлеск. Исследователь выявляет механизмы объективации художественного текста в комической модальности, экстраполируя понятия лингвистики в область музыкального творчества.

²¹⁴ К примеру, исключенный в опере текст: «Занятий мало ль есть у ней? / Грибы солить, кормить гусей, / Заказывать обед и ужин, / В анбар и в погреб заглянуть. / Хозяйки глаз повсюду нужен: / Он вмиг заметит что-нибудь. / К несчастью, героиня наша...» (Ах! я забыл ей имя дать. / Муж просто звал ее Наташа, / Но мы — мы будем называть / Наталья Павловна) к несчастью, / Наталья Павловна совсем / Своей хозяйственной частью / Не занималася, затем, / Что не в отеческом законе / Она воспитана была, / А в благородном пансионе / У эмигрантки Фальбала» (Пушкин А. С. Собрание сочинений. В 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Том 3. Поэмы, Сказки. «Граф Нулин». С. 182).

²¹⁵ На явные параллели, не нуждающиеся, по мнению исследователя, в доказательстве, указывает А. М. Гордин. Непосредственную связь (особенно с IV и V главами романа) он находит во всем: «...и в общей характеристике поместной дворянской среды, ее культурного и морального облика, и в весьма прозаических пейзажах <...>, и даже в таких деталях, как упоминание в обоих случаях В. Скотта, Прадта, “нравоучительных романов”. Во всем видны одни устремления поэта и одни жизненные источники» (Гордин А. М. Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина». С. 244).

встречаются и повторы слов, призванные акцентировать ключевые ее моменты. Отметим, что такая работа с текстом не оказывает существенного влияния ни на драматургию, ни на содержательный план в целом, однако имеет последствия, связанные со спецификой литературной оперы.

Первое и очень важное — продолжительность ее звучания: общеизвестно, что поющееся слово значительно замедляет темп речи и удлиняет действие. Редуцируя пушкинскую поэму, Осколков придает сочинению большую динамичность и компактность, еще более усиливаемые введением особой партии — Чтеца, что также ведет к сокращению продолжительности звучания, а по внешним признакам вызывает ассоциации с особым театральным жанром — мелодрамой. Мелодрама — это актерская декламация, сопровождающаяся непрерывным или фрагментированным музыкальным фоном, первые образцы которой в качестве самостоятельных произведений появляются в 70-е годы XVIII века в творчестве Ж. Ж. Руссо («Пигмалион», 1770), Г. Бенды («Ариадна на Наксосе», 1775; «Медея», 1775), К. Г. Неефе («Софонисба», 1776) и др.²¹⁶.

При внешнем сходстве с мелодрамой, возникающем в связи с введением нетипичной для оперы партии Чтеца, функции и характер последней говорят о недопустимости причисления «Графа Нулина» к этому музыкально-театральному жанру. Как известно, повествование в пушкинской поэме ведется от третьего лица, Осколков частично передает текст действующим лицам — Наталье Павловне, Параше и Нулину, Чтец же выступает как рассказчик, ведущий отстраненное повествование и комментирующий события, и партия его не окрашена каким-либо особым эмоциональным тоном. Тогда как мелодрама, по характеристике Л. В. Кириллиной, «...обычно строилась на резких контрастах образов и настроений, всецело обусловленных содержанием произносимого текста, и потому музыкальная логика была в ней подчинена (если не принесена в жертву) драматическому содержанию»²¹⁷.

²¹⁶ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. С. 151.

²¹⁷ Там же. С. 151–152.

Другое, не менее значительное следствие сокращения пушкинского текста, в котором намеренно исключены уводящие от основной, «анекдотической», линии сюжета подробности — возможность усилить пародийный план поэмы в опере.

Пародия на стилевые штампы связана в «Графе Нулине» Осколкова с тремя топосами: охота²¹⁸, пастораль, музыка быта. Напомним, что топос, в широком смысле слова — это стереотипный, клишированный образ, мотив или мысль. Разработка теории топосов в отечественном музикоискусстве принадлежит Л. В. Кириллиной. Топика определена ею как «...система “общих мест” музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами»²¹⁹.

Н. В. Пилипенко в диссертационном исследовании указывает на то, что в области музыкально-театральных жанров топос выступает как двухуровневое понятие и означает:

- сценические ситуации, ставшие «общими местами» в музыкально-театральных сочинениях и имеющие «набор собственных композиционных правил, сюжетных мотивов, поэтической лексики и музыкальных средств выразительности»;
- систему «общих мест» собственно музыкального дискурса, в котором определенные области содержания связаны с узнаваемыми выразительными средствами²²⁰.

В данном случае понятие «топос» трактуется в контексте музыкального дискурса.

Топос охоты представлен в опере через пласт прикладной музыки, который отчасти стилизован, отчасти же претворяет реальные приметы дворянского охотничьего быта XIX века. Стилизация — это, прежде всего, мотив валторн в

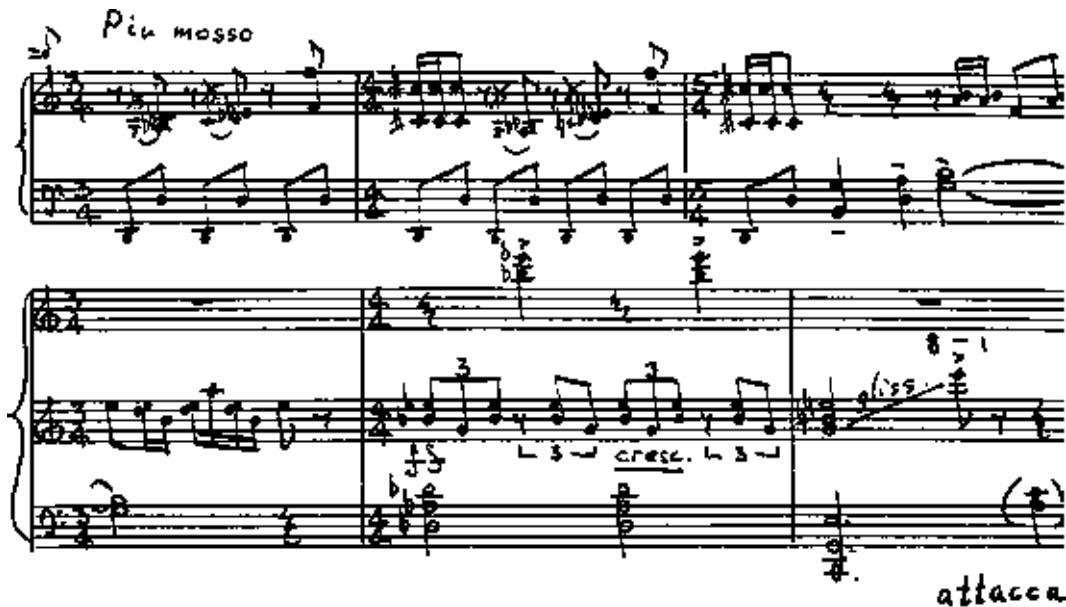
²¹⁸ Вместе с двумя другими — власть и война — входит в обобщающий топос — героика.

²¹⁹ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. С. 3.

²²⁰ Пилипенко Н. В. Франц Шуберт и Венский музыкальный театр: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. Том 2. С. 76–77.

характерном «золотом ходе» (т. 3); два других мотива имитируют ритм скачки и звуки охотничьих рогов²²¹ (Рис. 17).

Рис. 17. С. Осколков «Граф Нулин». Вступление, тт. 1–6²²².



Помещенные в оркестровую партию мотивы «охоты» сопровождают текст, который произносит Чтец, а далее все упоминания об охоте в партиях героев. Они звучат во Вступлении, первой сцене описания сборов мужа на охоту; во втором разделе второй сцены на слова «Но то-то счастье охотнику!», наконец, в момент появления мужа, возвратившегося с нее, в шестой сцене. Помимо валторн в оркестровке следует отметить применение тембров флейты и барабана, характерных в целом для героики как обобщающего топоса.

Топос пасторали предстает в «Графе Нулине» Осколкова (вслед за Пушкиным) в своем сниженном варианте, не как «*locus amoenus*»²²³, а как оборотная сторона дворянского быта начала XIX века — этот образ отчасти передан в следующих начальных строках второй сцены: «В последних числах сентября / (Презренной прозой говоря) / В деревне скучно: грязь, ненастье, /

²²¹ Ю. М. Прозоров отмечает, что в самой строке «Пора, пора! Рога трубят...» есть звукоподражательный эффект, воссоздающий звуковой образ игры на охотничьем роге. Он «достигается здесь за счет аллитерации и членения ритмической фразы, при помощи словоразделов, на четыре двусложных ямбических “трели”». (Прозоров Ю. М. Классика. Исследования и очерки по истории русской литературы и филологической науки. СПб.: «ПУШКИНСКИЙ дом», 2013. С. 39).

²²² Нотные примеры печатаются с разрешения С. Осколкова.

²²³ *Locus amoenus* (лат.) — приятная местность, прелестный уголок.

Осенний ветер, мелкий снег / Да вой волков»²²⁴, и продолжен в третьей сцене. Сохраняя общую тональность сцен, где вторая — элегия, третья же — зарисовка в народном духе, композитор переносит часть текста из второй в третью, при этом значительно сокращая его и меняя порядок следования строк:

Таблица 4. Сравнение фрагмента текстов поэмы «Граф Нулин»

А. С. Пушкина и либретто оперы С. Осколкова (Сцены II и III).

ПУШКИН	ОСКОЛКОВ
<p>Наталья Павловна сначала Его внимательно читала, Но скоро как-то развлеклась</p> <p>1. Перед окном возникшей дракой 2. Козла с дворовою собакой 3. И ею тихо занялась. 4. Кругом мальчишки хохотали. 5. Меж тем печально, под окном, 6. Индейки с криком выступали 7. Вослед за мокрым петухом; 8. Три утки полоскались в луже; 9. Шла баба через грязный двор 10. Белье повесить на забор; 11. Погода становилась хуже: 12. Казалось, снег идти хотел... 13. Вдруг колокольчик зазвенел.</p>	<p>11. Погода становилась хуже: 9. Шла баба через грязный двор 10. Белье повесить на забор; 8. Три утки полоскались в луже; 12. Казалось, снег идти хотел... 13. Вдруг колокольчик зазвенел.</p>

Если основные атрибуты *«locus amoenus»* — деревья, прозрачные ручейки и реки, птицы, цветы²²⁵, то в тексте поэмы — вместо «райских» птиц — три утки, вместо ручейков — лужа, в которой птицы полощутся, взамен идеальной природы — грязный двор и, наконец, снег, который «кажется, идти хотел». Сниженная пастораль к тому же окрашена здесь в комические тона: на фоне пейзажа через грязный двор идет баба, чтобы повесить на забор белье. По мнению Кириллиной, именно тип комической пасторальности приоткрыл «...возможность привнесения в классическую музыку подлинного фольклорного материала... —

²²⁴ Пушкин А. С. Собрание сочинений. В 10 т. Том 3. С. 181.

²²⁵ Базовый слой музыкального модуса пасторальности был выделен и описан А. Г. Коробовой. По мнению исследователя, он представлен двумя группами: 1. топосы, которые связаны с первичными жанрами вокальной, танцевальной, сигнальной музыки; 2. звукописательные топосы «природности» — подражание природным явлениям в музыке: а) музыкальное изображение различных «голосов природы» (пения птиц, журчания ручья, шелеста листвы, криков животных и др.); б) пространственные эффекты в музыкальном письме (имитация эха, удалённых звуковых сигналов, перекличек). (Коробова А. Г. О музыкальной топике жанра новоевропейской пасторали // Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств: сб. науч. трудов / отв. ред. Т. В. Саськова. М.: МГОПУ, 2005. С. 53–75).

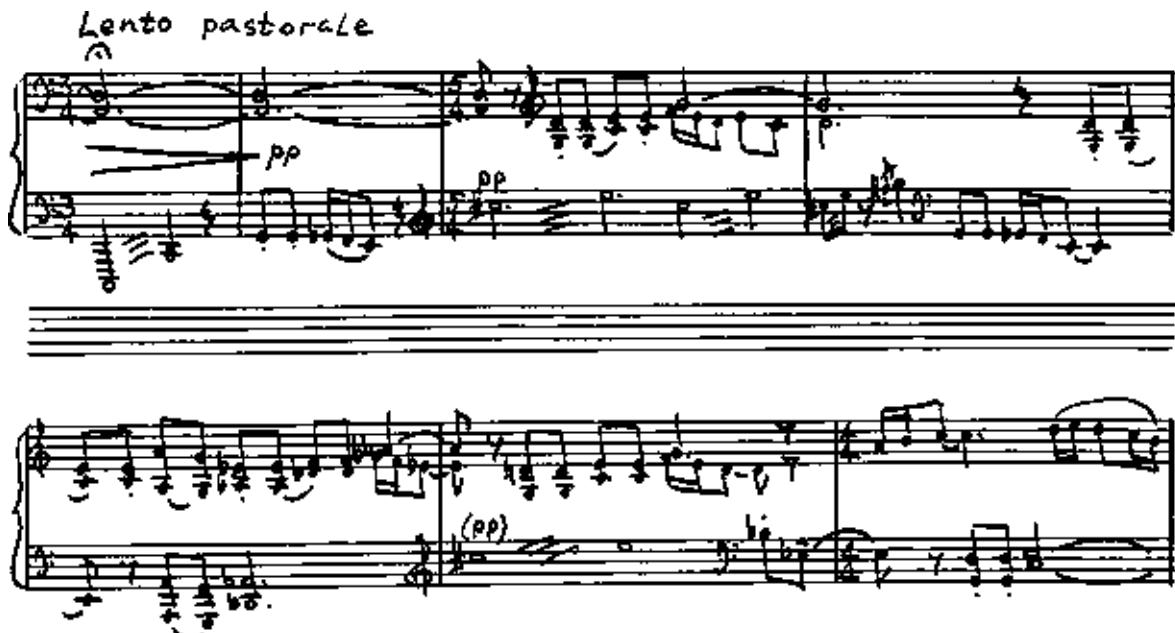
народных песен и танцев, отдельных интонаций, гармоний, элементов инструментовки»²²⁶. В жанровой пасторальной сценке «Графа Нулина» Осколкова использованы характерные для комической пасторальности приемы: тональность и темп (*Andante pastorale*), непосредственно указывающие на топос; подражание народной песне с переменным размером, глиссандо, узким диапазоном, мелодической линией, где за скачками следует заполнение, подголосками в оркестре (Рис. 18).

Рис. 18. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена III, mm. 1–10.

²²⁶ Исследователь также отмечает, что в национальных разновидностях комической оперы, в том числе и русской, локальный колорит в комической пасторали ощущался намного сильнее. (Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. С. 88).

Пасторальные интонации вновь включаются в музыкальную ткань оперы в шестой сцене, звучащей как реминисценция третьей. На это указывает и уточненное в ней обозначение темпа: *Lento pastorale* (Рис. 19).

Рис. 19. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена VI, мт. 1–7.



В модус пасторальности входит и музыка ночного пейзажа из пятой сцены, предваряющая развитие центральных (кульминационных) событий — «любовное томление» Нулина, сцена в спальне, пощечина и позорное бегство графа²²⁷. Музыкальные клише воспроизводят здесь звукописательные топосы «природности»: имитация лесных шорохов, пение птиц. Однако и в этой звукоподражательной клишированности присутствует комический эффект: среди голосов **ночных** птиц слышится голос кукушки (Рис. 20).

Рис. 20. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена V, мт. 15–20.



²²⁷ Напомним, что под модусом в музыке понимается «целостное, конкретное по содержанию (то есть одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами» (Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. С. 239).

Третий топос связан с музыкой быта и воплощен через жанры вальса, ноктюрна, городского романса, шарманочных наигрышней, интонации которых, наполняя партитуру всех картин, связывают музыкальную драматургию оперы. Этот пласт воспроизводит многочисленные музыкальные клише эпохи романтизма, и если два предыдущих топоса очерчивали атрибуты внешнего пространства, окружающего героев, то последний воссоздает характерные черты их внутреннего мира.

Так, интонационный круг образа Натальи Павловны складывается из вальсовых мотивов, нисходящих интонаций, с последующим восходящим ходом на сексту (на слово «любовь»), секвенций из интонационного словаря романтической оперы XIX века (на текст «Любовь Элизы и Армана»). На слова «Роман классический старинный» — характерные ходы на широкие интервалы, аккомпанемент, типичный для элегии, завершающая фразу колоратура (Рис. 21).

Рис. 21. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена II, мм. 80–87.

Ариозо Натальи Павловны.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the soprano (N.P.) and includes lyrics in Russian: "Ро - ман илле- си - нас - ий, ста -" (Romance, like this, is), "ри - на", "от - мен -" (from me), "Ми -" (Mi), "Ми, ги -" (Mi, Gi-), and "ни -" (Ni-). The middle staff is for the piano (N.P.) and shows harmonic progression with sustained notes and chords. The bottom staff is for the cello (К.Л.) and provides harmonic support with sustained notes and chords. The score is titled "НАТАЛЬЯ ПАВЛОВНА" at the top of the first page.

Тематизм ариозо Натальи Павловны из второй сцены (на текст «Кто долго жил в глухи печальной / Друзья, тот, верно, знает сам, / Как сильно колокольчик дальний / Порой волнует сердце нам»²²⁸ вызывает ассоциации с романами Г. В. Свиридова на слова Пушкина.

Образ горничной Параси в поэме Пушкина, по мнению исследователей, связан с амплуа служанки-«субретки» из французской комедии XVIII века, однако в русской литературе 20-х годов XIX века ему зачастую придавали русские черты — из чисто комического персонажа она превращалась в служанку-наперсницу или дворовую девушку²²⁹. В «Графе Нулине» в облике Параси совмещены оба типа. Об этом свидетельствуют следующие строки поэмы: <...> Параша эта

Наперсница ее затей:
Шьет, моет, вести переносит,
Изношенных капотов просит,
Порою с барином шалит,
Порой на барина кричит
И лжет пред барыней отважно.

В опере Осколкова образ наперсницы создает интонационный материал, который с некоторыми вариациями дублирует музыкальную характеристику Натальи Павловны (Рис. 22).

Рис. 22. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена III, тт. 73–83. «Коляска».

²²⁸ Пушкин А. С. Собрание сочинений. В 10 т. Том 3. С. 183.

²²⁹ Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. Том IX. С. 177–179.

N.I.
гоп, ко - ер - гоп, ко - се - гоп;
ко - се - гоп, ко - ер, ко - се - гоп; ко - лес - ка

P.
ко - лес - ка на бен, ко - лес - ка на бен, ко - лес - ка на бен, ко - лес - ка
на бен
ко - лес - ка на бен, ко - лес - ка

I.P.

В музыкальном портрете графа Нулина доминируют витиеватость речи, подчеркивающая его вероятную самовлюбленность, при этом рулады парадоксально сочетаются с грубыми, отрывистыми интонациями, прерывающимися повторами слов в словах (Рис. 23).

Рис. 23. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена IV, mm. 110–130.

42

Граф Нулин
вхо -
вх -
вх -
вх -
вх -
вх -
вх -



Мотивы топоса музыки быта, так же как и охоты и пасторали, пронизывая музыкальную ткань всей оперы, оказывают важное скрепляющее действие на музыкальную драматургию оперы. Данный фактор представляется весьма значительным в создании ее целостности, ослабленной такими особенностями литературной оперы как исключительно ариозный мелодический стиль, при этом речитативы и арии отсутствуют, а полноценный ансамбль появляется только в финальной сцене. Динамичность опере придает и принцип контраста, лежащий в основе чередования картин, а также постепенно ускоряющийся к финалу темп эмоционально-смысловых модуляций музыкальной речи, который выражен, в частности, в увеличении ритмической плотности²³⁰. Такова финальная сцена оперы, наполненная смехом — важнейшим атрибутом комедии²³¹ (Рис. 24).

²³⁰ Интересными исследованиями процессов восприятия поэтического текста, включая роль ритма как предвестника эмоционально-смысловых модуляций речи, являются работы О. Н. Гринбаума, в их числе статья: Гринбаум О. Н. Стихи и музыка в сцене дуэли героев пушкинского романа, или была ли случайной гибель Ленского // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Языкоznание. 2007. Вып. 2. С. 36–47.

²³¹ О роли комического, и в частности, смеха, в опере пишет О. В. Комарницкая: «Наиболее существенны для создания комедийной концепции определенные юмористические обстоятельства и ситуации, которые обычно глубоко разработаны и многогранны. В них данные типологические характеры раскрываются с наибольшей полнотой, глубиной и всесторонностью». Комарницкая О. В. Русская опера XIX — начала XXI века. Проблемы жанра, драматургии, композиции. С. 79.

Рис. 24. С. Осколков «Граф Нулин». Сцена VII (Заключение), тт. 89–97.

В результате сравнительного анализа текстов и драматургии произведений Пушкина и Осколкова были сделаны следующие выводы:

«Граф Нулин» Осколкова является прямым подтверждением мысли основоположника теории литературной оперы К. Дальхаза о том, что при естественном наличии различий между драматургией первоисточника и

литературной оперы они представляются незначительными в сравнении с контрастом либретто опер и текстом драм, по которым они были написаны²³².

Двуплановость пушкинского «Графа Нулина», сочетающего скрытый философский смысл с обрисовкой реальной картины помещичьего быта, окрашена пародийно-полемическим нарративом. Основная идея оперы Осколкова отражает пародийно-полемическую двуплановость, о чем свидетельствует детализирующее определение жанра — опера-анекдот, данное самим композитором. Эта идея передана в музыке Осколкова через пародирование устоявшихся стилевых и оперных штампов, которые и составляют суть ее музыкальной драматургии. Средства пародирования сгруппированы вокруг трех топосов: охота, пастораль, музыка быта.

Буквальное следование за текстом первоисточника в литературной опере может оказывать разрушающее воздействие на музыкальную драматургию. Средством преодоления становится создание в «Графе Нулине» системы повторяющихся музыкальных мотивов, которая наряду со зрителем театральной действительностью создает параллельный воображаемый мир в рефлектирующем сознании слушателя.

* * *

Три представленных выше сочинения — масштабная драма «Бег» Н. Сидельникова, монодрама «Контрабас» Г. Корчмара и опера-анекдот «Граф Нулин» С. Осколкова — различны и контрастны. Объединяющим фактором становится сохранение текста литературного первоисточника, определяющее их принадлежность к типу литературной оперы и вытекающие из этого методы формирования целостной драматургии. В «Беге» — это разветвленная система лейтмотивов и реминисценций, в «Контрабасе» — введение музыкального эхфрасиса, в «Графе Нулине» — система повторяющихся мотивов и три группы топосов.

²³² Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literatuoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. S. 238.

Глава 3.

Духовная опера

3.1. Современные библейская драма и мистерия в России

К духовным относятся оперы, основу либретто которых составляют религиозные сюжеты (библейские, евангельские, житийные), а также интерпретированные в произведениях литературы тексты и мотивы Священного Писания²³³.

Как известно, история духовной оперы не уступает по продолжительности истории светской: первая — «Представление о душе и теле» Эмилио ди Кавальери относится к 1600 г. При этом во всех «оперных» странах ее последующее развитие отличают неравнозначный объем и дискретный характер, в каждом из регионов имеющие свое обоснование²³⁴. В советский воинственно-атеистический период духовная опера в нашей стране практически отсутствовала. Этому способствовал и другой фактор: декларируемое государством господство идеологически обоснованного социалистического реализма, задававшего свои правила создания произведений искусства, о чем было сказано в параграфах первой главы диссертации.

²³³ В этой главе использованы материалы следующих статей: *Заднепровская Г. В. Современная духовная опера (на примере библейской драмы «Потерянный Рай» А. Изосимова) // Успехи современной науки. 2017. Том 8. № 3. С. 70–74; Ее же. «Проклятый Апостол» Петра Геккера: к вопросу о жанре // 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; Ее же. Отечественная духовная опера XX–XXI вв. (на примере оперы-мистерии «Братья Карамазовы» А. Смелкова) // *Persona creans. Studia humanitatis*. К пятидесятилетию научно-педагогического творчества Александра Павловича Лободанова: коллективная монография. М.: Издательство «БОС», 2023. С. 6–35.*

²³⁴ См. об этом, к примеру, статью: *Булычева А. В. Духовная опера во Франции в эпоху барокко: ветхозаветная история и художественный вымысел // XVI Ежегодная богословская конференция ПСТГУ. Материалы. Том 2. М.: ПСТГУ, 2006. С. 360–363*. Автор пишет о том, что духовная опера во Франции этого периода, в отличие от итальянской, была представлена крайне скучно: сохранились лишь два крупных произведения на духовные сюжеты: «Давид и Иоанафан» (1688) Марка-Антуана Шарпантье и «Иевфай» (1732) Мишеля Пиньолье де Монтеклер. Обоснование отсутствия интереса к данному типу сюжетов Булычева видит в следующем: «Пять-шесть неожиданных перемен декораций, бури, кораблекрушения, рушащиеся и вновь воздвигающиеся дворцы, полеты на облаках и колесницах, изрыгающие пламя драконы — все это необходимые составляющие оперного спектакля в барочной Франции. Музикальный театр — царство прекрасных иллюзий, «химер воображения», и публика приходит туда, чтобы наслаждаться эфемерностью этого вымышленного мира. Но разве могут чудеса Священного Писания стать для католика иллюзиями?» (с. 360).

Единственный пример того времени, своим названием прямо апеллирующий к духовным сюжетам, — «Мистерия апостола Павла» Н. Каратникова (1930–1994), по определению самого автора — опера-оратория. Подсказанная отцом А. Менем идея сюжета была воплощена в либретто самим Каратниковым в содружестве с драматургом и киносценаристом С. Лунгиным. Авторский текст, соединенный с фрагментами из посланий апостола Павла, Псалтыри и Книги пророка Софонии, стал основой нескольких контрастных сцен: оргия Нерона — заточение Павла — пожар Рима — казнь Павла — самоубийство Нерона²³⁵. В опере три солиста, огромную роль в композиции играют хоры, наделенные определенными драматургическими функциями: хор христиан — мужской, аскетично-сдержанный, хор римлян — смешанный, грубоватый, эмоционально яркий. Сам композитор говорит о хоре как об основном «музыкальном инструменте»: «...ибо по сути своей это движение народов к христианству, которое ничем другим не может быть выражено. При этом хор выступает как реальная общность людей (христиан, римлян), и как “хор ангелов” (в finale), и как оркестровая краска»²³⁶. Музыкальный язык включает многие приемы, характерные для авангарда, такие, в частности, как дodeкафонно-серийная техника, сонористика и др.²³⁷.

²³⁵ Приведем авторское краткое содержание либретто, данное на страницах журнала «Музыкальная академия» в интервью с Н. Каратниковым (см.: Тевоян А. Николай Каратников. Мистерия апостола Павла // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 5–12): «Императорский Рим в последний период жизни апостола Павла. 1-я сцена — Вступление (оркестр) и первый хор христиан о верности Господу. 2-я сцена — Нерон празднует фальшивый триумф, после которого... 3-я сцена — следует оргия. Нерон паясничает, а окружающие по его приказу занимаются любовью. Министр внутренних дел Тигеллин сообщает императору, что есть люди, которые не придерживаются общепринятых в Риме норм, — это христиане. Нерон хочет видеть одного из них. К нему приводят апостола Павла. Происходит первое столкновение императора с новой верой. 4-я сцена — Нерон ввергает Павла в тюрьму. Мы слышим большой монолог апостола о христианской любви. 5-я сцена — начинается великий римский пожар. В чудовищном пламени гибнут люди и животные. В самый разгар бедствия Нерон на балконе своего дворца поет стихи из «Энеиды» Вергилия, описывающие пожар Трои. Бедствие кончается. Тигеллин сообщает, что народ считает виновником пожара именно его, Нерона. Нерон решает переложить вину на христиан. 6-я сцена — проповедь Павла, обращенная к первохристианам. 7-я сцена — сожжение христиан. Погибая, они поют «Верую». 8-я сцена — Нерон вершит суд над апостолом Павлом. Тигеллин произносит обвинительную речь. Нерон юродствует. Павла осуждают на смерть. 9-я сцена — по всей империи начинается мятеж против Нерона. Он низложен. Чтобы не подвергаться мучительной казни, он решает кончить жизнь самоубийством — Нерон вновь кривляется: “Какой великий артист погибает!”. Его добивает раб. 10-я сцена — на фоне тихого звучания оркестра возникает произносимое хором имя апостола. Оно растет, возвышается, переходит в финал — инкарнацию апостола Павла» (с. 9).

²³⁶ Тевоян А. Николай Каратников. Мистерия апостола Павла. С. 10.

²³⁷ Подробный анализ оперы представлен в монографии: Селицкий А. Я. Николай Каратников. Выбор судьбы. Ростов н/Д.: Книга, 1997. 367 с. См. об этом также: Баева А. А. Оперное творчество Николая Каратникова //

Композитор работал над мистерией на протяжение 17 лет в советское время (1970–1987). В интервью 1993 года Каретников говорит: «Я был совершенно уверен в том, что никогда не создается такой политической ситуации, при которой я смогу это поставить. Я писал это для Господа и для себя. Я выполнял какой-то свой внутренний долг без всякого расчета на какую-то конкретику»²³⁸. Однако мистерия была все-таки исполнена в 1995 году, сначала в Гамбурге под управлением В. А. Гергиева, а через год повторена в концертном исполнении в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии²³⁹. К этому моменту Каретников, к сожалению, уже скончался, так и не увидев ее сценического воплощения.

Хотя в последующий постсоветский период идеологические запреты рухнули, духовная опера по-прежнему занимает скромное место среди созданных до настоящего момента музыкально-сценических произведений, что, на наш взгляд, объясняется в первую очередь особенностями ее эпического возвышенного содержания, масштабом и склонной к медитативности драматургии.

Если обратиться к сюжетам духовной оперы в контексте всей ее истории, то, как представляется, их можно разделить на три основных типа. К первому относятся оперы, в основе либретто которых лежит библейская история, интерпретированная либреттистом или взятая из литературного источника и переработанная либо им, либо самим композитором. К примеру, библейские драмы итальянской оперы XIX века: Дж. Россини «Моисей и фараон, или Переход через Красное море» (1827, либретто А. Л. Тоттолы с изменениями и добавлениями В.-Э. де Жуй и Л. Баллокки, стихотворное переложение К. Басси)²⁴⁰, Г. Доницетти «Всемирный потоп» (1830, либретто Д. Джилардони по

Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). М.: Композитор, 2003. Вып. 1. С. 271–278.

²³⁸ Тевоян А. Николай Каретников. Мистерия апостола Павла. С. 10.

²³⁹ Следующее исполнение оперы состоялось только в 2010 году на сцене Концертного зала Мариинского театра.

²⁴⁰ Как известно, первая редакция оперы 1818 года называется «Моисей в Египте» и имеет авторское обозначение *azione tragico-sacra*, такое же и во «Всемирном потопе» Доницетти. «Моисей и фараон, или Переход через Красное море» 1828 года — это французская редакция оперы. В последней, четвертой редакции 1829 года Россини называет ее «священной оперой». О последней см.: Михайлова О. С. Взаимодействие оперных и ораториальных

либретто Франческо Рингьери, драме «Небо и земля» Дж. Байрона и библейским текстам), Дж. Верди «Набукко» (1842, либретто Т. Солера).

Второй тип представляют оперы, авторы которых в либретто опираются на первоисточник — тексты Священного Писания (библейские и евангельские истории, жития), как правило, соединяющиеся с авторским текстом либреттиста или самого композитора. Это упоминавшаяся выше «Мистерия Апостола Павла» Н. Каретникова, «Святой Франциск Ассизский» (1983) О. Мессиана и др.

В третьей группе оперы, основой либретто которых становится литературное произведение светского содержания, но включающее эпизоды религиозного характера и представляющее тем самым вторичную интерпретацию определенного духовного сюжета, который получает еще одну опосредованную трактовку в музыкальном сочинении. Таковы, к примеру, «Очарованный странник» (2002) Р. Щедрина, «Братья Карамазовы» (2008) А. Смелкова.

Еще одним не менее важным вопросом, касающимся теории духовной оперы, представляется отсутствие в существующей к настоящему времени музико-литературе четкого разграничения между двумя главными ее разновидностями — библейской драмой и оперой-мистерией. Между тем при безусловной общности каждой из них обладает особыми сюжетным полем и драматургическими принципами. Наиболее важный критерий отличия — сюжет. Как известно, в средневековой мистерии основу сюжета составляли события, взятые из трех религиозных источников: Ветхого завета (создание мира и человека; грехопадение людей и изгнание их из Рая; Всемирный потоп; Моисей и Исход и др.); Нового завета (история рождения, деяний, страданий и воскресения Христа); жития Апостолов, так называемые «апостольские мистерии», рассказывающие о последователях Христа, проповедующих его учение. В последующем все перечисленные выше источники составили сюжеты духовной оперы.

Изучение научной литературы и духовных опер различной национальной и исторической принадлежности показало, что содержание *ветхозаветных текстов*, как правило, составляет основу *библейской музыкальной драмы*, тогда как в *опера-мистерии* — это *новозаветные и агиографические (житийные) сюжеты*.

В данном разделе диссертации будут рассмотрены три духовные оперы, представляющие различные ее разновидности: библейская музыкальная драма «Потерянный Рай» А. Изосимова по одноименной поэме Дж. Мильтона, музыкально-сценическая фантазия «Проклятый апостол» П. Геккера (либретто Ю. Димитрина) и опера-мистерия А. Смелкова «Братья Карамазовы» по одноименному роману Ф. М. Достоевского.

3.2. «Потерянный Рай» А. Изосимова

Как было сказано выше, духовная опера и, в частности, библейская драма — нечастое явление в современной отечественной музыке. Один из примеров — «Потерянный Рай» (2012) петербургского композитора Александра Изосимова²⁴¹ (Макарова) по одноименной поэме Дж. Мильтона.

²⁴¹ Изосимов Александр Михайлович (р. 1958) — современный российский композитор, член СК России (1990). В 1986 окончил Ленинградскую государственную консерваторию по классу композиции (н. а. РФ, проф. Б. И. Тищенко). Параллельно с учебой в консерватории посещал кружок проф. Г. А. Кавтарадзе, где изучал труды немецкого философа, основателя антропософии, христианского посвященного Р. Штайнера. Его влияние опосредовано сказалось на изобретении в 1993 году авторского метода, названного Изосимовым «дышащий лад». Суть его состоит в перестановке малых и больших секунд внутри пятизвукового комплекса: лад как бы «дышит», переходя в разные состояния, от сжатого (мрачного) к расширенному (светлому). Всего девять перемещений секунд. В их постепенном движении от темного, сжатого состояния к светлому, расширенному пропускает имагинация лада. Микроизменения в звукорядах являются фазами становления лада. Отсюда вывод, что в данной конструкции лад предстает, как духовная категория, ибо ни один из звукорядов в отдельности не выявляет идеи, но лишь в совокупном их проявлении. Лад может «дышать» как полностью от самых «темных» серий до самых «светлых», так и частично, охватывая небольшой диапазон, в зависимости от состояния музыки. Лад может «не дышать» вовсе, группируя либо самые темные звукоряды, либо самые светлые. На основе метода в том же году была создана фортепианская пьеса «Хамелеон». Вначале она была показана на секции в Петербургском Доме композиторов, затем в Гамбургской консерватории в классе А. Г. Шнитке, который высоко оценил изобретенную Изосимовым технику композиции. В дальнейшем технология «дышащего лада» получила свое развитие в других сочинениях композитора. С 1994 по 1998 годы Изосимов работал редактором «Радио-классика» в ГТРК «Петербург — пятый канал». Подготовил к эфиру около 1000 программ преимущественно о музыке второй половины XX века. В это же время на базе Российской национальной библиотеки собирает крупную коллекцию записей зарубежного и русского авангарда. В 2007 году принял участие в съемках фильма, осуществляющегося Голландским телевидением о Г. И. Устьольской, композиторе высокочтимом Изосимовым, которому он посвятил около десятка эссе. Основные сочинения: два квартета для двух скрипок, альта и виолончели; «Лики» для меццо-сопрано и симфонического оркестра на стихи А. Тарковского; Концерт №1 для скрипки с оркестром; балет

Модель русской духовной оперы была описана во второй половине XIX века А. Г. Рубинштейном, который, замыслив грандиозный план воплощения всего Священного писания в музыке, частично реализовал его в своих операх особого рода — фактически театрализованных ораториях на духовные сюжеты. Рубинштейн, изложивший идеи духовной оперы в двух статьях в форме писем²⁴², дал и теоретическое обоснование жанра, и создал четыре масштабные оперы такого типа: «Потерянный Рай» оп. 54 (текст А. Шлёнбаха по Дж. Мильтону. Соч. 1856, исп. 1858, изд. 1860, опера — 1876); «Вавилонское столпотворение» оп. 80 (текст Ю. Роденберга. Соч. 1869, исп., изд. 1870); «Моисей», оп. 112 в 8 картинах (1887, исп. раз для Рубинштейна в Пражском театре, 1892, Бремен, 1895); «Христос» оп. 117 в 7 картинах с прологом и эпилогом (текст Г. Бульххаупта. Соч. 1893, исп. 1894, изд. 1894).

Самой величественной стала последняя опера «Христос»²⁴³, по словам композитора, — «семь попыток познания Божественного» (по числу картин), в центре которой история Спасителя от Рождества до Вознесения, основанная на Евангельских сюжетах. Была задумана и пятая опера — «Каин и Авель» на текст Дж. Байрона, однако замысел не осуществился по причине смерти Рубинштейна.

«Избраник» по книге М. Коллинза «Идиллия Белого Лотоса» (либретто А. Изосимова); Соната для виолончели и фортепиано; «Сопереживание душе» для 12-ти голосного хора *a cappella*; «Химеры» — звукокрасочный этюд для духовых, ударных и струнных инструментов; Соната для фортепиано; «Когда душа моя была облаком» — 7-ми частная композиция для кларнета, фагота, тромбона, скрипки, альта и контрабаса; «Благодарность Жизнедателю» для хора, органа и камерного оркестра на изречение Христиана Розенкрайца; «Превращение» — 12 характеристических пьес для фортепиано; «Песни прекрасного пришельца» — вокальный цикл-эстафета для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и фортепиано на стихи А. Блока, Л. Уланда, Э. Мерике, Новалиса, А. Тарковского; «Боги легконоги» для кларнета, бас-кларнета, виолончели и фортепиано; *Infernale* для скрипки и фортепиано; новая редакция балета «Цветок белого лотоса»; Три сюиты для оркестра из музыки балета «Цветок белого лотоса» («Змея», «Лотос», «Речное празднество»); Сюита для фортепиано из музыки балета «Цветок белого лотоса»; «Титания» — 7 песен на стихи А. Тарковского; Симфония для большого симфонического оркестра; Опера «Потерянный рай» по поэме Дж. Мильтона (либретто А. Изосимова); *In Cristomoritur* для хора и органа; Концерт для фортепиано с оркестром; Концерт №2 для скрипки с оркестром; Концерт для виолончели с оркестром; «Витязь в тигровой шкуре» — симфонические моменты и др. (См. Приложение А, рис. 7).

²⁴² Первая статья — в форме письма к И. Левинскому, составителю театрального сборника *Vonden Coulissen* (опубликована в Берлине, 1882), вторая — к немецкому писателю Р. Лёвинштейну (напечатана в журнале *Zukunft* в 1894 году после смерти Рубинштейна). См.: Хопрова Т. А. Духовная опера в творчестве А. Рубинштейна // Библейские образы в музыке: сб. статей / ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб: Изд-во СПб. гос. консерватории, 2004. С. 131–151.

²⁴³ Судьба этого итогового сочинения А. Г Рубинштейна оказалась сложной. Впервые данная в концертном исполнении в Штутгарте (1894), опера получила сценическое воплощение через год, уже после смерти композитора. Затем более ста лет партитура считалась утраченной (в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории хранился только клавир), и только в 2007 году правнук Рубинштейна А. Г. Шароев обнаружил ее в Берлинской государственной библиотеке. Он же стал постановщиком и дирижером российской премьеры оперы в Пермском государственном театре оперы и балета спустя ровно год (2008).

Поскольку в своей духовной опере Изосимов обращается к тому же литературному источнику, что и Рубинштейн, представляется интересным сравнить интерпретацию поэмы Дж. Мильтона в произведениях, которые разделены более чем полутора столетиями, а также проследить, насколько сохранена модель духовной оперы XIX века в петербургской опере, но уже XXI столетия.

Для этого обратимся к основным идеям Рубинштейна. Прежде всего, необходимо отметить, что духовную оперу композитор представлял как сочинение, в основе которого лежит один из сюжетов Священного писания. Критикуя ораторию как «холодный», «равнодушный», повествовательный жанр с неподвижностью форм как музыкальных, так и, в особенности, поэтических, композитор полагал, что воплощение библейских сюжетов возможно в другом жанровом варианте, а именно в опере, поставленной на сцене. В связи с этим он решает создать особый художественный образец, который будет исполняться в специально построенном театре, и называет его *духовной оперой*, а театр — «духовным театром»²⁴⁴. Идея Рубинштейна по внешним признакам, безусловно, противоречит христианским традициям, запрещающим появление высшей духовной иерархии на театральных подмостках²⁴⁵. Однако композитор представил тщательное ее обоснование, разработав при этом особые принципы драматургии и сценографии.

Жанр духовной оперы, хотя бы из-за типа сюжета, априори не мог не иметь пересечений с ораторией, вплоть до XIX века писавшейся на тексты Священного писания. Для того чтобы придать духовной опере отличительные черты или, как

²⁴⁴ Парадоксальным образом создание специально построенного и приспособленного здания *духовного театра*, который, по мысли А. Г. Рубинштейна, «...в разлике от светского, образовав как артистический, так и хоровой персонал, также и некоторые правила для публики с целями специальными...» (цит. по: Хопрова Т. А. Духовная опера в творчестве А. Рубинштейна. С 134.) может стать «храмом искусства» корреспондирует с *тотальным музыкальным театром* Б. А. Циммермана. Критикуя репертуарный театр, Циммерман предлагает театральную практику, в которой «...каждый конкретный театр выполняет свою определенную функцию: в одном из них исполняется исключительно итальянская опера, в другом — только старинные оперы с использованием старинных инструментов, в третьем — одни “большие оперы” и т. д.». (См. об этом: Б. А. Циммерман. Будущее оперы. (Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего). Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюргян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 104). Подробное изложение идей «тотального театра» Циммермана дано в Главе 7 «Альтернативная опера» данной диссертации.

²⁴⁵ Так, А. Г. Шароев запрашивал специальное разрешение патриарха для сценического воплощения образа Христа в пермской постановке одноименной оперы Рубинштейна.

пишет сам композитор, она могла стать «духовной оперой», необходимы, по его мнению, два условия: «...во-первых, полное отделение библейского театра от светского — благодаря постройке здания, предназначенного специально для этих целей, и, во-вторых, — особый род построения музыкальной драмы»²⁴⁶.

О первом условии было сказано выше, что касается второго, то Рубинштейн подробно описывает особенности строения духовной музыкальной драмы. Одна из них касается либретто, в котором не обязательны такие непременные структурные элементы светской оперы, как экспозиция, развитие, перипетии и катастрофы, главная любовная интрига, а при ее присутствии она должна быть трактована не чувственно, а спокойно и эпизодически. «В общем и целом, как мне представляется, — пишет Рубинштейн, — драма, пригодная для духовной оперы, должна носить более созерцательный характер, как бы представляя некий род живых картин, и не быть связанной с описанием места или времени; она может быть лишена какой-либо мотивировки в отношении следующих друг за другом ситуаций, может охватывать в течение одного вечера целые эпохи и сопутствовать основным персонажам от их рождения до смерти»²⁴⁷.

Другая особенность связана с музыкальным стилем, который подразумевает в духовной опере крупные формы композиции, обилие полифонии, значительно усиленную возвышенность декламации, чем в опере светской, «...большое растяжение молитв, песнопений, благодарений, жалоб, торжественности; единство места, времени и действий не должно быть здесь законом. Пробудить, поднять настроение желал бы я этим духовным образом, в этом моя цель и задача!»²⁴⁸. Разделяя ораторию и духовную оперу, Рубинштейн вместе с тем говорит о сохранении ораториального стиля с полифоническими хорами, мелодизированными речитативами, ариями, передающими смысл текста, но написанными в возвышенном характере, «...музыка должна была бы отойти от

²⁴⁶ Цит. по: Хопрова Т. А. Духовная опера в творчестве А. Рубинштейна. С. 139.

²⁴⁷ Там же. С. 140.

²⁴⁸ Там же.

чувственной страсти светской оперы, — пишет композитор, — и вместо этого приобрести серьезный характер так называемой церковной композиции»²⁴⁹.

Далее даются подробные указания, которые касаются сценографии, позволяющей перенести духовный сюжет на сцену. Приведем их в подлинном тексте Рубинштейна: «Бога-отца не следует изображать сценически (поскольку изобразительное искусство также не сумело сделать это достойным образом); я полагаю, что он всегда невидим, его присутствие чувствуется и воспринимается слухом, но не зрением; самая высшая точка сцены справа или слева может трактоваться как местоположение его трона, будучи ярко освещена, так что сцена сверкала бы от его лучей. Все остальные персонажи могут быть представлены на сцене. По-видимому, самую трудную задачу для сценического воплощения составляют: сотворение мира, всемирный потоп, великое переселение народов; помимо этого, весьма большую трудность представляет сценическое изображение Адама и Евы до грехопадения — по причине их наготы. Думаю, что для преодоления этих трудностей можно предложить прибегнуть к помощи туманных картин (*dissolvingviews*). Во время показа такой картины хор или же действующий персонаж поет за сценой. Картина же представляет действие. Так, например, если Бог говорит: “Да будут звери”, — туманная картина даст изображение всех возможных зверей. Таким же образом можно показать Адама и Еву, поскольку на картине человеческая нагота не возмущает. Еще легче осуществить показ всемирного потопа в виде ряда картин, в то время как за сценой хор воспроизводит возгласы человеческого горя и ужаса»²⁵⁰.

Рубинштейн также подчеркивает мысль о том, что признаком духовной оперы является не только сам библейский сюжет, но и его интерпретация, заключающаяся, в частности, в отсутствии особого богатства действия при интенсивном выражении известного настроения, высокого драматического

²⁴⁹ Там же.

²⁵⁰ Там же. С. 140.

момента. Любовные сцены возможны так же, как и балет, однако «танцы должны носить местный и без сомнения восточный характер»²⁵¹.

Рубинштейн подробно излагает замысел задуманной духовной оперы «Потерянный Рай» на примере одноименной оратории²⁵².

Создавая оперу на сюжет Мильтона, Изосимов фактически подтвердил мысль Рубинштейна о том, что при естественной ограниченности репертуара духовной оперы открываются безграничные возможности музыкальной композиции: «Здесь будет интересовать не новизна сюжета, но приданное ему музыкальное выражение»²⁵³.

«Потерянный Рай» А. Изосимова — библейская драма в трех действиях. Либретто, созданное самим автором, включает также тексты Гёте²⁵⁴, в этом отразилось философское мировоззрение Изосимова, основанное на идеях антропософии²⁵⁵.

По признанию Изосимова, сюжет, который он на протяжении пары лет подбирал для оперы, пришел внезапно. В своих долгих поисках композитор обращался за советом к друзьям, искал его на книжных полках, но однажды просто «всплыло» в голове — «Потерянный Рай». «Открываю, вот она, моя вешь, — говорит Изосимов, — я как будто для нее рожден. Всю жизнь готовился к этой встрече. Только слыхал об этом произведении и никогда не читал, а тут вот каждая строчка для меня родная, такая интересная: мир Богов, Архангелы Михаил, Гавриил, Люцифер, Сатана, Бог, Мессия и вот эта вся небесная война — это так увлекательно, так живо и для меня очень актуально. Я это вижу не тогда, а здесь и сейчас <...>. И когда мне говорят, что опера неактуальна, кто это сказал?

²⁵¹ Там же. С. 136.

²⁵² Оратория «Потерянный рай» (текст А. Шлёнбаха по Дж. Мильтону) была впервые поставлена в 1858 году в Веймаре под управлением Ф. Листа. В ее описании предлагаемое автором деление сцены на три яруса явно отсылает к традиции средневековой мистерии. Текст сценария оратории А. Г. Рубинштейна и либретто оперы А. Изосимова для сравнения интерпретации первоисточника двумя авторами приведен в Приложении Б.

²⁵³ Цит. по: Хопрова Т. А. Духовная опера в творчестве А. Рубинштейна. С. 136.

²⁵⁴ Включены тексты И. В. Гете из «Фауста», стихотворений: «Майская песня» (1771) и «Песня заговорщиков» (1775).

²⁵⁵ Антропософия — религиозно-мистическое учение австрийского философа, педагога, эзотерика Р. Штайнера (1861–1925) о пробуждении в человеке его скрытых духовных сил. В основе антропософии лежат христианская мистика неортодоксального характера и европейская идеалистическая традиция (в частности, учение И. В. Гете). В ней также соединяются западные и восточные религиозно-оккультные учения, в которых можно выделить элементы гностицизма, пифагорейской мистики чисел, каббалистики и др. Главная цель учения — выработка у человека чувства единства с духовной основой Вселенной.

Напиши яркую красивую музыку, и будет актуальна»²⁵⁶. Так началась работа над оперой. В интервью Изосимов ссылается на известные ему сочинения на этот сюжет — ораторию «Сотворение мира» Й. Гайдна, священное представление в двух актах по мотивам поэмы Дж. Милтона «Потерянный Рай» (1976–1978) Кш. Пендерецкого, балет на этот сюжет японского композитора, однако нигде не указывает оперы А. Г. Рубинштейна. И это делает сопоставление двух сочинений — Рубинштейна и Изосимова еще более интересным, т.к. при наличии аналогий можно будет искать точки пересечения во внутренних закономерностях самого типа духовной оперы, не зависимых от индивидуального влияния факторах.

По замыслу Изосимова опера должна была стать по масштабу подобной «Хованщине». Основную идею автор излагает так: «Я никогда и близко не подошел бы к работе над данной темой, если бы всем моим внутренним миром не был столь интенсивно погружен в определенные переживания, которые, во-первых, разом определили тематику, и во-вторых, наделили мое воображение совершенно конкретными представлениями, сильно отличающимися от того, что можно найти в средневековой литературе. Все эти темы мной не получены в результате искусствоведческого познания. Это нечто другое. Эта тема втянула мой ум и воображение в столь живые переживания, столь реальные, что хотите верьте, хотите нет, но я стремился писать в некотором роде портреты сил, бушующих во Вселенной»²⁵⁷.

Масштабность оперы Изосимова связана с величественным эпическим пространством поэмы Дж. Мильтона — произведением, в котором опоэтизованный библейский сюжет несет в себе нравственно-философский и этический посыл. Клайв Стейплз Льюис (1898–1963), один из крупнейших исследователей творчества Мильтона, отмечает особый возвышенный стиль Мильтона, говоря о вторичном эпосе поэмы «Потерянный Рай» (1658–1663),

²⁵⁶ Изосимов А. М., Петрова О. «Ничего личного». Телеинтервью: СТС (Тамбов) [Электронный ресурс] // Classic-Online.ru: архив классической музыки. URL: <http://classic-online.ru/tu/production/44661> (дата обращения: 05.03.2012).

²⁵⁷ Заднепровская Г. В. Из личной переписки автора диссертации с А. Изосимовым. 14.09.2013.

который стремится к еще большей торжественности, чем первичный эпос. При этом, указывает ученый, Мильтон избавился от всех внешних «подпорок» первичного, таких, как облаченные в пышные одеяния и увенчанные лавром аэды, алтарь, празднства в зале и т.п. Вместе с тем читателю необходимо дать почувствовать, что он является участником величественного ритуала.

Мильтон создает этот эффект, применяя следующие приемы: «(1) Использование слегка непривычных слов и конструкций, в том числе анахронизмов. (2) Использование имен собственных, не только и не столько из-за их звучания, но потому, что они обозначают что-то великолепное, странное, ужасное, сладостное или торжественное. <...> (3) Непрерывные обращения ко всевозможным чувственным средствам усиления интереса (свет, тьма, буря, цветы, самоцветы, пылкая любовь и тому подобное), но надо всем возвышается и всем “правит” ореол благородной строгости. Тем самым читатель ощущает чувственное возбуждение, в высшей степени бодрящее и властно подчиняющее себе и в то же время чрезвычайно богатое красками»²⁵⁸. Далее Льюис анализирует вступление к поэме. Одним из важнейших его наблюдений становится мысль о второстепенности в нем очевидной философской цели «Потерянного Рая» — «пути Творца пред тварью оправдать»²⁵⁹. «Подлинная задача этих двадцати четырех строк — дать нам почувствовать, что *вот сейчас начнется нечто необычайно великое*»²⁶⁰ В качестве средств достижения этого эффекта Льюис называет, во-первых, весомость стиха с окончанием строк долгими, тяжелыми односложными словами. «Во, вторых, — пишет он, — отчетливая нота глубокого духовного приготовления в двух местах: “о Дух Святой! — ты храмам предпочитаешь чистые сердца” (“*O spirit who dost prefer*”) и “Исполни светом тьму мою” (“*What in me is dark illumine*”»)²⁶¹. Далее, цитируя текст поэмы, Льюис приходит к выводу, что Мильтон, соединяя идеи с теми эмоциональными

²⁵⁸ Льюис К. С. Предисловие к «Потерянному Раю». VII. Стиль вторичного эпоса // Избранные работы по истории культуры / сост., пер. с англ. и comment. Н. Эппле; предисл. У. Хупера. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 507.

²⁵⁹ Там же. С. 506.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Там же.

связями, «...которыми они наделены в укромных уголках нашего сознания <...>, <...> усыпляет нашу логическую способность и дает нам возможность без всяких сомнений принять то, что нам дают»²⁶².

Несмотря на то, что сочинения и Рубинштейна, и Изосимова объединяет масштаб изображаемого и сохранение основных линий сюжета — сражение сил Неба и ада и история грехопадения Адама и Евы, в своей музыкально-драматургической трактовке они значительно отличаются.

Три действия оперы Изосимова включают семь картин: три в первом — «Великое собрание», «Бунт», «Небесная битва», и по две во втором и третьем — «Рай, Адам и Ева» и «Древо познания»; «Испытание Евы» и «Изгнание из Рая Адама и Евы». Поскольку в поэме Мильтона отсутствуют сцены, в которых, по словам Изосимова, в диалог вступали бы, к примеру, Люцифер и Архангел Михаил, а в опере они необходимы для создания динамики действия, композитор добавил в либретто собственный текст. Так динамичность действия у Изосимова противостоит живописно-изобразительной картинности у Рубинштейна — и это одно из принципиальных отличий двух сочинений.

Учитывая масштаб сочинения, представим далее анализ «Потерянного Рая» Изосимова в виде следующей таблицы.

²⁶² Там же. С. 508.

Таблица 5. А. Изосимов «Потерянный Рай». Анализ оперы.

НАЗВАНИЕ СЦЕН	СОДЕРЖАНИЕ	ТЕКСТ	ФОРМА И ТЕМАТИЗМ
ДЕЙСТВИЕ I. КАРТИНА 1. «ВЕЛИКОЕ СОБРАНИЕ»			
1. ВСТУПЛЕНИЕ	<p>Из далей Вселенной на зов высочайший к Священной горе, чтобы услышать новый монарший завет, собираются все обитатели Неба. Гостей встречают архангелы: Михаил, Гавриил, Рафаил, Уриил.</p>	<p>Инструментальный номер</p>	<p><i>Allegro assai.</i> Открывается постепенным становлением аккорда <i>h – cis – fis – cis</i>, на фоне которого зарождается первая тема призыва Духов — энергичное движение по звукам разложенного мажорного секстаккорда, сопровождаемое трелеобразными фигурами в верхнем голосе (тт. 38–62). Две вторые темы призыва Духов представляют вариант первой. Движение по звукам разложенных аккордов становится мелодической основой второй темы призыва Духов (тт. 82–99). Есть и третья тема, сопровождающая в опере появление архангела Михаила. В ее основе также движение по звукам аккорда, включающего квартовые интонации, которые ассоциируются с барочной интонацией, символизирующей крепость веры (тт. 104–119). В следующем номере эти темы будут звучать в момент призыва Духов. Далее следует мотив Молоха и Маммоны — нисходящий ход по звукам ундецимаккорда,</p>

			<p>сопровождаемый восходящим поступенным движением в нижнем голосе (тт.119–127).</p> <p>В завершении вступления звучит краткий полетный мотив, затем повторяющийся в конце № 2 «Ариозо Михаила» (тт. 127–130).</p> <p>В целом вступление изображает картину приближения слетающихся на призыв Господа небесных сил и создает ощущение, очень точно переданное К. Льюисом: «...вот сейчас начнется нечто необычайно величественное». Элементы изобразительности, о которых было сказано выше, трубные гласы, «трепет крыльев» (трели), усилены нарастанием динамики от <i>pp</i> в начале к <i>ff</i> в завершении вступления. Дополняет ее и оркестровка, где преобладают духовые инструменты, в числе которых трубы с сурдинами.</p> <p>(Приложение В, рис. 1 <i>a, б, в, г</i>).</p>
2. АРИОЗО МИХАИЛА		<p>Михаил: «В этот день со всех концов явились вы на зов Высочайший. К Трону Бога, к сей Горе священной, чтоб услышать Всемощного».</p> <p>«Светлых миров эфирные существа, прошу занять свои места».</p>	<p>Составная двухчастная форма. <i>Andante</i>.</p> <p>1 часть (тт. 1–53). Куплетно-вариантная форма, строящаяся на материале темы архангела Михаила.</p> <p>1 куплет: А (тт. 5–22).</p> <p>2 куплет: А1 (тт. 23–37).</p> <p><i>Poco più mosso</i>.</p> <p>Переход (тт. 37–53).</p> <p>Речитатив Михаила с призывом к Духам занять свои места, согласно чину на фоне четырехкратного повторения четырехтактного хорала.</p>

	<p>Сбор трех иерархий Духов. Призыв трех иерархий духов. 1) Духи Сил; 2) Духи Света; 3). Духи Душ.</p>	<p>«Вы, Духи Сил»</p>	<p><i>Allegro assai.</i> 2 часть (тт. 53–122). 1 призыв — первая тема призыва Духов. Духи Сил (<i>H-dur</i>) — Серафимы, Херувимы, Престолы (тт. 54–71).</p>
		<p>«Вы, Духи Света»</p>	<p>2 призыв — вторая тема призыва Духов. Духи Света (<i>Es-dur</i>) — Господства, Силы, Власти (тт. 72–88).</p>
		<p>«Вы, Духи Душ»</p>	<p>3 призыв. Духи Душ (<i>H-dur</i>): Архаи, Архангелы, Ангелы. Сначала повторяется первая тема призыва Духов (тт. 89–103). Затем третья тема — тема архангела Михаила (тт. 104–119). Завершает номер краткий заключительный мотив из № 1. Вступление (тт. 120–122).</p>
<p>3. РЕЧИТАТИВ АРХАНГЕЛОВ</p>	<p>Хвала Богу и доклад Архангелов о сборе войск. Может исполняться двумя чтецами.</p>	<p>«Отец Предвечный! Миров Создатель!»</p>	<p>Речитатив или декламация на фоне тянувшегося аккорда (<i>cis-dis-gis-ais//c-d-g-a-e-fis</i>) — «аккорд Света» — самый светлый в системе «дышащего лада» (по определению Изосимова)²⁶³. На слова «Из далей Вселенной» бас <i>cis</i> и остальные звуки аккорда максимально регистрово отдалены, что создает</p>

²⁶³ Приведем движение от «темного» лада к «светлому» в системе «дышащего лада» А. Изосимова:

1. *c des es fes ges* («тёмный»)
2. *c d es f ges*
3. *c des es f g*
4. *c d es f g*
5. *c des es f ges*
6. *c d es fes ges*
7. *c d e f g*
8. *c d e fis g* («светлый»).

Подробная характеристика «дышащего лада» представлена в статье: Климова Н. В. Дышащий лад — сонорно-модальный проект в произведениях А. Изосимова [Электронный ресурс] // Сайт композитора Н. Морозова. URL: <http://izosimovs.ru/klimova3.html> (дата обращения: 06.07.2022).

			пространственную перспективу.
4. СЛОВО БОГА	Бог оглашает свой Завет о Сыне и его помазаньи на Священной Горе.	«Вы, чада света, Ангелы, Князья, Престолы, Силы, Власти и Господства».	Состоит из трех разделов. <i>Maestoso.</i> Открывается оркестровым вступлением (тт. 1–18) — темой гимнического характера, с пунктирным ритмом (<i>Es-dur</i>). В басу проводится мотив, начинающийся квартовым ходом (т. 5). Интонации вступления лежат в основе следующего раздела — монологе Бога: 1 раздел (тт. 19–67).
	Явление Мессии.		2 раздел (тт. 68–123). Бог: «Он ваш глава» — развивает материал первого раздела. Повторяющийся в басу мотив будет звучать в других сценах.
	Предупреждение Бога «Кто ему не подчинен, тот непокорен мне».		<i>Piu mosso.</i> 3 раздел (тт. 124–161). Тема «предупреждения» — интонации тритона <i>g-cis</i> в унисон на <i>ff</i> сначала в оркестре, затем в партии Бога (тт. 124–127).
5. ХОР «РЯДОМ С ПРЕДВЕЧНЫМ»	Хвала Мессии.	Текст А. Изосимова «Рядом с Предвечным воссел одесную. Хвалим Мессию!»	Строфическая форма, включает пять разделов. <i>Largo.</i> В оркестровом вступлении (тт. 1–38) происходит постепенное становление кластера — <i>c-d-e-fis-g</i> . В конце вступления — трезвучие <i>D-dur</i> . На этом аккорде вступает хор <i>a capella</i> . (Приложение В, рис. 2 а). 1 раздел (тт. 39–77) состоит из двух куплетов торжественного гимнического характера, где хор звучит в строгом хоральном трехголосии <i>a capella</i> , только у женской

			<p>части хора.</p> <p>Критерием смены разделов становится не только окончание строфы текста, но и смены начального аккорда.</p> <p>2 раздел (тт. 78–102). «Путь предначертан Сыну Отцом. Стать Словом Бога». Начинается трезвучием <i>C-dur</i>.</p> <p>3 раздел (тт. 103–125). «Лик Твой Солнце в звездах венец жизнеподатель». Начинает трезвучие <i>E-dur</i>, завершает звучание хора <i>acapella</i> трезвучие <i>Fis-dur</i>.</p> <p>4 раздел (тт. 126–149). «Эхо разносит Душ ликованье». Хорал, в котором происходит частая смена мажорных квартсекстаккордов — <i>E-dur/D-dur/F-dur/D-dur-C-dur</i> и т.д.</p> <p>5 раздел (тт. 150–177). «Слава Господу, Сыну Слава» — кульминация славления.</p> <p>(Приложение В, рис. 2б).</p>
6. ПЕСНЬ МЕССИИ	В заключении (3 куплет) «Бог-Отец Мне назначил быть его Словом».	<p>Текст А. Изосимова</p> <p>Мессия: «Счастлив Я быть с Отцом одесную. Аллилуйя Всевышнему! Аллилуйя Предвечному!»</p> <p>Уриил: «Пришла пора сладчайшей трапезы».</p> <p>Михаил: «Господь приглашает всех к столу».</p> <p>Гавриил: «Отведать</p>	<p><i>Adagio.</i></p> <p>Куплетно-вариантная форма из двух куплетов: A (тт. 1–24). A1 (тт. 25 – 45).</p> <p>Маршево-гимнического характера. Продолжает образную линию предыдущего номера.</p> <p>(Приложение В, рис. 3).</p> <p>Переход к № 7 (тт. 1–31). Построен на материале вступления из № 5 «Рядом с Предвечным». Постепенное становление кластера — <i>c-d-e-fis-g</i>.</p> <p>В конце перехода полиаккорд — соединение трезвучий</p>

	<p>Опускаются столы с едой и напитками. Гости принимаются за трапезу.</p>	<p>ангельскую снедь». Рафаил: «Испить рубиновый нектар бесценных гроздий эмпирейских лоз!».</p>	<p><i>C-dur u D-dur.</i></p>
7. СЦЕНА	<p>В окружении ангелов на передний план сцены выходят: Абдиил, Уриил, Рафаил. Издалека доносится плач Люцифера. (примечание: музыка этой сцены не является характеристикой Абдиила, Уриила, Рафаила, она дает первый набросок образа Люцифера, выражает его смятение, сложный противоречивый душевный склад.</p> <p>Примечание: Начиная со слов «Что с Люцифером?» и до слов «что-то затевает» исполнители партий Абдиила, Рафаила и Уриила могут петь на любой интервал выше или ниже написанного, по желанию. Важно, чтобы характер беседы был легкий, непринужденный. Обсуждают желание Люцифера «быть</p>	<p>Люцифер: «А...»</p> <p>«Что с Люцифером?»</p>	<p>Контрастная сцена. Состоит из двух разделов. <i>Meno mosso. 1 раздел</i> (тт. 1–7). Оркестровое вступление. Тема Люцифера (тт. 1–4) у английского рожка в оркестровом вступлении затем повторяется в этой же сцене (тт. 33–35), а также дважды в начале и в середине № 9 «Сцена». Далее звучит «тема плача» Люцифера (тт. 4–6), которая также повторяется в № 9. Интонации нисходящей секунды, чередование восходящих и нисходящих скачков, изломанный ритм. (Приложение В, рис. 4).</p> <p>Разговор Абдиила, Рафаила и Уриила (тт. 8–39).</p>

	только первым» и его обиду на Бога.		
	Застольная песня	Стихи И. В. Гете «Песнь содружества» (1775). 1 куплет. «Пусть все сердца сольются в биение одно». 2 куплет. «Так чокайтесь и пейте». 3 куплет. «Возышен час блаженный любовью и вином». 4 куплет. «Бог, что воспламеняет сердца и влагу чаш».	2 раздел (тт. 40–75). Застольная песня составляет резкий образный, интонационный и ритмический контраст с предыдущей сценой. Куплетно-вариантная форма, состоящая из четырех куплетов в форме большого предложения: A (9) A1 (9) A2 (9) A3 (9). Абдиил, Рафаил и Уриил поют застольную песню в сопровождении хора <i>acapella</i> . Применен прием увеличения фактурной плотности. Первый куплет — унисон солистов и хора; второй — двухголосие. В третьем и четвертом куплетах двухголосие уплотняется голосами хора. (Приложение В, рис. 5).
8. ТАНЕЦ У ПРЕСТОЛА	Застольная песня переходит в танец.	Инструментальный номер	<i>Allegro.</i> Форма: А (8) В (10) С (20) D (14) А (8) D1 (9) С (20) В (11) кода (<i>Piu vivace</i>) на материале В (10)
9. СЦЕНА	После пляски Рафаил и ангелы идут к столам. Абдиил и Уриил, заметив появившегося Люцифера, наблюдают за ним со стороны.	Текст А. Изосимова «О, как обидно, досадно... Не то я хотел услышать от Господа». «Я первым был средь равных, теперь должен склониться! Нет! Соперника не потерплю я. Мне брошен вызов, его я принимаю».	Сцена состоит из трех разделов. 1 раздел (тт. 1–24). В начале раздела тема Люцифера (тт. 5–8) из № 7. Далее «тема плача» Люцифера (тт. 8–10) из того же номера. На слова «Соперника не потерплю» звучит короткий мотив «неподчинения» Люцифера Богу (т. 20).

	<p>Люцифер уговаривает Абдиила примкнуть к его рядам.</p>		<p>2 раздел (тт. 25–114). Разговор Люцифера, Абдиила и Рафаила. Абдиил дает согласие. В тт. 100–102 — тема Люцифера из № 7</p>
	<p>Абдиил уходит. Люцифер его провожает. На сцену выходят Молох и Маммон. Молох — бог солнца, огня и войны (человеческих жертв). Маммон — (алчность), бог богатства и наживы.</p>	<p>Молох: «Я гнуть спину не стану, перед новым Царем. Маммон: «Недипломатично. Не лучше ли в мнимой дружбе жить, не упуская выгоду свою?».</p>	<p><i>Allegro.</i> 3 раздел (тт. 115 – 242) развернутый раздел в форме диалога.</p> <p>Повторяется мотив Молоха и Маммона (из № 1) — нисходящий ход по звукам ундецимаккорда. Даны разные характеристики Молоха и Маммона: прямолинейный Молох и хитрый Маммон. Они подчеркнуты сменой темпа: Молох (<i>Allegro</i>), Маммон (<i>Andante</i>). В вокальной партии Молоха скачки на октаву, изломанные мелодические ходы, сменяющиеся повторами одного звука и ритмических рисунков, фортиссимо и marcato. У Маммона — вьющаяся мелодия с широким диапазоном, плавные линии аккордов в оркестре, пианиссимо.</p> <p>(Приложение В, рис. 6).</p>
	<p>Появляются Вельзевул и Люцифер Смеются над жадностью Маммона. Спрашивают о планах Люцифера.</p> <p>Люцифер сообщает, что даст сигнал к сражению. И этот</p>	<p>Вельзевул: «Кто о чем, а Маммон о золоте печется».</p>	<p><i>Allegretto</i> (тт. 181–206). Имитация смеха в партиях Вельзевула и Молоха (тт. 189–193).</p> <p><i>Adagio</i> (тт. 209–242). Изменяется характер образа и интонаций Люцифера: он</p>

	сигнал передаст Абдиил, которого Л. обманом вовлек в把自己的 ряды.		вкрадчив, тих, замыслив использовать Абдиила при помощи обмана. (Приложение В, рис. 7).
10. ПЕСНЯ ЗАГОВОРЩИКОВ	Маммон, Вельзевул и Молох. Славят Люцифера: «Он самый совершенный, во всем явил пример, желанье быть свободным зажег в нас Люцифера».	Текст И. В. Гете и А. Изосимова. 1 куплет. «Вот кто воспламеняет сердца и влагу чаш, нас всех соединяет, союз скрепляет наш». 4 куплет. «На Небе бунт устроим, иначе говоря, мы сами станем править без Нового Царя».	<i>Allegro moderato.</i> Куплетно-вариантная форма из пяти куплетов. Оркестровое вступление (тт. 1–8). 1 куплет А (тт. 8–25). Проигрыш 1 (тт. 26–33). 2 куплет — точное повторение А (тт. 33–50). Проигрыш 2 (тт. 51–52). Принев В: «Чок, чокнемся и выпьем» (тт. 53–60). Проигрыш 2 (тт. 61–66). 3 куплет А1 (тт. 67–83). Проигрыш 1 (тт. 84–90). 4 куплет (тт. 91–108) — точное повторение А. Проигрыш 2 (тт. 109–110). Принев В (тт. 111–117). Проигрыш 2 (тт. 118–124). 5 куплет (тт. 124–140) — точное повторение А1. Принев В (тт. 141–148). Повторение принева В1 (тт. 149–158). Схема: А А В А1 А В А1 В В1. (Приложение В, рис. 8).

КАРТИНА II. «БУНТ»

11. ДУЭТ ГАВРИИЛА И РАФАИЛА	Небосвод сменяет свой лучистый лик на приятный полумрак. Падает розовая роса. Ангелы засыпают. Гавриил и Рафаил несут вахту у	Шесть строк (первые четыре и две последние) взяты из «Фауста» И. В. Гете (Часть 3. Пролог), остальные десять	<i>Andante.</i> Куплетно-вариационная форма (вариации на выдержанную мелодию). 4 куплета. Вступление (тт. 1–8) А (8) А1 (8) А2 (8) А3 (8). Ограниченный амбитус,
------------------------------------	---	--	--

	<p>Священной горы. Не спит и Люцифер. Он сидит около шатра рядом с дремлющим оруженосцем.</p>	<p>— стилизованы А. Изосимовым.</p> <p>1 куплет «Мы, Ангелы твои Господни».</p> <p>2 куплет «Загадок Неба полон хор наш».</p> <p>3 куплет «Мы воины твои Господни».</p> <p>4 куплет «В ладу, в согласии свободном обет служения храним. И мы, Господь, благовеем пред дивным промыслом Твоим».</p>	<p>плавное движение, интонации восходящей кварты, нарративный характер ритма, фактура хорального склада направлены на создание светлого молитвенного образа. Этому способствует и окончание каждого куплета трезвучием <i>F-dur</i>, усложненным секстой в каденции 2-го и 3-го куплетов. (Приложение В, рис. 9).</p>
12. РЕЧИТАТИВ ЛЮЦИФЕРА	<p>Люцифер наблюдает за Рафаилом и Гавриилом.</p>	<p>«Подобострастья дань. И падать ниц перед Отцом безмерно тяжело».</p> <p>«Хвалите Бога, хвалите Сына, а я не стану»</p>	<p>Включает несколько разделов. <i>Adagio</i>.</p> <p>1 раздел (тт. 1–30). Речитатив Люцифера на фоне аккорда <i>ces-b-f-g-des-es-a</i> (4). Далее на слова «...но разве не двукратно тяжелей двойное пресмыканье, перед Всевышним и Тем, кого Он образом Своим провозгласил!» в оркестре появляется тема в ритме сарабанды, на которой строится следующее развитие (т. 5). На слова «а я не стану» звучит мотив Люцифера (тт. 18–19). В этом эпизоде чередуются тема сарабанды и мотив Люцифера. Построение повторяется трижды с небольшими изменениями: А (11+4) А1 (4+1) А2 (4+6).</p>
	<p>Сцена с оруженосцем. Люцифер</p>	<p>«Спиши дорогой собрат?»</p>	<p><i>Andante cantabile</i>.</p> <p>2 раздел (тт. 35–88).</p>

	<p>обращается к своему оруженосцу.</p> <p>«Ты знаешь новый возглашен завет монарший...»</p> <p>«Найди Абдиила, пусть немедля соберет всех полководцев наших».</p> <p>«Передай, что отдан нам приказ: покуда ночь да поспешат с войсками, чьи знамена раззвеваются под властью моей, домой».</p> <p>«Домой на Север, в наш исконный край».</p>	<p>«Ты знаешь новый возглашен завет монарший...»</p> <p>«Найди Абдиила, пусть немедля соберет всех полководцев наших».</p> <p>«Передай, что отдан нам приказ: покуда ночь да поспешат с войсками, чьи знамена раззвеваются под властью моей, домой».</p> <p>«Домой на Север, в наш исконный край».</p>	<p><i>Animando.</i> Хорал (т. 49).</p> <p><i>Andante cantabile</i> (т. 57).</p> <p><i>Risoluto</i> (т. 61).</p> <p><i>Pesante.</i> Тема «царства Люцифера» хорального склада (тт. 67–72), затем появляется в № 20 (тт. 98–105).</p> <p>(Приложение В, рис. 10).</p>
13. АРИЯ ЛЮЦИФЕРА	<p>Саморожденный. Ария-портрет Люцифера.</p> <p>«Я времени не ведаю, не помню, когда бы не было меня таким, каков я есть».</p> <p>«Чаю услышать со всех сторон лестные слова признанья».</p> <p>«Не верю я, что Богом и Сыном его Мессией был сотворен. Я не помню, когда бы не было меня таким, каков я есть».</p>	<p>«Я времени не ведаю, не помню, когда бы не было меня таким, каков я есть».</p> <p>«Чаю услышать со всех сторон лестные слова признанья».</p> <p>«Не верю я, что Богом и Сыном его Мессией был сотворен. Я не помню, когда бы не было меня таким, каков я есть».</p>	<p><i>Sostenuto.</i> Трехчастная форма. Оркестровое вступление (тт. 1–9). A — первая часть (тт. 10–31). Интонационная основа партии — мотив Люцифера из № 12.</p> <p><i>Adagio. B</i> (тт. 32–52) — середина.</p> <p>A1 (<i>a tempo</i>) — варьированная реприза (тт. 53–75)</p> <p>(Приложение В, рис. 11).</p>

14. СЦЕНА	<p>Люцифер расправляет крылья. Люцифер улетает, за ним поднимается его войско.</p> <p>Сцена полета.</p>	<p>Инструментальный номер в целом. У Люцифера одна реплика: «Хочу быть самодержцем, поработив Царя Небес!»</p>	<p>Состоит из двух разделов.</p> <p>В 1-м разделе (тт. 1–7) применены приемы звукоизобразительности, рисующие образ летящего Люцифера — непрерывное «кружащее» движение шестнадцатыми (тт. 1–2). Тема полета Люцифера повторится в № 20 «Сцена» (тт. 92–93) в сцене битвы. Еще один мотив с ходами на тритон, хроматизмом, изломанным ритмом, связанный с идеей стать самодержцем (тт. 6–7), повторяется в № 37 «Сцена» (т. 20).</p> <p>(Приложение В, рис. 12).</p> <p>2 раздел (тт. 8–28) передает картину поднимающегося в небо войска Люцифера. Тяжеловесное размеренное звучание квинт в басу, чередующееся с tremolo.</p>
15. ДИАЛОГ БОГА И МЕССИИ	<p>Бог обсуждает с Мессией предательство Люцифера.</p>	<p>Бог: «Сын, наследник трона Моего! Знать пришла пора расчесть, как наше Всемогущество сберечь».</p>	<p>Adagio.</p> <p>1 раздел А (тт. 1–12). Бог обращается к Мессии — мелодия ариозно-речитативного склада на фоне чередующихся аккордов секундового соотношения тридцать вторыми длительностями (<i>d-fis-a e-gis-h; d-fis-a e-g-c</i>).</p>
		<p>Мессия: «Противника ты вправе осмеять и в полной безопасности следить с улыбкой за праздной суетой и рвением напрасным бунтарей».</p>	<p>Tranquillo.</p> <p>2 раздел В (тт. 13–34). Ответ Мессии. Речитативного характера партия Мессии на фоне плавной мелодии, которая дважды проводится в оркестре (11+11). В гармонии чередуются два аккорда <i>c-e-g cis-fis-ais</i>. В аккомпанементе</p>

			в первом проведении хоральная фактура, во втором — изменение ритма (пиццикато шестнадцатыми в басу, увеличение ритмической плотности).
	<p>Бог: «Враг восстал заклятый на Нас, дабы в краю полночном вровень с Нашим свой престол воздвигнуть».</p> <p>Мессия: «Царственную мощь, Мне данную, да узрят гордецы и да поймут — превозмогу ли бунт!».</p>	<p>3 раздел (<i>a tempo</i>). A1 (тт. 35–46). Вариантное повторение A.</p> <p>Мессия (т. 41) — начало мелодии с квартового хода.</p>	
	<p>Мессия: «Иль окажусь последним из последних. В Небесах».</p>	<p>Tranquillo. 4 раздел (тт. 47–72). B2 (11) + B3 (13). B2 — инструментальное проведение темы в новом фактурном изложении. B3 — присоединяется вокальная партия Мессии.</p>	

КАРТИНА III. «НЕБЕСНАЯ БИТВА»

16. ВСТУПЛЕНИЕ	Раннее утро. Весть о предательстве Люцифера облетает Небо.	Инструментальный номер.	<p><i>L'istesso tempo.</i> Изобразительная сцена, рисующая картину утра перед началом битвы.</p> <p>Вначале тремоло и репетиции на <i>pp</i>, сменяющимся усилением и спадом звучности. (Приложение В, рис. 13).</p> <p>Затем — призывные</p>
----------------	--	-------------------------	--

			интонации кварты, скачки на сексту, квинту в пунктирном ритме.
17. СЦЕНА	<p>Бьют колокола. Перед Священной горой собираются Ангелы. Среди них Рафаил, Гавриил, Михаил. Они занимаются построением войск.</p> <p>Превращение Люцифера в Сатану.</p> <p>Возвращение Абдиила и рассказ об обмане его Люцифером.</p>	<p>Хор: «Война! Нарушен мир Небес. Зло посеяно меж нами».</p> <p>«Сатана, отныне так врага зови».</p> <p>Рафаил: «А мы гадали, отчего отступник мрачен был вчера, а он обдумывал свой план, как увести обманом третью часть Небесных войск»</p>	<p><i>Allegro moderato.</i> Оркестровое вступление (тт. 1–16). Чередование трезвучий <i>e-g-h cis-e-gis</i> имитирует звон колоколов. На этом фоне мотивы из № 16.</p> <p>1 раздел (тт. 16 – 53). Хор (Т+В) в унисон.</p> <p>На слово «Сатана» звучит мотив, который затем повторится в тт. 133–135.</p> <p>Повторяются 5 тт. из вступления к номеру (тт. 34–38). Рафаил, Гавриил, Михаил.</p>
		<p>Абдиил: «Коварный лжец, вовлек меня в свой план, лететь на Север, чтоб приготовить там прием достойный Нового Царя Мессии.</p> <p>Архангелы: «Тобой гордимся мы. Ура!».</p>	<p><i>Andante con moto.</i> 2 раздел (тт. 54–112). Ариозо Абдиила (тт. 54–98). Трехчастная форма: A (8) B (21) A1 (14).</p>
		<p>Бог: «Слуга Господень!»</p>	<p><i>Vivace.</i> Завершает раздел квартет Архангелов и хор. «Себя прославил подвигом» (тт. 98–112). Славильные интонации, аккорды в ровном ритме.</p> <p>3 раздел (тт. 113–156). <i>Adagio.</i></p>

		<p>Ты благую честь избрал за правду постоял».</p> <p>Бог: «Одержи теперь победу».</p>	<p>Соло Бога (тт. 113–132). Куплетно-вариантная форма. Два куплета хорального склада. A (10) A1 (10)</p> <p><i>Allegro moderato.</i></p> <p>Соло Бога и хор (тт.133–148). Предваряет хор тема Сатаны. Далее призыв Бога к победе. Завершается номер оркестровым заключением (тт. 149–156). Прозрачная фактура, динамика — от <i>fff</i> к <i>ppp</i>.</p>
<p>18. ХОР «ЗА БОГА ПОСТОИМ И ЗА МЕССИЮ»</p>	<p>К победе за Бога и Мессию Небесное войско ведет Архангел Михаил.</p>	<p>Хор: «За Бога постоять и за Мессию на войну с врагом ведет нас Архангел Михаил».</p> <p>«Вперед Неба ратоборцы! К цели!».</p>	<p>Состоит из двух разделов. Оркестровое вступление (10). Квартовая попевка и завершающая восходящая гамма.</p> <p>1 раздел (тт. 10–37). Куплетно-вариантная форма. Два куплета: A (тт. 10–19) проигрыш (тт. 20–24) A1 (тт. 25–37).</p> <p>2 раздел (тт. 38– 58). Восходящие, летящие вверх аккорды. На слова «Вот воины врага, Сатаны, к нам летят навстречу» — низвергающиеся пассажи. Завершает Осанна Богу — чередование трезвучий <i>C-dur</i> и <i>D-dur</i> и квартовые возгласы. В конце <i>A-dur</i>. (Приложение В, рис. 14).</p>
<p>19. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ НАЧАЛО БИТВЫ</p>	<p>Битва</p>	<p>Инструментальный номер.</p>	<p><i>Allegro.</i> Преобладает движение по разложенным аккордам, пунктирный ритм, всплески фортиссимо, постепенное нарастание звучности и увеличение фактурной</p>

			плотности. Мелодико-гармонический материал из интонационной сферы сил Света.
20. СЦЕНА	Словесная перепалка между воинами Михаила и Люцифера.	Воины Михаила: «Виновник зла! Будь проклят он!». Воины Люцифера: «Он наш герой! За ним пойдем!».	Состоит из нескольких разделов. 1 раздел (тт. 1–42). Открывается короткими репликами воюющих сторон. На слова: «Я Дух свободы!» звучит одна из тем Люцифера — движение по звукам секстаккорда <i>C-dur</i> , заканчивающееся м. 2 (тт. 7–9). (Приложение В, рис. 15).
	Михаил и Люцифер бьются. Михаил рассекает бок Люциферу. Люцифер ранен, но рана быстро заживает. Люцифер быстро поднимается.		2 раздел (тт. 42–91). Сцена битвы. На слова «Небо в Ад мы превратим» у хора звучит ритмически измененный мотив Люцифера из № 14.
	Завершение — утверждение мысли о своем равенстве с Богом во Вселенной.	Люцифер: «Нельзя поработить того, кто равен Богу пусть не могуществом, не блеском, но вольностью исконной». Люцифер: «Я не могу признать Всесильным никого! Никого! Никого!».	Раздел 3 (тт. 92–105). Тема полета Люцифера (тт. 92–93 — повтор из № 14). Повторяется комплекс тем Люцифера: мотив Люцифера («я не стану»), тема «царства Люцифера» из № 12; мотив из № 14. (Приложение В, рис. 16).
21. ЛЮЦИФЕР. (ПРОДОЛЖЕНИЕ)	Битва. Два следующих номера изображают	Инструментальный номер.	Состоит из нескольких разделов: A (тт. 1–34) A1 (тт. 35–48)

Е БИТВЫ)	картину грандиозной Небесной битвы.		переход (тт. 49–50) В (тт. 52–63) С (тт. 64–102, мотив Люцифера) D (тт. 103–121, начинается с повтора из № 4 «Слово Бога», Явление Мессии) C1 (тт. 122–144).
22. ЯРОСТЬ БОРЮЩИХСЯ АНГЕЛОВ	Битва	Инструментальный номер.	<i>Vivo.</i> Номер построен на чередовании эпизодов. Первый — на материале темы из № 15 «Диалог Бога и Мессии», но в быстром темпе. Он чередуется с контрастными эпизодами с более развитой мелодией и легкой фактурой. A (тт. 1–4) B (тт. 5–21) A (тт. 22–25) C (тт. 26–55) B1 (тт. 56–65) A (тт. 66–80).
23. РЕЧИТАТИВ ИВ И ПЕСНЬ БОГА	«Два дня прошли, как Михаил и верные войска предприняли карательный поход, но третий день Твой, возлюбленный Сын Мой!». Благословение Бога на победу в борьбе с Сатаной.	Бог: «Эта брань способна длиться до конца веков». «Такую благость и такую мощь Я влив в Тебя, что Небеса и Ад признают несравненное Твоё могущество». «Гряди, всесильный, силою Отца». «...низвергни в глубочайшую из бездн».	<i>Largo.</i> Речитатив (тт. 1–45). Песня. Двухчастная репризная форма. 1 часть A (тт. 46–64). В вокальной партии преобладание квартовых интонаций, движение по трезвучию ре мажора на фоне хорала в оркестре — вариант темы Бога. 2 часть (тт. 65–80). B (тт. 65–74) — синкопированный, более активный ритм сменяющихся септаккордов (верхний пласт — трезвучия). Реприза A (тт. 75–80) — в оркестровом сопровождении повтор темы A . Оркестровое заключение на теме A (тт. 80–92).
24. СЛОВО	Утверждение Мессией власти и	Мессия: «Ты Мною врагов	Состоит из нескольких разделов.

СЫНА <p>величия Бога.</p> <p>Сын сходит с Престола. Четыре четвероликих Херувима выкатывают колесницу Бога-Отца.</p> <p>Счастье осуществления воли Бога-Отца.</p> <p>В конце раздела 3 «Сын восходит на колесницу».</p>	<p>наших сокрушишь, узнают, кто сильней, они иль Сын противу всех».</p> <p>Мессия: «Престол! Святейший! Вышний! Лучший! Первый! Отец, главенствующий в Небесах!».</p> <p>«Ты жаждешь Сына вечно прославлять, а я Тебя».</p> <p>«Мои блаженство, честь и торжество Я полагаю в том, чтоб. Твое веленье осуществить».</p> <p>«Но ненавижу ненавистных Богу».</p> <p>«Очишу Небо от бунтовщиков»</p>	<p><i>Maestoso.</i> Раздел 1. А (тт. 1–18). Свободный монолог на фоне тянувшегося аккорда <i>as-f-g-c-d-ges-des-es</i>.</p> <p><i>Allegro.</i> Раздел 2. В (тт. 19–60). Вступление — легкие восходящие триоли, аккорды в пунктирном ритме. Затем дискретные возгласы, интонации кварты, октавы в партии</p> <p>Повтор 1 раздела. A1 (тт. 61–79).</p> <p>Раздел 3. С (тт. 80–106). Строится на материале № 15 «Диалог Бога и Мессии».</p> <p>Повтор 2 раздела. B1 (тт. 107–131).</p> <p><i>Sostenuto.</i> Раздел 4. D (тт. 132–178). Активный ритм марша, решительный характер. Оркестровое заключение на теме D (тт. 179–186).</p> <p><i>Presto.</i> Кода (тт. 187–200). Быстрое движение триолями, начинающимися в басу и постепенно восходящими во вторую октаву, с динамическим нарастанием от <i>p</i> к <i>ff</i> как триумфальное завершение сражения между силами Неба и Ада.</p> <p>(Приложение В, рис. 17).</p>
--	---	---

ДЕЙСТВИЕ II.
КАРТИНА 4 «РАЙ. АДАМ И ЕВА»

25. ВСТУПЛЕНИЕ	Картина Рая.	Инструментально-хоровой номер.	<i>Adagio molto.</i> Сцена пасторального характера. Вокализ сопрано на фоне оркестра (фактура хорального склада). (Приложение В, рис. 18).
26. ПАСТОРАЛЬ	Картина Рая.	Инструментальный номер.	<i>Andantino.</i> Состоит из трех разделов. 1 раздел (тт. 1–59). Вступление (2). A A1 (16+16). Переход (4). A2 (16) // A3 (16, 2-я вольта). В мелодии — опевания, ходы на кварту на фоне сопровождения ровными восьмьми в басу. Применен прием мотивной комбинаторики. (Приложение В, рис. 19). <i>Poco meno mosso.</i> 2 раздел (тт. 59–82). B B1 (14+10). Срединный тип развития на основе материала А. Переход (тт. 83–88). 3 раздел (тт. 89–104). Вступление (2). A4 (14) реприза+кода. Заключительный тип изложения.
27. ТАНЕЦ БЕЛЫХ ФЕЙ	Картина Рая.	Инструментальный номер.	<i>Allegro assai.</i> Куплетно-вариантная форма из пяти куплетов. A (8) A1 (10) A2 (8) A3 (14) A4 (12) Кода (12). В основе развития —мотивная

			комбинаторика, сочетающаяся с вариантной работой с мотивами.
28. РАЙСКАЯ ПЕСЕНКА	Маленькие ангелы кружат над спящим Адамом Адам просыпается	Текст И. В. Гете («Хор блаженных младенцев» из «Фауста»): «В хоре блаженном руки сплетем, в чувстве священном песнь воспоем». Текст припева А. Изосимова: «Утренней молитвой чтим сей мир благой, Райский сад Адама окропим росой».	<i>Andante innocent.</i> Наивная, незатейливая песенка. Светлые, простые интонации и гармонии. <i>C-dur</i> , в основе трезвучие (<i>c-e-g</i>) и септаккорд (<i>f-a-c-e</i>). Куплетно-вариантная форма из двух куплетов со структурой АВ (куплет/припев). Проигрыш (тт. 1–4). 1 куплет. Запев А (8) — дисканты. Припев В (8) — дисканты. Тема <i>запева</i> (A) — контрапункт: вокализ у сопрано и альтов, оркестр. Проигрыш (4) — вокализ у сопрано и альтов, оркестр. 2 куплет. Запев А — дисканты. Тема <i>припева</i> (B) — контрапункт в оркестре. Припев В — дисканты, сопрано, альты. Тема <i>запева</i> (A) — контрапункт в оркестре. Проигрыш (тт. 41–44). Завершает номер соло Адама (тт. 69–87). В оркестре тема <i>припева</i> (B). <i>attacca</i>
29. РЕЧИТАТИВ АДАМА И СЦЕНА	Адам стремится познать свое происхождение и благодарит Творца. Есть изобразительные сцены: Адам радостно бегает. В конце сцены Адам ложится на траву...и дремлет.	Адам: «Молю, скажите, как я возник и очутился здесь?»	Речитатив Адама чередуется со сценами, изображающими резвящегося Адама. <i>Meno mosso.</i> А (тт. 1–16) — речитатив. Тема оркестрового сопровождения повторится затем в № 32. Сцена . <i>Vivo. В</i> (тт. 17–34). Тема Адама — ремарка «Адам радостно бегает»). (Приложение В, рис. 20).

			<p>A1 (тт. 35–50) — речитатив. Вокальная партия представляет вариант A, оркестровое сопровождение повторяется. B (тт. 51–68) — точный повтор раздела B. A2 (тт. 69–87) — речитатив.</p>
30. АРИЯ БОГА	<p>Бог является Адаму. В конце арии произносит запрет: «Берегись плода Познанья». Дает поручение именовать все сущее.</p>	<p>Бог: «Твоя обитель ждет, Адам, тебя».</p>	<p>Состоит из нескольких разделов. Lento. 1 раздел (тт. 1–22). Торжественный хорал. Соло Бога на фоне хорального сопровождения в оркестре.</p>
		<p>«Я тот, кого ты ищешь». «Прекрасный этот Рай дарю тебе».</p>	<p>2 раздел (тт. 23–71). Смена фактуры. Звукоизобразительность связана с описанием прекрасного райского сада: на фоне tremolo короткие мотивы, напоминающие группетто. В этом разделе звучит «мотив запрета». Мелодия партии Бога в узком диапазоне, в оркестре появляются хроматические ходы. Завершается раздел хоральным эпизодом, где Бог сообщает Адаму о неминуемой смерти в случае нарушения запрета.</p> <p>(Приложение В, рис. 21).</p>

		«Не только сад всю Землю Я тебе дарую».	<i>Andantino.</i> 3 раздел (тт. 72–118). Поручение именованья. Состоит из двух куплетов А (19) А1 (25), разделенных оркестровым проигрышем. Более подвижный раздел, с активным пунктирным ритмом. Повторится в № 32. Сцена.
31. ИМЕНОВАТЬЕ	К Адаму попарно подходят звери, подлетают птицы. Он дает им имена.	Адам: «Ты, олень проворный с подругой жизни оленихой». «Вот пчел прилежных рой». «Бегут, прыгают козы, лани». «Как все ликует, поет, звенит».	Номер построен на материале № 26 («Пастораль») и № 27 («Танец белых фей»). <i>L'istesso tempo.</i> 1 раздел (тт. 1–73) — на материале раздела А из «Пасторали». Четырежды повторяется куплет (в 4 раз на полтона выше на слова «Ты — Змий») <i>Pochissimo meno mosso</i> (тт. 74–103) на материале раздела В из «Пасторали» Повторяется дважды. <i>Allegretto.</i> 2 раздел (тт. 104–137). Более оживленный эпизод, отражающий текст. Развивает материал, сохраняется аккомпанемент «Пасторали». В конце — переход к 3 разделу. 3 раздел (тт. 138–201). Точное повторение № 27 «Танец белых фей».
32. СЦЕНА	Сотворение Евы.	Адам: «Как назову Тебя?».	Развернутая сцена, состоящая из девяти разделов, практически вся построена на материале предыдущих номеров. <i>Adagio.</i> 1 раздел (тт. 1–16) — вариантное повторение раздела А из № 29 «Речитатив Адама и сцена».

		<p>Бог: «Земля и воздух разве не полны живыми тварями...».</p> <p>Адам: «Возможно ли общение существ столь разных...».</p> <p>Бог: «С приятностью тебя, до этих пор, изволил Я испытывать тебя, Адам».</p> <p>«В хоре блаженном руки сплетем».</p> <p>Бог погружает Адама в сон.</p> <p>Сотворение Евы.</p> <p>Ева лежит под деревом, она только что проснулась, ее внимание привлекает ручей, вытекающий из грота.</p> <p>Слово незримого Бога.</p> <p>Появление Адама.</p>	<p><i>Andantino.</i> 2 раздел (тт. 17–25) — вариантное повторение темы 3-го раздела № 30 «Ария Бога».</p> <p><i>Adagio.</i> 3 раздел (тт. 26–39) — вариантное повторение раздела А из № 29 «Речитатив Адама и сцена».</p> <p><i>Andantino.</i> 4 раздел (тт. 40–69) — вариантное повторение темы 3-го раздела № 30 «Ария Бога».</p> <p>5 раздел (тт. 70–93) — повторение темы № 26 «Райская песенка». Соло Бога сопровождает хор дискантов.</p> <p>6 раздел (тт. 94–120). Вокализ хора (хор за сценой). Тема оркестрового вступления из № 5 Хор «Рядом с Предвечным». Пропорциональный канон.</p> <p>7 раздел (тт. 121–135). Новая тема. Появление Евы.</p> <p><i>Lento.</i> 8 раздел (тт. 136–158). Вариантное повторение темы первого раздела из № 30 «Ария Бога». <i>attacca</i></p> <p>9 раздел (тт. 159–179). Тема</p>
--	--	--	---

		прекраснейшая Ева!».	Адама из № 29 «Речитатив Адама и сцена».
33. АРИЯ ЕВЫ	<p>Ева поет о своей любви к Адаму.</p> <p>Текст А. Изосимова. Ева: «Милый Адам, как сладостно мне быть с тобой».</p> <p>«Я о себе не знаю ровно ничего».</p> <p>«Без тебя умолкнут хоры хрустальной сферы».</p> <p>«Милый Адам, с тобою все мне любо».</p> <p>«Милый Адам, любимый, дорогой».</p>	<p>Концентрическая форма с вступлением и заключением — вст. (A) ABCB1A1 закл. (A).</p> <p><i>Andante cantabile.</i> Продолжает развитие пасторальных образов. Оркестровое вступление — AA1 (9+11).</p> <p>Раздел А (тт. 21–41). В партии Евы — AA2 (9+11). Вариантное повторение вступления. (Приложение В, рис. 22). Оркестровый проигрыш (тт. 42–44).</p> <p>Раздел В (тт. 45–62). BB1 (10+8) оживленный, несколько взволнованный характер за счет увеличения ритмической плотности и более развитой мелодии.</p> <p>Раздел С (тт. 63–82) — контрастен окружающим разделам. Повторяющиеся мотивы (педаль) в нижних голосах останавливают движение. Оркестровый проигрыш (тт. 82–83).</p> <p>Раздел В1 (тт. 85–92). Сокращенное повторение раздела B.</p> <p>Раздел А1 (тт. 93–102). Оркестровое заключение (тт. 103–115) — точное повторение A1.</p>	

34. МИЛОВАН ИЕ АДАМА И ЕВЫ	Сцена любви Адама и Евы.	Инструментальный номер.	Свободно построенный номер из нескольких построений (9+7+8+10).
---	--------------------------	-------------------------	---

КАРТИНА 5. «ДРЕВО ПОЗНАНИЯ».

35. СЦЕНА	Гавриил с Ангелами охраняют Райские врата. Юные бойцы перед старшим затевают героические игры.		Игры Ангелов. <i>Allegro.</i> Оркестровое вступление А1 (20+20). Метрическая переменность, прозрачная фактура, одноголосие, штрих <i>secco</i> . (Приложение В, рис. 23). <i>Poco meno mosso.</i> 1 раздел (тт. 40–92). В (тт. 40–72) — хор гимнического характера A2 (тт. 73–92) — повтор темы игр Ангелов, в оркестре октавный унисон, частичное изменение направления движения интервалов. <i>Adagio.</i> 2 раздел. С (тт. 93–113). Соло Уриила. Сплав хроматических линий в мелодии и хорального сопровождения.
	Хор: «Да будет свет».	Уриил: «О, Гавриил! В сфере мне подвластной некий дух явился нынче...».	
	На солнечном луче спускается Уриил. Его рассказ о коварном уговоре Люцифера.	Гавриил: «О, Уриил! Бдительная стража этих врат сюда не даст прохода никому».	<i>Allegro.</i> 3 раздел. А4 (тт. 114–134). Существенно варьированная тема игр Ангелов. Часть ее перенесена в партию Гавриила. <i>Adagio.</i> 4 раздел D (тт. 135–152). Соло Уриила.
	Гавриил сообщает о тщательной охране врат Рая от Люцифера. Уриил сообщает о	Уриил: «Я указал ему дорогу».	5 раздел (тт. 153–179).

	<p>полете Сатаны-Люцифера.</p> <p>Решение разоблачить чужака.</p>		<p>Диалог Гавриила и Уриила, построен на мотивах предыдущих разделов.</p> <p>Оркестровое завершение на видоизмененном варианте темы игр Ангелов А5 (тт. 180–195).</p>
36. РЕЧИТАТИВ САТАНЫ	<p>Сатана в одежде из золота, в шлеме в форме кометы, озираясь, осматривает Рай. Он ищет способ изменить райское существование людей, используя их слабости.</p> <p>В конце номера Сатана превращается в жабу. Приближается к уху Евы.</p>	<p>Сатана: «Так вот каков сей мир другой».</p>	<p>Включает пять примерно равных разделов (от 11 до 15 тт.). Начинаются одинаково с тяжелого ровного скандированного движения восьмыми на <i>ff</i>, завершающегося длинными аккордами.</p> <p>(Приложение В, рис. 24).</p> <p>Партия Сатаны содержит хроматизмы, глиссандо, микротоновость (бекар и диез=повышение на $\frac{1}{4}$ тона, двойной диез — повышение на $\frac{3}{4}$ тона, бекар и bemоль — понижение на $\frac{1}{4}$ тона). Партия содержит дубль для исполнителя, т.к. одна из них чрезвычайно сложна интонационно.</p>
37. СЦЕНА	<p>Появляется отряд Ангелов. Они ловят Сатану.</p> <p>Появляется Гавриил с другими ангелами. Они гонят Сатану.</p> <p>Ева выходит из шалаша.</p>	<p>Хор (тенора и басы): «Вот он! Мятежный дух».</p> <p>Сатана: «Что, не узнаете? Не знаете меня?».</p> <p>Гавриил: «Зачем предел, предназначенный тебе, ты преступил?».</p>	<p><i>Allegro.</i></p> <p>Открывается темой, сходной с темой игр Ангелов (начало Пятой картины. № 35). Она чередуется с репликами Сатаны. Цитируется тема Люцифера (т. 20) из № 14 «Сцена» (т. 6).</p> <p>Соло Гавриила сопровождает хор теноров и басов (тт. 24 – 55). В оркестре повторяющийся кластер, который сменяет мотив из темы игр Ангелов.</p> <p>Оркестровое завершение контрастирует предыдущему разделу (тт. 56–82). Энергия</p>

			движения сменяется статикой. На фоне тянувшихся аккордов в нижних голосах повторяющиеся трезвучия, квартсекстаккорды и секстаккорды ровными восьмыми (динамика <i>pp–mp</i>).
38. АРИЕТТА ЕВЫ	Ева любуется Райским садом, восхищается красотой, говорит о любви к Адаму. В заключении Сатана мечтает о Еве. В самом конце номера появляется Адам.	Текст А. Изосимова. Ева: «Здравствуй, Солнце!».	Жанровая основа сцены — вальс. Продолжает развитие пасторальных образов. <i>Tempo di valse.</i> Форма состоит из двух разделов. Первый — на текст Изосимова, Второй — на текст Гете. 1 раздел: двухчастная форма. Оркестровое вступление А (12). Соло Евы. А (тт. 13–24) — повтор вступления. Затем точно повторяется в № 39 (тт. 1–12). (Приложение В, рис. 25). ВВ1 (12+12) — изменена мелодия, сохранено полностью оркестровое сопровождение. С (тт. 49–60) — заключение-переход ко 2 разделу.
	Текст И. В. Гете Ева: «Майская песня (1771). «Ландыш находит тенистый лес». Сатана: «Как она прекрасна».	2 раздел. Куплетная форма (куплет/припев). 1 куплет (тт. 61–76). АВ (8+8). Проигрыш (тт. 77–84). 2 куплет (тт. 88–110). А1 (8) + вокализ (8+8) (в сопровождении с 16 т. материала В). Кода (тт. 111–124) — В2. Варьированный материал из № 36 «Речитатив Сатаны» (тт. 125–138).	
39. ДУЭТТИН О АДАМА И ЕВЫ	Любовный дуэт Адама и Евы.		Номер целиком построен на несколько измененном материале № 38 «Ариетта

		<p>Адам: «Здравствуй, Ева». Ева: «Здравствуй, любовь моя».</p>	<p>Евы». <i>Tempo di valse.</i> 1 раздел (тт. 1–36) — на материале 1 раздела № 38. 2 раздел (тт. 37–58) — на материале 2 раздела № 38.</p>
40. ПЕСЕНКА ЕВЫ	<p>Ева поет о радости жизни вместе с Адамом в Райском саду. 2 часть — о запретном плоде Древа Познанья.</p>	<p>Текст А. Изосимова. Ева: «Вдвоем с тобою мне сладок труд всякий». «Мы ничем не заслужили счастье».</p>	<p>Состоит из двух разделов. <i>Andante.</i> Оркестровое вступление А (12). Затем точно повторяется в партии Евы. 1 раздел (тт. 13–36) — АА1 (12+12). Сохраняет интонационный строй предыдущих сцен. Незатейливая диатоническая мелодия, с простыми ритмическими формулами, прозрачным аккомпанементом 2 раздел (тт. 37–54) — В (18). Мелодия приобретает речитативный характер.</p>
41. СЦЕНА	<p>Сатана узнает тайну Древа познанья.</p> <p>Увидев приближающегося к Раю Рафаила, Сатана прячется. Адам сообщает о приближении небесного странника — Рафаила.</p>	<p>Сатана: «Вот как! Значит Господь запретил познанье людям».</p> <p>Диалог Адама и Рафаила. Евы и Рафаила (В).</p>	<p>Резкий контраст с предыдущими пасторальными лирическими сценами. Включает два крупных раздела.</p> <p>1 раздел (тт. 1–10) — речитатив Сатаны, на фоне видоизмененного оркестрового сопровождения из № 36 «Речитатив Сатаны» Используется прием <i>Sprechgesang</i>.</p> <p><i>Dolcissimo.</i> 2 раздел (тт. 11–104). Состоит из последовательности разделов А и В. A (12) A1 (15) A2 (8) B (9) A3 (17) B1(16) (мотивы из № 9 «Сцена» — ритм и мелодическая основа —</p>

	Уриил предупреждает Адама и Еву о коварстве Сатаны — мотивы из характеристики Люцифера.		характеристика Люцифера) A4 (9).
42. РАССКАЗ АРХАНГЕЛА РАФАИЛА	Рассказ Рафаила о Небесной битве.	Рафаил: «Вселенной этой не было еще».	<p>Грандиозная сцена, в которой Рафаил описывает этапы Небесной битвы, состоящая из нескольких разделов.</p> <p><i>Andante con moto.</i></p> <p>1 раздел (тт. 1–114), построенный как речитатив, повествует о сборе Небесных сил, о гордыне и измене Люцифера.</p> <p>В последующих разделах Рафаил последовательно описывает события битвы.</p> <p><i>Allegro.</i></p> <p>2 раздел (тт. 115–159). Первый день — о начале битвы и ранении и исцелении Люцифера. Использованы характерные для батальных сцен приемы: отрывистые реплики, пунктирный ритм, <i>ff</i>. Далее следуют несколько разделов о битве Небесных сил и Люцифера.</p> <p>В тт. 228 звучит тема из № 4. «Слово Бога» и весь раздел строится на материале этого номера.</p> <p>Завершается сцена описанием поверженных сил войска Люцифера — их погружение в ад (тт. 360–410).</p> <p>В заключительном разделе (тт. 411–442) описание победы: «И стройный хор неисчислимых Ангельских чинов гласил победоносному Царю Хвалу».</p>

**ДЕЙСТВИЕ III.
КАРТИНА 6 «ИСКУШЕНИЕ ЕВЫ»**

43. МОНОЛОГ САТАНЫ	<p>Сад Эдема. Раннее утро. Сатана смотрит на спящего Змия.</p> <p>В завершении номера: Сатана входит в Змия.</p>	<p>Сатана: «О, гнусное паденье!»</p>	<p><i>Adagio.</i> Оркестровое вступление. Вначале пасторальный эпизод (тт. 1–32), ремарка — «светает». Двухголосная фактура складывается из мелодий, которые движутся по звукам мажорных трезвучий и секстаккордов, образующих «ленту» перемещающихся полиаккордов: G-dur / A-dur; Cis-dur / G-dur; Dis-dur / Cis-dur и т.д. Возникает красочное переливающееся звучание, динамика <i>pp</i> сменяется <i>ff</i>.</p> <p>Монолог Сатаны (тт. 33–70) — хроматическая, нисходящая линия, в аккомпанементе пунктирный ритм и гармонии из начала номера.</p> <p>Экспрессия достигается комплексом средств, характерных для сцен с участием сил тьмы: резкие смены пиано и форте, кластеры, резкие скачки в мелодической линии в соединении с хроматизмами, пунктирный ритм.</p> <p>(Приложение В, рис. 26).</p>
---------------------------	--	--------------------------------------	---

44. СЦЕНА	<p>Появляются Адам и Ева. Обсуждают жизнь в Раю, Адам предупреждает Еву об опасности искушения.</p> <p>В завершении номера Ева и Адам расходятся в разные стороны сада.</p>	<p>Адам: «Как я люблю ловить твою улыбку».</p>	<p>Разворнутая контрастная сцена, состоящая из нескольких разделов.</p> <p>Первая половина пасторально-любовная.</p> <p><i>Allegretto.</i></p> <p>1 раздел.</p> <p>Трижды в оркестре повторяется 10-ти тактовое построение А. В 1-й раз в оркестровом вступлении. Во 2 и 3 — на его фоне свободный диалог Адама и Евы (тт. 11–30).</p> <p>Сохраняется характер «райских» сцен — легкость, прозрачность фактуры, трезвучия, полиаккорды, пунктирный и синкопированный ритм, динамика <i>p</i>.</p>
	<p>Ева: «Как не хватает нам рабочих рук».</p> <p>Ева предлагает разделиться и делать разную работу.</p>	<p>2 раздел (тт. 31–49).</p> <p>Новый, но не контрастный материал в партии Евы</p>	
	<p>С. 307. Адам предупреждает об опасности искушения.</p> <p>Сатана: «Тебе не удастся меня остановить».</p>	<p>3 раздел (тт. 50–107).</p> <p>С этого момента происходит перелом: в пасторальность включаются нотки тревожности.</p> <p>В диалог Адама и Евы вкраплены мотивы искушения.</p> <p>Сатана произносит текст искаженным голосом на фоне tremolo кластеров на <i>pp</i>.</p>	
	<p>Ева: «Выходит нам в осаде жить...».</p>	<p><i>Allegretto.</i></p> <p>4 раздел (тт. 107–159).</p> <p>Разворнутый раздел, в котором чередуются фрагменты в быстром и медленном темпах.</p> <p>Сохраняются интонационные сферы Адама и Евы .</p>	

		<p>Ева: «Спасибо, что ты дозволил мне идти».</p> <p>Ева и Адам расходятся в разные стороны сада.</p>	<p>Moderato.</p> <p>5 раздел (тт. 160–185). Партия Евы возвращает пасторальные мотивы. Завершает сцену звукоизобразительная картина, рисующая момент ухода Адама и Евы.</p> <p>(Приложение В, рис. 27).</p>
45. СЦЕНА	Из кустов выползает Змий. Издалека доносится голос Евы	<p>Ева (голос за сценой): «Ля...».</p> <p>Сатана: «О, прекраснейшая Ева».</p>	<p>Большая сквозная сцена, условно делящаяся на несколько разделов.</p> <p><i>Allegro sostenuto.</i></p> <p>1 раздел (тт. 1–39). В партии Евы повторяется материал из</p> <p>2 раздела № 38 «Ариетта Евы» (на текст Гете).</p>
	На сцену выходит Ева.		<p>2 раздел (тт. 40–125). Сцена обольщения Евы Змием (Сатаной). Чередуется тема В из 2 раздела № 38 «Ариетта Евы» (текст Гете) и тема Сатаны-искусителя.</p> <p>Сцена обольщения (тт. 69 – 94). Хроматические ходы, свободная ритмика, прозрачная фактура, «ленты» «скользящих» аккордов.</p> <p>(Приложение В, рис. 28).</p> <p>На эти слова Евы (тт. 101–102) звучит краткий нисходящий мотив, который затем четырежды вариантически повторяется в оркестровой партии. Это мотив «грехопадения» Евы, который затем появляется в 4 части следующего раздела на слова Сатаны «Сорви! Не бойся...» (тт. 234–236).</p> <p>(Приложение В, рис. 29 а, б).</p>

	<p>Рассказ Сатаны о том, как он увидел Древо познания, вкусили его плоды и получил возможность говорить.</p> <p>Ева следует за Змием. Направляются к Древу Познания.</p>	<p>Сатана: «Однажды странствуя среди полей, я дерево роскошное вдали случайно усмотрел».</p> <p>Сатана: «Решился тотчас я вкусить прекрасных яблок».</p> <p>«Насытясь, я внезапно преображенье ощутил: мой ум возвысился, и я обрел способность речи».</p> <p>Ева: «Скажи, где это дерево растет?».</p> <p>Сатана: «Моя Царица, мы пришли».</p> <p>Ева и Сатана: «О! царственное Древо!»</p>	<p>3 раздел (тт. 126–301). Состоит из нескольких частей.</p> <p>1 часть (тт. 126–149). Рассказ Сатаны о Древе Познания.</p> <p>Vivo. 2 часть (тт. 150–194). Быстрый темп, прозрачная фактура, стаккато. Эта часть точно повторяется в конце сцены. И здесь, в завершении сцены поется о Древе Познания.</p> <p>3 часть (тт. 194–221). В ритме вальса. Ажурная хроматическая тема.</p> <p>Rubato. Andante.</p> <p>4 часть (тт. 221–256). Диалог Сатаны и Евы. На слова Сатаны: «Сорви!» дважды звучит мотив «грехопадения».</p> <p>Adagio.</p> <p>Далее следует Дуэт Евы и Сатаны (тт. 257–278). Партии звучат в унисон, в аккомпанементе движение по разложенным трезвучиям — взят из № 30 «Ария Бога» (Бог: «Прекрасный этот Рай дарю тебе»).</p> <p>Vivo. 5 часть (тт. 279–301). Точный повтор 2 части 3 раздела.</p>
46. ПЛЯСКА С ИСКУСИТЕЛЕМ		Инструментальный номер.	<p>Feroce.</p> <p>Три варианто повторяющихся раздела: A (20) A1 (32) A2 (56). Чередование контрастных элементов. Равномерные удары диссонантных аккордов на <i>ff</i> и прозрачные пиццикато <i>p</i>.</p>

			<p>Постепенное увеличение фактурной и ритмической плотности.</p> <p>3 раздел самый масштабный: развивающий тип изложения, экстатичность, нарастание к кульминации, затем резкий спад в конце.</p>
47. СЦЕНА	<p>Ева срывает яблоки. Появляется Адам с венком в руках.</p> <p>Адам: «Так долго мы в разлуке не были еще».</p>		<p><i>Leggiero e poco fantastic.</i> Оркестровое вступление (тт. 1–17) — легкие аккорды (<i>pizz.</i> у струнных). <i>Piu andante.</i> Появление Адама. Диалог Адама и Евы (тт. 18–72). В завершение сцены несколько раз повторяется мотив «грехопадения».</p>
48. АРИЯ АДАМА	<p>Адам о любви к Еве, о прочности их союза.</p> <p>Адам откусывает плод Древа Познания. «Стон Земли». Смена декораций.</p>	<p>Адам: «Прекраснейшее в мире существо».</p> <p>Хор: «О, человек!».</p>	<p><i>Andante quasi adagio.</i> Трехчастная форма. Оркестровое вступление (тт. 1–6). A (тт. 7–16) B (17–29) A1(29–55). Любовное признание Адама и его готовность разделить судьбу Евы. В конце второй части звучит видоизмененный мотив «грехопадения».</p> <p>Завершает сцену эпизод «Стон Земли» (тт. 56–60) — тянущийся кластер в оркестре, у хора повторяется звук <i>ais</i>, резкая смена динамики.</p> <p>(Приложение В, рис. 30).</p>

КАРТИНА 7 «ИЗГНАНИЕ ИЗ РАЯ АДАМА И ЕВЫ»

49. СЦЕНА	<p>Ссора Адама и Евы. Молитва — прошение о милости Господней и прощении.</p> <p>Ева: «О, нет! Не</p>		<p><i>Dispirazione.</i> Состоит из двух разделов. Оркестровое вступление (тт. 1–35). Применена техника мотивной комбинаторики.</p> <p>1 раздел (тт. 36–77). Диалог Адама и Евы. Ссора.</p>
------------------	--	--	---

		<p>покидай меня!». Адам: «Прочь с глаз моих, змея!».</p> <p>Молитва Адама и Евы (текст один): «О, Господи, лишь пред тобой я весь (вся) как на ладони».</p> <p>Адам: «Гляди! Из облака некий муж возник, осанной Небожитель».</p>	<p>Контрастные образы: горестные, молящие у Евы (в вокальной партии — восклицания, распевы на один слог); гневные у Адама (нисходящее движение, скандирование повторяющихся звуков, короткие фразы, прерываемые паузами). В конце раздела партии сближаются, поскольку Адам приходит к мысли об обоюдной вине и моление к Господу о прощении.</p> <p><i>Andante devote.</i></p> <p>2 раздел (тт. 78–96) (благоговейно). В партиях Евы и Адама канон. Преобладают нисходящие интонации, при этом динамика изобилует <i>cresc.</i> и <i>dim.</i>, передающих взволнованное, в то же время экстатическое состояние молящихся.</p> <p>(Приложение В, рис. 31).</p>
50. СЦЕНА	<p>Появляются херувимы. Михаил сообщает Адаму и Еве волю Господа. В конце сцены Михаил, Адам и херувимы уходят. Михаил показывает Адаму картину его будущего.</p>	<p>Михаил: «Небесным приговорам не нужны вступления. Услышаны мольбы чистосердечные твои».</p>	<p><i>Allegro sostenuto.</i></p> <p>Оркестровое вступление (тт. 1–15). Интонационная сфера Ангелов (квартовые ходы, хорального склада последовательности аккордов).</p> <p>1 раздел А (тт. 16–36). Тема партии Михаила, затем повторится в № 52 «Заключительная сцена и хор».</p>

		<p>Хор: «Небесным приговорам не нужны вступления».</p>	2 раздел В (тт. 37–49). Хор построен на теме оркестрового вступления к номеру, при этом текст из предыдущего раздела полностью повторен.
		<p>Михаил: «Много дней тебе даровано, дабы ты мог, раскаявшись, посредством добрых дел исправить зло».</p>	3 раздел В 1 (тт. 50–69). Соло Михаила построено на теме оркестрового вступления.
		<p>Хор: «Много дней тебе даровано, дабы ты мог, раскаявшись, посредством добрых дел исправить зло».</p>	4 раздел С (тт. 70–88). Текст из предыдущего соло Михаила. Тема другая, гимнического характера. (Приложение В, рис. 32).
		<p>Михаил и хор: «Но в Раю не позволяет обитать дольше».</p>	5 раздел В 2 (тт. 89–100). Соло Михаила сопровождает хор. В аккомпанементе движение шестнадцатыми по звукам хроматической гаммы и аккордов.
		<p>Адам: «О, Небесный! Ты страшное известье сообщил, и я покоряюсь Высочайшей воле».</p>	<i>Poco meno mosso.</i> 6 раздел D (тт. 100–126). Соло Адама — горестные ниспадающие интонации, чередующиеся с восходящим мелодическим движением. (Приложение В, рис. 33).
		<p>Михаил: «Равно как здесь, в полях и долах, присутствует Господь. Во всем увидишь образ Божий». В завершение «Взойди на холм».</p>	<i>Andante quasi Adagio.</i> 7 раздел Е (тт. 126–152). Соло Михаила. Ровный, спокойный ритм и интонации. В аккомпанементе протянутые светлые аккорды (<i>d-a-cis-e</i>).
51. ПЛАЧ ЕВЫ	<p>Ева выходит из зарослей. Ева сокрушается об изгнании из Рая.</p>	<p>Ева: «О, бедствие нежданное, грозней, жесточе Смерти!»</p>	<i>Largo.</i> Куплетно-вариантная форма из трех куплетов. Оркестровое вступление у английского рожка (2). На

			<p>фоне тянувшихся трехзвучных кластеров плач Евы.</p> <p>1 куплет А (тт. 3–16) — свободное развитие мелодии и ритма, условное деление на такты. Интонации возгласа сменяются опеваниями, ниспадающими ходами. Далее следует продолжительный распев и пение <i>acapella</i>, которые сменяются отчаянно звучащими повторяющимися секундовыми интонациями на фортиссимо.</p> <p>(Приложение В, рис. 34).</p> <p>Далее следуют два варианта куплета: A1 (тт. 17–25). A2 (тт. 25–32). В основе структуры лежит принцип ядра и прорастания — сохраняется только начало, продолжение изменено.</p>
52. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ СЦЕНА И ХОР	<p>С горы спускаются Михаил и Адам.</p> <p>Михаил: «Постигнув это — знанье овладел ты полностью.</p> <p>Ева: «Это большое благо».</p>		<p><i>Andante con moto.</i> Оркестровое вступление (тт. 1–16). Применены приемы звукоизобразительности: последовательность нисходящих трезвучий и сектаккордов в очень высоком регистре у флейт, челесты, арфы с постепенным усилением динамики от <i>pp</i> к <i>mf</i> создают картину схождения Михаила и Адама на землю.</p> <p>(Приложение В, рис. 35а).</p> <p>1 раздел (тт. 16–52). В разделе поочередно поют Михаил, Адам и Ева. У Михаила — интонации из № 50 «Сцена». У Евы — тема из № 51 «Плач Евы».</p> <p><i>Andante quasi Adagio.</i> 2 раздел (тт. 53–74). Соло Евы. Повторяется видоизмененный музыкальный</p>

			материал № 37 «Ариетта Евы».
		<p>Гавриил и хор (сопрано и альты): «О, Свет святой! О, первенец Небес!».</p> <p><i>Allegro.</i> 3 раздел (тт.75–224). Куплетно-вариантная форма. Торжественный хор <i>acapella</i> (трезвучие <i>D-dur</i>, секстаккорд <i>C-dur</i>, квартсекстаккорд <i>B-dur</i>).</p> <p>1 куплет А. Куплет <i>abcd</i> (8+8+10+8) строится по принципу: соло Гавриила, которое подхватывает хор <i>acapella</i> (сопрано и альты). Припев «Хвала Тебе!» (4+4+6). Трижды повторяется текст. Дважды исполняют Гавриил и женская группа хора <i>acapella</i>. В третьем проведении несколько изменяется интонационный материал и его изложение. Вначале восходящая квarta в вокальных партиях, в гармонии аккорды — секстаккорд <i>F-dur</i>, трезвучие <i>C-dur</i>, квартсекстаккорд <i>D-dur</i>, участвует весь хор, присоединяется оркестр.</p> <p>2 куплет А1. Куплет (8+8+10+8). Припев (6+6). Участвуют Ева, Адам, Гавриил, Михаил и весь хор. В сопровождении оркестра. Трубы, орган, духовые. Торжественность звучания возрастает. На слово «Свет» трезвучие <i>Es-dur</i>. (Приложение В, рис. 35 б). Далее — тема вступления из № 4 «Слово Бога» (<i>Es-dur</i>). (Приложение В, рис. 35 в).</p>	

		<p>Только хор: «О, Свет святой! О, первенец Небес! Ты прежде Солнца пребывал и Неба. Хвала, Тебе Господень Свет!»</p>	<p>Хор повторяет тему из № 5 хор «Рядом с Предвечным». Постепенное прибавление тонов. Завершает оперу аккорд «света» <i>c-e-g-d-fis-a</i> на <i>fff</i>.</p>
--	--	---	--

Отличительные особенности «Потерянного Рая» Изосимова таковы: номерная структура; обилие сольных номеров; опора на традиционные оперные жанры — ария, монолог, песня (их здесь шесть, при этом две носят название «Песенка» — «Райская песенка» и «Песенка Евы»), диалог, дуэт, ариетта, дуэттино (Рис. 36).

Рис. 36. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 2 д.

Картина пятая «Древо Познания». № 40. Песенка Евы, мт. 1–19.

Andante

p

mp poco mf

Eva

жизнь рок

Вдвойне сто бо - ю мне сладок труд великий; ходить сад и песни

p



Текст А. Изосимова

Некоторые номера имеют особые названия — «Слово Бога» и «Слово Сына», «Именование», «Милование Адама и Евы» и др. (Рис. 37).

Рис. 37. А. Изосимов. «Потерянный Рай». 1 д.

Картина первая «Великое собрание». № 4. «Слово Бога».

Оркестровое вступление, мт. 1–10.

Есть в опере и танцы, которые соответствуют характеристике Рубинштейна, имея «местный характер»: в 1 картине — «Танец у престола», в 4-й — «Танец белых фей», в 6-й — «Пляска с искусителем». Хоров всего три, и все они связаны с небесными силами: 1 картина — № 5 «Рядом с Предвечным» на текст Изосимова (хор всех иерархий Духов, славящих Творца); 3 картина — «За Бога постоим и за Мессию» (перед сражением Небесного войска и войска Люцифера) и 7 картина —

«Заключительная сцена и хор» («О, Свет святой! О, первенец Небес!», в котором вновь звучит тема из хора «Рядом с Предвечным»).

Музыкальная драматургия оперы в целом контрастна. Первое и третье действия отличаются большей динамикой, второе — пасторальным характером, нарушаемым к его окончанию. Архангел Рафаил в последнем номере второго действия (№ 42 «Рассказ Архангела Рафаила») повествует о битве Небесных сил и Люцифера — так от первого ко второму действию перекидывается сюжетная и тематическая арка. В третьем действии происходит постепенный и окончательный поворот от пасторали (в сцене обольщения Евы Змием), через трагическое осознание Адамом и Евой собственного грехопадения, к славлению и свету в заключительной сцене (ликующий хор «О, Свет святой! О, первенец Небес! Ты прежде Солнца пребывал и Неба. Хвала, Тебе Господень Свет!»). Здесь звучит тема из № 5 «Рядом с Предвечным», а затем «светоносный» аккорд-кластер (*c-e-g-d-fis-a*) из Вступления на *fff* (Рис. 38).

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!», mm. 191–202.

Allegro vivace $\text{d} = 132$

The musical score consists of two systems of music. The top system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in four staves. They sing the phrase 'O, свет святой' in unison. The bottom system shows the orchestra's accompaniment, featuring various instruments like strings, woodwinds, and brass. The tempo is indicated as 'Allegro vivace' with a tempo marking of $\text{d} = 132$. The dynamic is marked as *ff*. The key signature changes between common time and 2/4 time. The vocal parts are written in soprano, alto, tenor, and bass clefs, while the orchestra uses standard staff notation.

***Allegro vivace* $\text{d}=132$**

S.
A.
T.
B.

O Свет свя

O Свет свя

O Свет свя

O Свет свя

Как показывает анализ представленный выше, музыкальная драматургия оперы прочно скреплена многочисленными тематическими связями.

В заключение отметим еще одну отличительную деталь — это яркая персонификация действующих лиц оперы. В качестве примера приведем характеристику, данную композитором Люциферу: «Мировое Зло, находящее отражение в земных процессах показано Мильтоном в Люцифере и затем его метаморфизованном виде-Сатане, я представляю не как одно существо, а как два — диаметрально противоположных, взаимоотталкивающихся. Как гниль и воспаление, как жадность и расточительство, как сумасбродство и железный порядок. Одно не хочет жить и ищет способ свести счеты с жизнью, другое ищет возможность продлить жизнь на сотни лет. Одно для меня старый Люцифер — демон искусства, другое Антихрист, он же Мефистофель, он же Ариман — мертвящий дух науки, банковских систем, мировой лжи, столь ярко проявленной в политике. Но следуя за Мильтоном, я был вынужден следовать Мильтоновскому прототипу двух в одном»²⁶⁴.

²⁶⁴ Заднепровская Г. В. Из личной переписки автора диссертации с А. Изосимовым. 14.09.2013.

Библейская музыкальная драма «Потерянный Рай» А. Изосимова — эпическое сочинение, которое отмечено масштабностью, возвышенностью и торжественностью звучания, то есть теми качествами, что отличает духовную оперу, о которой мечтал А. Г. Рубинштейн. Вместе с тем для нее характерны динамика, контрастность картин и яркая персонификация образов.

3.3. «Проклятый апостол» П. Геккера

«Проклятый апостол» — опера Петра Геккера²⁶⁵ на либретто драматурга и оперного либреттиста Юрия Димитрина²⁶⁶ была завершена в 2012 году²⁶⁷. История ее написания представляется необычной как в отношении выбора темы, так и самого процесса сочинения. В основу фабулы положены события, взятые авторами из канонического Евангелия, а также из апокрифа «Евангелие от Иуды», датированного III веком н.э. и обнаруженного учеными только в семидесятые годы прошлого столетия. Одна из сюжетных линий этого Евангелия повествует обо всем известной, но, согласно апокрифу, особой миссии Иуды, которую ему суждено было выполнить по воле самого Иисуса Христа. Предательство и выдача властям Христа Иудой Искариотом хотя и совершаются по слову Учителя, тем не менее, не освобождают

²⁶⁵ Геккер Петр Абрамович (р. 1945) — современный российский композитор. Окончил Ростовское музыкальное училище (1963). В 1971 — Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «композиция» (класс проф. В. И. Цытовича). В 1975 был принят в Союз композиторов. В 1970-е работал музыкальным руководителем объединения «Ленконцерт», до 1989 — в «Творческой мастерской эстрадного искусства». Геккер — автор произведений, написанных в разных жанрах. Среди его сочинений балеты, опера, сюиты для симфонического оркестра, концерты, произведения для хора, камерно-инструментальные сочинения, вокальные циклы, музыка к драматическим спектаклям. Музыкально-сценические произведения: балеты «Хая-Мерген» (1979), «Весенние игры» (1981), «Богатырские игры» (1981), «Балетные сцены» (1981), «Цам» (1984); опера «Проклятый апостол» (2012). Кантаты «Иерушалаим» (1991) и «Три еврейские песни» (2007). Произведения для оркестра: концертная фантазия «Ниггун» (2005), «Легенды Кумранских пещер» (2009). Концерт для скрипки, струнных и клавесина (1992), концерт для кларнета, струнных и ударных (2003). Вокальные циклы «Четыре желтые баллады» (1971), «Пять четверостиший Омара Хайяма» (1973), «Лирические страницы» (1986). П. А. Геккер — заслуженный деятель искусств РФ. (См. Приложение А, рис. 8).

²⁶⁶ Димитрин Юрий Георгиевич (1943–2020) — российский драматург, либреттист, писатель. Автор более семидесяти пьес-либретто. Создатель совместно с композитором А. Журбиным первой российской рок-оперы «Орфей и Эвридика» (1985). Димитрину принадлежит разработка единственного в России курса и учебного пособия по теории и практике либретто (2012). Он является автором ряда книг и статей по проблемам музыкальной драматургии. Лауреат литературной премии «Северная Пальмира» в номинации «драматургия» (1999). (См. Приложение А, рис. 9).

²⁶⁷ Концертное исполнение оперы состоялось 13 февраля 2015 г. в Концертном зале Мариинского театра.

предавшего как от всеобщего презрения и проклятия, так и от последующих мук совести и совершения им самоубийства. Вот что пишет об этом П. Геккер: «Христианская церковь отнеслась к этому “Евангелию” спокойно. Это, разумеется, апокриф, которых немало. Написан он гностической раннехристианской сектой <...>. Меня эта история сразу увлекла. Я представил себе оперу, где главный персонаж обречен на страшную муку: выполнить ради учения Христа веление своего Учителя, увидеть его распятым, а себя обречь на вечное проклятие»²⁶⁸.

Огромный интерес к теме вызвал у композитора желание немедленно приняться за сочинение оперы, однако Ю. Димитрин, с которым в последнее время сотрудничал П. Геккер, не сразу ответил на предложение создать либретто, и композитор начал работу без него. «Даже не пытаясь наметить какой-то сюжет оперы, — говорит Геккер, — я, пользуясь каноническими Евангелиями, написал некоторые из тех сцен, которые, на мой взгляд, обязательно должны были войти в оперу. Несколько таких оперных фрагментов неоднократно исполнялись на концертной эстраде Петербурга»²⁶⁹. Так называемый «безлибреттный» период в сочинении закончился только в конце 2010 года, когда, прослушав музыку оперы и впечатлившись ею, Димитрин приступил к созданию либретто, по глубине и проработанности материала по завершении оказавшимся, по сути, полной драматизма пьесой.

Литературное воплощение сюжета об Иуде встречается у разных авторов, к примеру, у К. Вейзера, А. Франса, Т. Гедберга, К. Брентано, Н. Голованова, М. Волошина, А. Ремизова, С. Соловьева, Х. Л. Борхеса, С. Меласа, Ю. Нагибина и др. Наибольшей известностью, вероятно, отмечена интерпретация его Л. Н. Андреевым (1871–1919) в повести «Иуда Искариот и другие» (1907), где, по мнению некоторых исследователей, мотивом предательства становится «мучительная любовь к Христу и желание спровоцировать учеников и народ на

²⁶⁸ Райскин И. Г. «Проклятый апостол». Мировая премьера. Интервью с П. Геккером [Электронный ресурс] // StudyLib: сайт. URL: www.ceo.spb.ru/libretto/docs/apostol_interview.doc. (дата обращения: 19.09.2016).

²⁶⁹ Там же.

решительные действия»²⁷⁰. Однако Димитрин отмечает, что созданная им пьесалибретто оперы «Проклятый апостол» литературного первоисточника не имела, но в нее включены многочисленные цитаты из текстов Священного писания: «Евангелия от Матфея», «Песни песней», «Из пророка Исаи». Они придают особый высокий тон повествованию, при этом на структуру либретто и драматургию целого (традиционные завязку, экспозицию, кульминацию и развязку) влияния не оказывают.

«Разумеется, никаких теологических споров с христианскими канонами авторы оперы не ведут, — говорит Димитрин. — Опера эта — *светское сочинение* (курсив мой. — Г. З.). Но святость образа Христа в нем столь же безоговорочна, как и в четырех канонических Евангелиях. Кстати, мы показывали промежуточный вариант либретто оперы двум православным священникам. Оба они положительно отзывались об этой работе, сделав ряд замечаний, которые нами были учтены»²⁷¹.

Авторы «Проклятого апостола» определяют жанр оперы как музыкально-сценическую фантазию, настаивая на ее светском характере. И это справедливо в отношении трактовки персонажей и событий: основная идея оперы — свершения судьбы Иуды — вплетается в лирическую линию любовных отношений двух главных героев — Иуды и Марии Магдалины. Светскую окраску еще более усиливает введенное в кульминации этой линии стихотворение М. Цветаевой «Откуда такая нежность». Образ Христа, согласно традициям его передачи на сцене, представлен в двух эпизодах безмолвным актером, а также в кластерной партии ансамбля басов, исполняемой за сценой.

Однако, как в музыкальной драматургии, так в самом характере звучания партитуры «Проклятого апостола» явно прослеживаются основные принципы

²⁷⁰ Аверинцев С. С. Иуда Искариот // София-Логос. Словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. М.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006. С. 239.

²⁷¹ Райскин И. Г. «Проклятый апостол». Мировая премьера. Интервью с П. Геккером.

духовной оперы А. Г. Рубинштейна, модель которой была описана выше²⁷². В частности, представление композитора о созерцательном характере духовной оперы, словно бы представляющей ряд живых картин, а также музыкальном стиле, который подразумевает крупные формы композиции, значительно усиленную возвышенность декламации, особую значимость хоровых сцен. Этими отличительными чертами проникнуты драматургия и музыкальный стиль «Проклятого апостола». Монументальное сочинение делится на две части, где чередуются эпико-драматические сцены, названные авторами «фрески» (их двадцать), сольные и ансамблевые номера.

Далее представлен подробный анализ музыкальной драматургии и форм «Проклятого апостола» П. Геккера.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ИНТРОДУКЦИЯ I. Инструментальный номер. Короткое оркестровое вступление (*Grave, ff*), где одноголосные реплики чередуются с аккордовыми построениями.

I ФРЕСКА. Пролог. «Алфавит». *Алеф, Бэт, Гимель, Далет, (Х)Эй*²⁷³.

Отстраненная сцена. Дискант пропевает первые буквы древнееврейского алфавита на фоне тянувшихся, далее арпеджированных, одновременно звучащих (малый и уменьшенный вводный) аккордов у оркестра. Повторяется в № 2, № 6, № 17, № 18, № 36. Номера алфавита тематически не связаны, но наделены важной символической и драматургической функцией. Как известно, каждая из 22 букв еврейского алфавита несет в себе множество значений. Она связана с числом, цветом, сезоном, человеческими качествами. Буквы алфавита также представляют

²⁷² Еще одним свидетельством, подтверждающим духовный характер оперы, служит ремарка в пьесе-либретто Ю. Димитрина для постановщиков, согласно которой «...роли евангельских персонажей в Прологе и Эпилоге, а также роли иудеев в последней сцене первого акта и в первой сцене второго акта могут исполнять большие, в человеческий рост куклы (вертепный театр), ведомые кукловодами в темных хитонах. В этом случае озвучивание кукольных персонажей осуществляется находящимися за сценой участниками хорового ансамбля». (Заднепровская Г. В. Из личной переписки автора диссертации с Ю. Димитриным. 17.11.2016).

²⁷³ В описании содержания были использованы ремарки из клавира. Приведенный здесь и далее текст из либретто (выделен курсивом) взят с согласия авторов музыки и либретто оперы из краткого текста, составленного Ю. Г. Димитриным.

собой определенный информационно-энергетический символ, а в совокупности воссоздают полную картину мира²⁷⁴ (Рис. 39).

Рис. 39. П. Геккер «Проклятый апостол». I ФРЕСКА.

№ 1. Пролог. «Алфавит», mm. 1–2.



№ 2. «Ад. “ДжуДЕККА” (9 круг ада)²⁷⁵». Видения картины ада. Ад! Вечный ад!

ДжуДЕККА!

Драматическая сцена. Хоровой номер, рисующий картину ада. Состоит из двух частей. Первая часть — видения ада. Резкая смена темпов (*Allegro vivace — Grave — Vivo — Adagio — Allegro*); изобразительные приемы (имитация звука бича, кластеры, тянувшиеся и глиссандо); динамика от *mf* до *ff* (с применением краткого *diminuendo*, повторяющегося в пределах одного субмотива). (Рис. 40).

²⁷⁴ Интереснейший пример работы с еврейским алфавитом показывает Е. И. Чигарева в статье «Композитор Альфред Вольф (Размышление о творческом процессе)». Анализируя сочинение Вольфа «Genesis — Klangschrift» для фортепиано (1994), исследователь пишет об озвучивании древнееврейского текста Библии, книги «Бытие» (рассказа о сотворении мира: 1-я книга Моисея 1–23) и приводит следующие слова композитора: «Последовательность букв древнееврейского уртекста с помощью определенного ключа была переведена непосредственно в звуковые высоты. Этот метод напрашивался сам собой, потому что в изначальном восприятии древних евреев уже отдельные буквы были носителем определенного смыслового содержания, соответственно значениям — понимание языка, которое нашло выражение в кабалистических традициях». См. об этом: Чигарева Е. И. Композитор Альфред Вольф (Размышление о творческом процессе) // Процессы музыкального творчества: сб. трудов № 162 / РАМ имени Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2003. Вып. 6. С. 145–166.

²⁷⁵ Как известно, Данте в своей «Божественной комедии» помещает Иуду Искариота именно в 9 круг ада (самый страшный), где пребывают души обманувших доверие.

Рис. 40. П. Геккер «Проклятый апостол». I ФРЕСКА.

№ 2. «Ад. “Джудекка” (9 круг адаДа)», тт. 12–16.

Вторая часть — перечисление следующих букв древнееврейского алфавита («Вав, Зайн, Хет, Тет, Йюд, Каф...»).

№ 3 «AVE MARIA». Становится различимой Мадонна с Младенцем на руках. Вокруг нее — блуждающие люди в одеждах разных эпох, они славят Богородицу.

Ave Maria, gratia plena (текст католической молитвы на латыни «Радуйся, Мария», обращенной к Святой Марии, матери Иисуса)²⁷⁶.

Форма простая трехчастная с варьированной репризой: *a* (9); *b* (*Piu mosso*, 7) — славление Богородицы (*Sancta Maria*); *a1* (9) + *Amen* (2).

№ 4. «Вифлеемская звезда». *Звездное небо. Медленно движущаяся Вифлеемская звезда. Появляются три Волхва. Они, следуя за Вифлеемской звездой, проходят по сцене, скрываются, появляются вновь.* Инstrumentальный номер

²⁷⁶ «Молитва состоит из двух частей. Первая часть взята из Евангелия от Луки (1:28 и 1:42). Вторая часть («*Sancta Maria...*») появляется только в XIV веке как обращение к Святой Марии с просьбой молиться о нас. Окончательный вариант был сформирован к XVI веку и включен в сборник молитв, изданный Папой Пием V в 1568 году». Цит. по: «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).

(*Andante cantabile*). Простая трехчастная форма: *a* (16); *в* — появление Волхвов (11+11); *a1* (вариант темы *a* в увеличении, 26); кода (15). Элементы звукоизобразительности — передача движения, ритм шага, звездное небо (высокий регистр, стаккато, *p*). Есть также барочная символика: число три (три четверти четвертями), ход *passus duriusculus* в нижнем голосе (Рис. 41).

Рис. 41. П. Геккер «Проклятый апостол». I ФРЕСКА.

№ 4. «Вифлеемская звезда», mm. 1–24.

Andante cantabile

Piano

(Появляются три волхва.)

Они, следуя за Вифлеемской звездой, проходят по сцене, скрываются, появляются вновь.)

№ 5 «Волхвы». «Терцет волхвов». Подходят к Мадонне, восславляют Деву. В конце номера волхвы склоняются перед Младенцем и подносят ему дары. «*Вот*

он, младенец, вот он! Тот, которого ищем... Звезда светила нам, светила днем и ночью».

Включает два номера.

«Волхвы». Состоит из двух разделов.

1 раздел — речитатив, построенный в виде диалога волхвов (19).

В оркестровом сопровождении применен прием мотивной комбинаторики (12 132 132 121 111111 32). **2 раздел** — «Хвала ему!» — восхваление младенца Иисуса (11) — повторяется в «Терцете волхвов».

«Терцет Волхвов». Включает несколько разделов.

1 раздел — молитва ансамбля — терцета волхвов мистериального характера.

Строится на чередовании кратких построений хорального склада в умеренном (*Andante*) и медленном (*Adagio*) темпах: *a* (4) *в* (2) *а* (3) *в* (2) *а* (3) *в* (2). В тексте повторяется одна строчка: «Звезда светила нам, светила днем и ночью» (Рис. 42).

Рис. 42. П. Геккер «Проклятый апостол». I ФРЕСКА.

№ 5. «Терцет Волхвов», mm. 1–9.

Andante religioso

I (T.) solo
II (Bar.) solo
III (B.) solo

Зве - зда све - ти - ла нам, све - ти - ладнём и но - чью, све -

Adagio *Andante*

I (T.) solo
II (Bar.) solo
III (B.) solo

ти - ла днём и но - чью... Све - ти - ла нам и днём, и но - чью, и

ти - ла днём и но - чью... Све - ти - ла нам и днём, и но - чью, све -

ти - ла днём и но - чью... Све - ти - ла нам и днём, и но - чью, све -

2 раздел (*Andante*) — тематически связан со вторым разделом номера «Волхвы» («Хвала ему»). В оркестре звучит один из мотивов номера «Волхвы». Также строится на чередовании кратких построений в умеренном (*Andante*) и медленном (*Adagio*) темпах: *c* (*Andante*, 10) *d* (*Adagio*, 4) *c* (*Andante*, 7) *d* (*Adagio*, 8).

Оркестровое заключение.

№ 6. «Алфавит 2». Детский голос продолжает бесстрастное перечисление букв древнего алфавита. «*Алеф, Бэт, Гимель, Далет, (Х)эй*». *Отстраненная сцена*. Исполняет дискант.

№ 7. II ФРЕСКА. Монолог Иуды «Вера и печаль». Перед Иерусалимским храмом — молящийся Иуда.

ИУДА:

Вера и печаль пронзают мне сердце. Откуда вера? От священных законов Торы...

И вникая в начертанья каждой буквы, я счастлив от того, что я — творенье Бога.

Печаль откуда? От бесплодной суеты в незрелых душах,

От бесстыдной власти злого Рима!

Святость и порок, тело и душа — выбираем мы вечно. И не можем выбрать.

Лирическая сцена. Включает семь разделов. **1 раздел**: речитатив (*Moderato. Risoluto*, 10). Переход (*Allegro*, 6). **2 раздел** (*Andante, Allegretto, Adagio*). Ариозно-речитативный монолог Иуды на фоне кластеров. **3 раздел** (*Andante*) развивает 2-й. **4 раздел** (*Lento rubato*) — **молитва** Иуды: «Барух ата, Адонай» («Благословен ты, Господи, Отец Всевышний, Царь Вселенной, освятивший нас своими заповедями»). Переход (*Allegro*, 4). **5 раздел** (*Andante*) — измененный повтор 2 раздела. **6 (Allegretto)** и **7 (Allegro) разделы** — гнев и отчаяние.

В целом развитие Фрески направлено от просьбы Иуды к Богу, размышлений о вере, молитвы к отчаянно-гневному обращению к самому себе — о возможности выбора. Лирико-драматическая сцена, с контрастными сменами темпа, чередованием

одноголосной прозрачной фактуры и плотной аккордовой (кластеры), постепенным увеличением ритмической и фактурной плотности, динамикой *ff*, ускорением темпа.

№ 8. III ФРЕСКА. Хор «Появился Галилеянин». Сцену заполняет возбужденная толпа иудеев.

ТОЛПА: Появился галилеянин! Он совершает чудеса. Он Мессия! Он иудейский царь, спаситель, он Мессия! Появился галилеянин! Халлелуйя! Халлелуйя! Осанна!

ИУДА: Царь иудейский... Мессия? Предсказанье Торы!?

Свободно построенная сцена, представляющая диалог хора, Иуды и корифеев из хора. Чередуются нарративные эпизоды, где хор рассказывает о действиях Христа, о том, что он Мессия, с репликами Иуды, вопрошающего: «Кто он?». В завершении хор *славит* нового Пророка, в то время как Иуда по-прежнему высказывает сомнение (Рис. 43).

Рис. 43. П. Геккер «Проклятый апостол». № 8. III ФРЕСКА.

Хор «Появился Галилеянин».

a). Славление Мессии, mm. 85–88.

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The vocal parts sing the phrase "Халлелуй - я!" in unison. The piano accompaniment provides harmonic support with eighth-note chords. The dynamic is marked "f" (fortissimo) throughout the section. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the vocal parts are clearly labeled above their respective staves.

б). Реплики Иуды, mm. 98–105.

Сцена перекликается по смыслу с № 5, где хвалу младенцу Иисусу поют волхвы. «Скачок» во времени от младенчества Христа к его въезду в Иерусалим.

№ 9. IV ФРЕСКА. Ариозо Марии Магдалины «В час любви». Среди масличных деревьев сада — Мария Магдалина.

МАРИЯ:

Остановись, юноша. Окинь меня взглядом. И вздрогнет сердце твое.

В сумраке вечера зов любви туманит сердце.

Так хоровод желаний жаждет любви утоляет.

Молится.

Прости меня. Я преступаю твои законы, Господи.

Вновь движется в танце, полном соблазна.

В час любви в сердцах мерцает зыбкий отблеск счастья.

Пенье флейты с плеч срывает легкие одежды.

Двух сердец волшебный танец, вечный танец двух желаний.

Жаркий танец жизни в час любви!

Лирическая сцена.

Рондообразная сцена, где рефрен (простая двухчастная безрепризная форма) чередуется с двумя эпизодами. Вступительный раздел: «*Остановись, юноша*». А (ав) — **молитва** — А — танец — А.

Продолжает линию контрастных сцен, в которых главные герои предстают в размышлениях о мирской жизни, любви и молитвах. Центр фрески — искусственный танец Марии, вызывающий смысловые и образные ассоциации с «Танцем семи покрывал» из «Саломеи» Р. Штрауса (Рис. 44).

Рис. 44. П. Геккер «Проклятый апостол». № 9. IV ФРЕСКА.

Танец Марии Магдалины, mm. 59–66.

(Танец Марии Магдалины)

Allegretto

№ 10. V ФРЕСКА. Хор «Моление об Иерусалиме». Сцену заполняет восторженная молящаяся толпа.

ТОЛПА: *Возвеселитесь с Иерусалимом и возрадуйтесь о нем! Благословен Ты, Господь Всевышний, простерший покров мира над Иерусалимом!*

Короткий хоровой номер. **Молитва** на древнееврейском языке «Барух, ата Адонай» (*Maestoso*). Повторяется текст четвертого раздела Фрески II — молитва Иуды (*Lento rubato*).

№ 11. Хор «Манаву». Как прекрасен, стоящий на горе провозвестник, возвещающий мир! Короткий хоровой номер (*Andante*) медитативного характера, **прославляющий** Мессию. Исполняет только мужская группа хора на иврите.

№ 12. VI ФРЕСКА. Дуэт «Как ты прекрасна, женщина». На сцене Мария Магдалина. Поодаль Иуда.

ИУДА: Как ты прекрасна, женщина...

МАРИЯ: Голос твой приятен мне. И твоя душа спорит в нем с телом.

МАРИЯ, ИУДА: О, как ищем мы ночью, на ложе своем, тех, кто наши сердца обжигает любовью.

Лирическая сцена. Любовный дуэт Иуды и Марии в сквозной форме, где повтор текста создает ритм rondо, скрепляя сцену.

Музыка: A B C D E F

Текст: A B C B D B.

Дуэт согласия в нежных, томных тонах, воспевающий плотскую любовь (Рис. 45).

Рис. 45. П. Геккер «Проклятый апостол». № 12. VI ФРЕСКА.

Дуэт «Как ты прекрасна женщина», тт. 37–43.

Мария

Иуда

Р-но

Maria
богъ ю...
Иуда
богъ ю...
R-pno { mp mp dolce

№ 13. Ариозо «Слышиу голос...». На сцене Мария Магдалина.

МАРИЯ:

Слышиу голос возлюбленного моего, перепрыгивая через горы, через холмы, приближается!

Губы его — лилии, уста его — сладкие яства!

И весь он — желанный!

Лирическая сцена.

Развивает образы предыдущего дуэта. Сквозная форма из двух контрастных, но взаимодополняющих разделов (эмоциональный смысл которых определяют слова: «приближается» и «желанный»): А (*Allegretto con moto*) и В (*Adagio dolce espressivo*).

№ 14. VII ФРЕСКА. Хор «Побитие камнями». На сцене появляется группа иудеев, окружая Марию. Окружив Марию, они грубо толкают ее друг другу, не выпуская из круга.

ПРИШЕДШИЕ (указывая на Марию): Вот она, вместилище греха.

Блудливый взгляд твой мы укоротим, царица блуда!

ИУДА: Остановитесь!

ПРИШЕДШИЙ: Заступник? (Наносит Иуде удар кулаком, сбивая его с ног). Вот так. И напоследок. (В руках у пришедших появляются камни).

ПРИШЕДШИЕ: Четыре казни, выбирай. Любую! Пронзение мечом. А удушение? Сожжение... Молись! Всевышнему! Побитие камнями — смоет смрад греха. Молись! (Замахиваются, готовые обрушить на Марию град камней).

Драматическая сцена.

Развернутая хоровая сцена, создающая глубокий контраст со всем предыдущим действием и перекликающаяся в своей драматичности с номером «Ад. “Джудекка” (9 круг ада)». Состоит из четырех масштабных разделов: **1 раздел** — осуждение Марии иудеями. **2 раздел** — появление Иуды и попытка защитить Марию. **3 раздел** — появление иудеев, *славящих* Христа. **4 раздел** — побитие Марии камнями.

Впервые сцена приобретает многомерный характер, строится полифонично, сочетая разноплановые состояния и действия: агрессию толпы, славление Христа, попытки Иуды защитить Марию. Музыкальный материал в разделе славления Христа резко отличается от предшествующих и последующего раздела. Юбилияции хора *славящих a capella* (Рис. 46 *а*) сменяют интонации, имитирующие хохот толпы, глумящейся над Иудой (Рис. 46 *б*), и речитацию готовых приступить к расправе иудеев (Рис. 46 *в*).

Рис. 46. П. Геккер «Проклятый апостол». № 14. VII ФРЕСКА.

Хор «Побитие камнями».

a). Славление Христа, тт. 146–151.

Allegro

S. 

A. 

T. 

B. 

б). Глумление над Иудой, тт. 100–102.

S. Вместили. щегре - ха!

A. Вместили. щегре - ха!

T. Ха,ха,ха, ой-эй-эй! Ай-ай - эй!

B. Ха,ха,ха, ой-эй-эй! Ай-ай - эй!

в). Побитие Марии камнями, тт. 121–125.

№ 15. VIII ФРЕСКА (продолжение). «Въезд в Иерусалим». Сцену заполняет толпа, шествующая за Иисусом и его учениками. Иисус, обратив свой взгляд на группу с камнями и Марию, делает знак толпе остановиться. Всё смолкает. Иисус подходит к Марии, несколько мгновений смотрит на нее. Затем, пристально разглядывая зал, поднимает руку. Камни выпадают из ладоней нападавших. Они простирают руки к Иисусу и соннамбулически движутся к нему. Иуда приходит в себя и бросается к Марии.

ГОЛОСА ТОЛПЫ (приближаясь): Халлелуйя! Осанна! Осанна!

ТОЛПА: Осанна сыну Давидову! Царь, грядущий во имя Господне! Шалом!
Осанна!

ГОЛОС ИИСУСА: Кто из вас без греха, первый брось в нее камень...

МАРИЯ (бросаясь к Иисусу): Ты — спаситель... Иду за тобой...

Сцена состоит из двух неравных по продолжительности частей. Первая, более длинная — *славление* Иисуса, продолжает на новом динамическом уровне **3 раздел**

предыдущей Фрески. Здесь чередуются два раздела: «Халлелуйя» и «Слава в Вышних Богу». Венчается часть торжественным масштабным восхвалением: «Осанна! Халлелуйя» (Рис. 47).

Рис. 47. П. Геккер «Проклятый апостол». № 15. VIII ФРЕСКА.

«Въезд в Иерусалим», тт. 82–85.

The musical score consists of four staves, each representing a different voice: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in common time, with a key signature of one sharp. The vocal parts alternate between "Oсанна!" and "Халлелуйя!" in a rhythmic pattern. The bass part provides harmonic support with sustained notes and chords. The vocal entries are marked with dynamic changes, such as *f* (fortissimo) and *ff* (fortississimo), indicating a strong, celebratory tone.

Вторая часть — краткая. Появление Иисуса, останавливающего нападавших на Марию. Роль Иисуса на сцене исполняется не поющим актером. Голос Иисуса в опере озвучивает трио басов (Рис. 48).

Рис. 48. П. Геккер «Проклятый апостол». № 15. VIII ФРЕСКА.

«Въезд в Иерусалим». Появление Иисуса, тт. 95–97.

The musical score shows a single bass staff for the character of Jesus. The tempo is marked as *Andante*. The bass line consists of sustained notes and short melodic fragments. The lyrics "Кто из вас без греха, пер . вый" (Who among you is without sin, let him cast the first stone) are written below the staff. The music is in common time, with a key signature of one sharp.

№ 16. IX ФРЕСКА. «Книжники и фарисеи». Появляются первосвященник Каиафа, Саддукеи и Фарисей, члены Синедриона. Поодаль Иуда.

ФАРИСЕЙ (Иуде): Твоя блудница ушла с толпой учеников пророка! Ты упустил ее!

ПЕРВОСВЯЩЕННИК КАИАФА (тихо, Саддукею, с жестом в сторону Иуды): Он может быть для нас не бесполезен.

ФАРИСЕЙ (Иуде): Не уберег девицу... Иди за ней!

ПЕРВОСВЯЩЕННИК КАИАФА (Иуде): Иди за ними! И если тот пророк опасен нашей вере – дай нам знать. Синедрион найдет решенье.

Постепенно темнеет.

Свободно построенная сцена (*Sostenuto*), ариозно-речитативный диалог, в драматургическом плане определяющий дальнейшее развитие событий, поскольку здесь Каиафа высказывает мысль о том, что Иуда «может быть небесполезен». Реплики действующих лиц имеют индивидуальную окраску — оживленная партия Фарисея с короткими длительностями, синкопированным ритмом, четким двудольным размером и степенные сдержанные интонации в трехдольном размере у Саддукея, но контрасты в сцене в целом отсутствуют (Рис. 49).

Рис. 49. П. Геккер «Проклятый апостол». № 16. IX ФРЕСКА.

«Книжники и фарисеи». Фарисей и Саддукеи, мт. 22–31.

Фарисей
(Иуде)

Те . бя . за . во . ро . жил И .и . сус из На . за .

mp



№ 17. «Алфавит 3». Детский голос продолжает бесстрастное перечисление букв древнего алфавита. «Алеф, Бэт, Гимель, Далет, (Х)эй».

Отстраненная сцена. Дискант пропевает первые буквы древнееврейского алфавита на фоне тянувшихся аккордов у оркестра (*Sostenuto rubato*). Тематически не связан с № 1, но эмоционально и образно завершает первую часть.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ИНТРОДУКЦИЯ II. Инstrumentальный номер; Короткое оркестровое вступление (*Andante, f*) построено на многократном повторении звука *as*.

№ 18. X ФРЕСКА. Иерусалимский храм. «Алфавит 4». Бесстрастно звучат буквы древнееврейского алфавита. «Алеф, Бет, Гимель, Далет, (Х)эй...».

Отстраненная сцена. Дискант пропевает первые буквы древнееврейского алфавита на фоне тянувшихся, далее арпеджированных, одновременно звучащих аккордов у оркестра. (*Sostenuto rubato*). Тематически представляет вариант № 1, эмоционально и образно (подобно № 1) открывает вторую часть.

№ 19. Хор «Ки ми Цион». Иудеи молятся в иерусалимском храме. Среди них Каиафа, Фарисей, Садукей.

МОЛЯЩИЕСЯ: *Как на горе Сион родилась Тора, так и слово Божье вышло из Иерусалима!* (*Текст на иврите*).

Открывается медленным оркестровым вступлением (*Grave espressivo*). Далее следует **молитва** в куплетно-вариантной форме (два куплета).

№ 20. XI ФРЕСКА. «Учитель». Молящиеся прекращают молитву и прислушиваются. Сцену заполняют ученики Иисуса. Среди них Иуда, Мария.

ГОЛОСА: Слушайте! — Учитель говорит. Учитель говорит. Слушайте! Слушайте!

ГОЛОС ИИСУСА (трио мужских голосов): Блаженны жаждущие правды, ибо они насытятся.

МАРИЯ, УЧЕНИКИ: Блаженны... Блаженны жаждущие!

ГОЛОС ИИСУСА: Не нарушать закон пришел я. Я пришел закон исполнить!

ИУДА: Не нарушать...

МАРИЯ, УЧЕНИКИ: Но исполнить закон...

(Прервавшие молитву иудеи, приближаются к Иуде).

УЧЕНИКИ: Он говорит: «Радуйтесь и веселитесь. Да прилепится муж к жене своей».

МАРИЯ, ИУДА: Да прилепится... Будут двое — одна плоть!

КАИАФА, САДДУКЕЙ И ФАРИСЕЙ (окружив Иуду): Иуда, слышишь? Он опасен. Он возмущает народ! Он нарушает закон!

ИУДА: Не так! Он говорит:

(ИУДА И ГОЛОС ИИСУСА): Не нарушать закон пришел я.

ИУДА: ...Но исполнить...

(Иуда вырывается из кольца иудеев и присоединяется к Ученикам).

ИУДА, МАРИЯ:

Когда душа в трудах — прекрасен мир вокруг... и звездный небосвод так близок и так ярок. И каждый новый день, и новый звук — Божественный подарок...
Когда душа в трудах...

Самая масштабная сцена, сквозного строения. *Проповедь* Иисуса, сопровождаемая репликами хора, вызывает ассоциации с античным театром, поскольку, как видно из текста, хор, Мария и Иуда, повторяют слова Мессии, словно бы утвердительно комментируя их.

Сцена выдержана в медленных темпах. Партия Иисуса построена на трехзвучных в основном бесполутоновых созвучиях так же, как и в сцене его первого появления. Контраст создают реплики членов Синедриона. Завершает сцену лирический диалог Марии и Иуды, создающий плавный переход к следующей Фреске.

№ 21. XII ФРЕСКА. Диалог и ариозо. Иуда подходит к Марии.

ИУДА: Ты узнаешь меня. Мария...

МАРИЯ: Да, я рада, что ты рядом с нами. Что подошел ко мне. Но я теперь не та... Что просишь, дать я не могу... Душа моя чиста! Учитель изменил меня.

ИУДА: Учитель... Он и меня к себе приблизил! Преобразил! И разве не изрек он: «Будут двое — одна плоть!» Одна плоть! Одна! Мария!!

Лирическая сцена. Диалог Иуды и Марии тематически связан с предыдущей сценой. Иуда дважды повторяет слова Иисуса: «Будут двое одна плоть» в сцене «Учитель» и в диалоге (Рис. 50).

Рис. 50. П. Геккер «Проклятый апостол». № 21. XII ФРЕСКА.

Диалог и ариозо, мт. 55–60.

№ 22. Ариозо Марии. «Заклинанье».

МАРИЯ: Заклинаю тебя: не буди жарким словом любовь. (В зал) Не тревожьте любовь, пока она не проснется сама. Она словно ад жестока, жестока! Она, как глас Небес, — огонь и пламень Божий! (Иуда подходит к Марии. Берет ее руки в свои. Молчание).

Куплетно-вариантная форма с контрастной серединой: АА1ВА2 (*Andante. Rubato*), где лирическая, эмоционально-насыщенная, мелодически развитая часть противостоит аскетичным репликам заклинания Марии, сопровождаемым редкими протянутыми аккордами оркестра, в основном куплете. В последнем куплете соединен мелодический материал А (транспонирован на кварту) и В. На него приходится смысловая и динамическая кульминация.

№ 23. Интерлюдия. Инструментальный номер. Короткая оркестровая интерлюдия (*Andante cantabile*).

№ 24. «Иди к учителю».

МАРИЯ: Иди к Учителю. Скажи, что этот божий пламень в нас двоих...

ИУДА: Он нас благословит!

МАРИЯ, ИУДА: Одна плоть. Одна... Одна плоть...

(Иуда решительно уходит).

МАРИЯ: Откуда такая нежность?

Короткий номер, завершающий Фреску и определяющий дальнейшие действия Иуды.

№ 25. XIII ФРЕСКА. «Синедрион». Сцену заполняют члены Синедриона.

Они внимают первосвященнику Каиафе.

ПЕРВОСВЯЩЕННИК КАИАФА: Себя он называет Сыном Бога! Он чудодействует! Он опасен!

САДДУКЕЙ: Он — иудей!

ВОЗГЛАСЫ: Найти и привести на суд Синедриона!

САДДУКЕЙ: А если он заблудший иудей.

КАИАФА: Он называл себя «Царь Иудейский». И если... он пред нами не виновен...

ВСЕ: Тогда его к Пилату отведем. И пусть решает Рим!

Драматическая сцена, в которой определяется судьба Иисуса. В ней участвует только мужской состав, в том числе тенора и басы из хора. Выдержаны в едином темпе (*Andante*) и характере.

№ 26. XIV ФРЕСКА. Ариозо Марии «Нежность» и сцена. Появляется Мария.

МАРИЯ:

Откуда такая нежность?

Не первые эти кудри разглаживаю,

Всходили и гасли очи у самых моих очей.

Откуда такая нежность?

И что с нею делать, отрок желанный?

Откуда такая нежность?

(на текст стихотворения М. Цветаевой «Откуда такая нежность», 1916).

Лирическая сцена. Лирический центр оперы. Стихотворение принадлежит к любовной лирике: оно обращено к О. Мандельштаму, с которым у Цветаевой был кратковременный роман. В то же время риторический вопрос «Откуда такая нежность» героиня обращает к себе. Эта ключевая фраза определяет эмоциональный тон сцены, дыхание ритма, интонационный строй. Мелодию отличают плавность, отсутствие хроматизмов и ходов на широкие диссонирующие интервалы. В движении мелодии много остановок — ферматы, паузы (Рис. 51).

Рис. 51. П. Геккер «Проклятый апостол». № 26. XIV ФРЕСКА.

Ариозо Марии «Нежность» и Сцена, тт. 12–23.

Мария Andante

Мария

Мария

Мария

Откуда такая нежность? Не

первыые эти кудри раз глашишю, и губы зна-

ла темнейших.

Всех змели гасли

Ариозо написано в куплетно-вариантной форме с вступлением и дополнением.

Вступление (*Lento*, 11). Три куплета (*Andante*): А (11) А1 (13) А2 (16), дополнение (4).

№ 27. Интерлюдия II. Возникают человеческие фигуры (хор). Это члены Синедриона. Появляется Иуда, пытающийся пройти сквозь не желающую его пропускать толпу. Преодолев толпу, Иуда приближается к членам Синедриона.

Толпа, застыв на миг, с ужасом смотрит вслед Иуде. Инструментальный номер, изображающий картину постепенно собирающейся толпы.

Сцена Марии и Иуды. Медленно входит Иуда. Он расстроен, мрачен. Мария бросается к нему.

МАРИЯ: Ты говорил с ним? Он нас благословил?

ИУДА: Мария... Мы вместе быть не сможем. Предписан мне иной пламень. Земной и вечный.

МАРИЯ: Что сказал тебе Учитель? Хитрец. Ты с ним не говорил. Ты предложил мне быть одною плотью... И испугался. Презренья ты достоин.

(Мария быстро уходит).

ИУДА: Презренья? Нет. Я слышу крик Марии: «Будь ты проклят!». И это будет повторяться всеми. И продлится вечно...

Сцена, в драматургическом плане определяющая дальнейшее развитие событий: в ней Иуда сообщает Марии о своем предназначении, о котором ему сообщил Мессия.

Состоит из двух разделов.

1 раздел (Vivo) — диалог Иуды и Марии, где использован прием *Sprechgesang*.

2 раздел (Allegro) — ариозно-речитативный диалог Марии и Иуды, сопровождаемый многократно повторяющимся в оркестре построением (*a [3] a1 [9] a2 [2] a3 [7] a4 [6] a5 [6]*).

Завершается номер фразой, которую Иуда произносит: «Я слышу крик Марии: «Будь ты проклят»».

№ 28. XV ФРЕСКА. «30 сребренников» («Чики-чикити»). Словно в замедленном сне на сцене появляются иудеи, в руках которых жестяные кружки, наполненные звенящими монетами. Они окружают Иуду, ритмично встряхивая кружками с воображаемой мздой в такт тексту «Чики-чикити». Иуда, словно придавленный тяжестью бесплотных видений, неподвижен в центре сцены. В конце сцены ремарка: «видения исчезают».

ТОЛПА: Где ты, Искариот? Ты здесь, Иуда. Ты где-то здесь. Мзда за измену в твоем кошельке. Чи-ки. Чи-ки. Чи-ки. Чи-ки, ти-ки! Тридцать сребреников! Тридцать сребреников! Чи-ки. Чи-ки, ти-ки. Чи-ки, ти-ки!

Драматическая сцена. Развернутая хоровая сцена, создающая глубокий контраст с предыдущей Фреской и перекликающаяся в своей драматичности с Фреской VII «Побитие камнями» (композитор указывает на то, что это словно бы замедленный «слепок» ее начала).

Медленное вступление (*Grave*), в котором иудеи взывают к Иуде, сменяется быстрой частью (*Allegro*). Перекличка групп хора, имитация звука поцелуя, звона монет, резкие удары в оркестре, применение приема *sprechstimme* рисуют картину жестокого осуждения Иуды толпой (Рис. 52).

Рис. 52. П. Геккер «Проклятый апостол». № 28. XV ФРЕСКА.

«30 сребреников» («Чики–Чикити»), мт. 38–46.

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The vocal parts sing the phrase "Чики, чикити, чики, чикити," in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The score is divided into two sections, indicated by a brace and a repeat sign with a 'f' dynamic. The vocal parts sing the phrase in unison throughout the section.

№ 29. XVI ФРЕСКА. Сцена Иуды и Марии. «Это сделал я». Появляется Мария.

МАРИЯ: Иуда! Его схватили. Учитель наш кем-то предан.

ИУДА: Он мною предан.

МАРИЯ: О, нет. Не ты! Ты свято веришь, что Он пришел спасти нас...

ИУДА (с фальшивой усмешкой): Я свято верю лишь в одно, во власть монет над нами. (Вынимает кошелек.) Вот, смотри. Отныне я богат. Всего их тридцать.

МАРИЯ: Да будь ты проклят всеми! (Убегает.).

Драматическая сцена. Диалог Марии и Иуды в сквозной форме, где короткие эпизоды в контрастных темпах сменяют друг друга, напоминая смену кадров в фильме.

Мария: *Vivo* (6), *Allegro agitato* (10).

Иуда: *Sostenuto* (4).

Мария: *Allegro drammatico* (9).

Иуда: *Sostenuto* (2), *Allegretto* (18).

Мария: *Allegro* (10).

Иуда: *Grave* (5), *Andante* (5).

Гневно-возбужденные реплики Марии, сообщающей о предательстве и пораженной признанием Иуды, контрастируют с его отрешенными ответами. И лишь в двух эпизодах сменяется тон высказывания Иуды: в момент, когда он с усмешкой говорит о власти денег (быстрый темп, ровное движение аккордов в сопровождении, «пляшущая» мелодия) и в конце сцены, где на слова «Пусть ложе наше зеленью будет...»²⁷⁷ звучит реминисценция из № 12 (Дуэт «Как ты прекрасна, женщина!»). (Рис. 53 а, б).

²⁷⁷ Фраза «Пусть ложе наше зеленью будет» представляет вариант текста «и ложе у нас — зелень; кровли домов наших кедры, потолки наши — кипарисы» (Песнь Песней 1: 14–15).

Рис. 53. П. Геккер «Проклятый апостол». № 29. XVI ФРЕСКА.

Сцена Иуды и Марии. «Это сделал я!».

а). № 12. VI ФРЕСКА. Дуэт «Как ты прекрасна, женщина», мт. 71–77.

Maria
Иуда
R-pno
Мария
Иуда
R-pno

Мено моссо
Мено моссо
Пусть ложе на - ше
зеленую бу - дет...
Да будь ты прохлят

б). № 29. XVI ФРЕСКА. «Пусть ложе наше...» (реминисценция № 12), мт. 88–107.

168 (издаёт зопль)
Мария f Allegro
A... Да будь ты прохлят
R-pno ff

The musical score consists of three staves. The top staff is for Maria, labeled "Мария" and "(убегает.)", with the instruction "Grave". The middle staff is for Iuda, labeled "Иуда" and "(с горьким сожалением, с бесконечной тоской)", with the instruction "rit." above and "Andante" below, and dynamics "mp" and "f". The bottom staff is for Jesus, labeled "Иисус", with dynamics "p" and "mp". The lyrics for Iuda are "зе . ленъ . ю бу . зет..в" and for Jesus "«Пусть ло . же на . ше»". The score includes various musical markings like slurs, grace notes, and dynamic changes.

Эта сцена очень важна в развитии линии судьбы Иуды, так как именно в ней окончательно приходит к нему осознание его дальнейшей судьбы вечно проклятого предателя и горечи потери возлюбленной.

№ 30. XVII ФРЕСКА. Диалог с Иисусом. Возникает сидящий в глубоком раздумье Иисус.

ИУДА: Да, Мария. Я говорил с Учителем. Учитель... Мария и я... Что мне сказать Марии?

(Христос поднимает глаза к небу. На темном небе появляется Вифлеемская звезда).

ГОЛОС ИИСУСА: Я буду предан... и распят. И это должен сделать кто-то из вас.

ИУДА: Кто сможет тебя предать? Он будет всеми проклят.

ГОЛОС ХРИСТА: Тот, кто сделает выбор. Тот, кто решится.

(Иисус несколько мгновений проникновенно смотрит в глаза Иуды).

ИУДА: Я понял... Учитель... Зло терзает душу, когда оно в обличье человека.

Так людям легче принять твоё ученье...

(Иисус целует Иуду).

ГОЛОС ИИСУСА: Делай поскорей... на что решился... (Исчезает).

Короткий номер, важный в драматургическом плане: Иуда высказывает здесь главную мысль о своем предназначении: «Я понял, Учитель... Когда зло в обличье человека... Так людям легче принять Твое учение...». *Sprechgesang* и разговорная фраза у Иуды, ремарка (бесстрастно, холодно) в партии Иисуса, сохраняющей трехзвучную целотоновую интонацию, придают сцене в целом отстраненный характер, передавая, таким образом, мысль о предрешенности событий и приятии воли Господней их участниками. В начале Фрески реминисценция из № 4 «Вифлеемская звезда».

№ 31. XVIII ФРЕСКА. Предсмертный монолог Иуды «Буду проклят!».

ИУДА: Навечно. Буду проклят. Всеми... О, как тяжек глас времен. Ты завещал мне жребий оставить миру грех под именем «Иуда». Радуйся, Равви. Да будет... так. Я выбрал. Я решился. (С безнадежной печалью.) ... В час любви в сердцах мерцает Зыбкий отблеск счастья... Навечно... Всеми... Нет конца у времени... Предатель! Нет конца проклятью! Я — предатель!!! Навечно!!! Радуйся, Равви!!!

Драматическая сцена. Сквозная сцена, в которой Иуда неоднократно повторяет слова о своем предательстве и последующем проклятии. В отличие от предыдущей сцены в монологе преобладают эмоционально ярко окрашенные, горестные интонации. Трижды возникают реминисценции. Тема из IV ФРЕСКИ. Ариозо Марии Магдалины «В час любви!». «И любовь Ханаана, и гнев Ханаана» из № 7 II ФРЕСКИ — первого монолога Иуды. И в кульминационный момент — завершении сцены — мотивы из № 2 «Ад. “Джу декка” (9 круг ада)».

№ 32. XIX ФРЕСКА. Сцена «Игра в кости на Голгофе». Три римских стражника играют в кости у подножия с распятием Иисуса.

ГОЛОС: Пи-ить!

ЛЕГИОНЕР (парнеру по игре): Бросай костяшки!

ГОЛОС: Пи-ить!

ДРУГОЙ ЛЕГИОНЕР: Смочу губы... Ему... (Уходит).

ЛЕГИОНЕР (бросив кости): Распятый смолк... Испустил дух. (Бросает кости).

Короткий номер — *сцена смерти* Иисуса.

№ 33. XX ФРЕСКА. Эпилог. Вступление и хорал. На коленях Девы Марии тело снятого с креста Иисуса. Поодаль склонившаяся в неизбывном горе Мария Магдалина. С противоположной стороны — Иуда. За ними — апостолы.

Вступление — краткий инструментальный номер (*Grave, f-fff*). **Хоровой номер** — хорал *a capella*. Оба номера — *оплакивание* Иисуса.

№ 34. «Апостолы». Апостолы один за другим повествуют о своей судьбе.

— Я, апостол Иоанн, я дожил до ста лет и умер в Эфесе.

— Я, апостол Андрей. Проповедовал в Армении, Скифии. Распят в Ахайе.

— Я, апостол Иаков. Проповедовал в Галилее. Заколот мечом.

— Я, апостол Фома. В Индии проткнут пятью копьями...

— Я, апостол Филипп. Распят головою вниз.

— Я, апостол Левий Матфей. Казнен побитием камнями.

(Подобным образом высказывается о своих действиях и участии каждый из апостолов).

— Я Искриот Иуда... Я жив... в проклятьях. В них мое бессмертье.

Драматическая сцена делится на две части. Первая часть — исповедь апостолов, завершающаяся скандированием хора «Смерть я принял во имя Христа» (Рис. 54).

Рис. 54. П. Геккер «Проклятый апостол». XX ФРЕСКА.

№ 34 «Апостолы». Хор. «Смерть я принял», тт. 52–54.

Вторая часть — исповедь Иуды.

№ 35. Финальный дуэт.

ДЕТСКИЙ ГОЛОС. МАРИЯ МАГДАЛИНА: Благословен Господь, Отец Всевышний... Слово божье вышло из Иерусалима.

Дуэт дисканта и Марии (*Adagio*). *Славление* Господа. В мелодии много тралеобразных фигур.

№ 36. «Алфавит 5». Конец оперы.

ДЕТСКИЙ ГОЛОС (истаивая): Вав, Зайн, Хет, Тет, Йюд, Каф, Ламед, Мэм, Нуи, Самэх, Айн, Пей, Цади, Куф, Рейши, Шин, Тав...

Отстраненная сцена. Фразы дисканта, пропевающего буквы древнееврейского алфавита, чередуются с репликами хора «Божье слово вышло из Иерусалима».

Как видно из анализа оперы, повествовательность действия сопряжена в «Проклятом апостоле» с внутренней динамикой, которую создает, по-кинематографически монтажная смена **драматических, лирических и изобразительных** картин. Таково, к примеру, начало первой фрески, где три номера образуют резкий контраст.

№ 2 Ад. «ДжуДЕККА» (9 круг ада) — хоровая «картина ада» (кластеры, глиссандо, *ff*; резкая смена темпов — *Allegro vivace* — *Grave* — *Vivo* — *Adagio* — *Allegro*), прерывающаяся пением алфавита на иврите у теноров и басов — **драматический**.

№ 3 «*Ave Maria*» (ремарка «Становится различимой Мадонна с Младенцем на руках») завершается славлением — *Sancta Maria* (темпер *Adagio*,держанная динамика, симметричная трехчастная форма, диатоника) — **лирико-эпический**.

№ 4 «Вифлеемская звезда» (ремарка «Звездное небо. Медленно движущаяся Вифлеемская звезда. Появляются три Волхва. Они, следуя за Вифлеемской звездой, проходят по сцене, скрываются, появляются вновь»), с элементами звукоизобразительности (передача движения — ритм шага, звездное небо — высокий регистр, стаккато, *p*) — **изобразительный**.

В музыкальной драматургии оперы следует также отметить особый прием, о котором пишет Е. С. Цодоков: «Иуда признается Марии в своем предательстве (сцена “Это сделал я”) *прежде*, чем следует его ключевой “Диалог” с Иисусом, в котором тот призывает своего ученика к “предательству” — “Делай поскорей <...> на что решился...”. Причем, сцена эта возникает как некое видение-воспоминание. В этой временной инверсии наряду с эффектным внутренним психологизмом в либретто реализуется хорошо известный театрально-драматургический прием — “Тайна интриги”, когда “герой знает — зритель не знает”. То есть на сцене мы

видим знаковое и кульминационное событие — признание Иуды, но до поры до времени не понимаем его причин»²⁷⁸.

Безупречное либретто, задающее структуру произведения, облекается Геккером в совершенную музыкальную форму, где важным принципом (помимо обозначенного контраста) становится симметрия: открываящее первую часть соло диксанта, который поет буквы древнееврейского алфавита (№ 1 «Алфавит») звучит в середине первой, открывает вторую, завершает обе части оперы. Ему придается особая функция — философски-абстрагированное звучание букв в исполнении ребенка сообщает всему происходящему в опере вневременной характер²⁷⁹. Эффект отстраненности и некоторой остановки действия создают и хоры, исполняемые на иврите (№ 11 «Манаву», № 19 «Ки ми Цион»).

Обилие хоров и хоровых сцен, в том числе молений²⁸⁰, придают опере ораториальный тон, сольные же и ансамблевые номера, особенно те, что связаны с линией любви Иуды и Марии, передают палитру разных эмоций — страдания и страсть Иуды, чувственную нежность, сменившуюся недоумением и презрением Марии. Этим определяется и возвышенный музыкальный стиль оперы, сочетающий универсальные интонационные формулы с индивидуальным их рисунком в партиях действующих лиц (к примеру, ориентальный мотив и ритм в Ариозо Марии Магдалины «В час любви!» из Фрески IV). Кульминационной точкой созерцательного драматизма становится № 32 «Апостолы», где в констатирующем перечислении Апостолами их страшных смертей («я распят», «я камнями побит», «с меня содрали кожу») восклицание Иуды «Я жив! Я живу в проклятиях» трагически венчает концепцию «Проклятого апостола».

²⁷⁸ Цодоков Е. С. «Делай поскорей... на что решился...». Мировая премьера «Проклятого апостола» Геккера [Электронный ресурс] // OperaNews.ru: сайт. URL: <http://www.operanews.ru/15022306.html> (дата обращения: 15.04.2021).

²⁷⁹ В партитуре есть указание на время действия: Действие Пролога и Эпилога — вне времени. Основное действие — I век Новой веры. Иерусалим. Иудея.

²⁸⁰ Опера полизычна: молитвы звучат на русском, латыни, иврите.

В заключение коснемся особенностей музыкального языка оперы. Безусловным его отличием становятся смешанные техники, сочетающие тональность классико-романтического типа, ладовую модальность и сонорику. Как абсолютно точно отмечает Ю. Н. Холопов: «Наиболее частый принцип соединения их — обогащение образности посредством контрастов значительно большей амплитуды, чем прежде»²⁸¹. «Я много лет занимался изучением фольклора, — пишет Геккер. — Русским — (поездка в экспедицию в Смоленскую область), непосредственное и архивное знакомство с якутским — (2 камерных балета), тувинским — (первый национальный балет “Хая-Мерген”), бурятским, чукотским, монгольским и корейским и др. И, конечно, музыка еврейской традиции, фольклорной и синагогальной: канцата “Иерушалаим”, концертная фантазия “Нигун” для скрипки *solo* и струнных, фортепианный цикл “Под венец” (“Еврейская свадьба”). Я думаю, в моём музыкальном языке всё это соединилось не механически, а достаточно органично»²⁸².

Изучение музыкального текста и либретто этого интереснейшего современного сочинения позволяет сделать вывод о том, что в драматургии и музыкальном стиле светской музыкально-сценической фантазии «Проклятый апостол» П. Геккера, созданной художником XXI столетия, воплощены принципы, которые характерны для духовной оперы XIX века. Завершим этот раздел высказыванием Митрополита Антония Сурожского, Епископа Сергиевского, викария Западноевропейского экзархата Московского патриархата, предписанного партитуре оперы: «...Что стало с Иудой? Ведь Христос Сам призвал его в ряды Своих учеников. И на Тайной Вечере Он обратился к нему и сказал: “Иди и что намереваешься делать, делай быстро”. <...> Иуда почувствовал, что настал решающий, критический момент и пришло время кризису разрешиться? <...> Он указал толпе на Христа поцелуем <...>. Христа взяли <...>. Иуда ожидал Божьей

²⁸¹ Холопов Ю. Н. Гармонический анализ в 3-х частях. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. Ч. 3. С. 179.

²⁸² Заднепровская Г. В. Из личной переписки автора диссертации с П. Геккером. 24.05.2021.

победы, но вместо этого увидел поражение своего Наставника <...>. Наставника не стало. И он повесился <...>. После Своей смерти Христос сошел в ад, в то самое место, где был Иуда, и они встретились. Разве мы не можем надеяться, надеяться со всей болью и ликованием сердца, что в этот момент Христос обратился к Иуде и сказал: “Ты намеревался приблизить Мою победу, и ты приблизил ее. Но ты не знал, как. Приди, мир к тебе!”»²⁸³.

3.4. «Братья Карамазовы» А. Смелкова

Как было сказано выше, духовная опера, включая и мистерию, — нечастое явление в современном отечественном музыкальном театре. Однако интерес к проблемам мистериальности в музыковедении все более возрастает. Одна из последних работ — диссертация Ю. А. Курановой «Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп»)» (2017), в которой представлен современный взгляд на мистерию, раскрыты основополагающие качества жанра в контексте его истории, экстраполированные в дальнейшем изложении в аналитическую часть, выявлены архетипические черты жанра, такие, как *«идея избранничества и посвящения в величайшие тайны божественного мироздания; <...> чудеса божественного происхождения; <...> воплощаемые акты иерофании и теофании»*²⁸⁴, которые послужили толчком к рождению жанровой разновидности средневековой мистерии — миракля; *«...сон или видения, являющиеся формой Божественного откровения»*²⁸⁵, где герой узнает о своем предназначении или о предстоящих испытаниях, связанных с физическими и духовными страданиями, которые находят отклик в чувстве сострадания у зрителей-участников мистерии. «Конечной точкой

²⁸³ Геккер П. А. Из предисловия к клавиру оперы «Проклятый апостол». Рукопись, 2012.

²⁸⁴ Иерофания — проявление священного, теофания — богоявление.

²⁸⁵ Куранова Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп»): дис. ...канд. иск.: 17.00.02. М., 2017. 249 с.

пути к духовному совершенству, — пишет Куранова, — становятся различные трансформации мистериальной *идеи Возрождения*: воскресение, вознесение, преображение, исцеление и т.п.»²⁸⁶.

Среди других исследователей, в научном арсенале которых большое место занимают работы о мистерии, назовем А. Я. Селицкого, Г. Е. Калошину²⁸⁷, А. А. Предоляк. Отечественная опера-мистерия рассматривается в работах Г. С. Алеевой²⁸⁸. В процессе анализа таких произведений, как «Видения Иоанна Грозного» (русская трагедия в 14-ти видениях с тремя эпилогами и увертюрой, 1995) и «Мастер и Маргарита» (камерная опера, 1972) С. Слонимского, «Сергий Радонежский» (опера-оратория в трех картинах с прологом и эпилогом для солистов, двух хоров и оркестра, 1993) Т. Смирновой, «Тиль Уленшпигель» (опера в двух действиях, 1985) Н. Каретникова, «Юнона и Авось» (рок-опера, 1981) и «Литургия (Мистерия) оглашенных» (1992) А. Рыбникова автор приходит к следующему выводу: «Опера-мистерия <...> оказывается весьма мобильным, постоянно меняющимся и расширяющим свои границы жанром, привлекающим создателей музыкальных спектаклей возможностью новых экспериментов, поиском новых ракурсов»²⁸⁹.

Одно из фундаментальных исследований, безусловно, важных для данной работы, — диссертация А. А. Предоляк, в которой рассматривается путь мистерии от ее средневековых истоков до воплощения в музыке XX века. Автор называет

²⁸⁶ Там же. С. 24.

²⁸⁷ Калошина Г. Е. Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века // Старинная музыка сегодня: материалы научно-практической конференции. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 207–230; Ее же. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // Проблемы музыкальной науки: российский научный специализированный журнал / гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. 2010. № 1 (6). С. 137–142; Ее же. Черты мистерии во французской музыке XX века // Музыкальная академия. 2008. № 3. С. 165–170; Ее же. Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX — начала XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2014. № 2 (15). С. 42–47.

²⁸⁸ Назовем некоторые статьи автора: Алеева С. Г. Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра // Искусство и образование. 2011. № 2. С. 64–72; Ее же. Жанр оперы-мистерии в отечественной музыке последних десятилетий XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 3 (33). С. 3–7; Ее же. Мистерия в современном музыкальном театре // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре / ред. А. В. Крылова. Ростов н/Д.: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. С. 143–156.

²⁸⁹ Алеева С. Г. Мистерия в современном музыкальном театре. С. 149.

основные магистральные линии ее бытования в современной музыкальной культуре. Это стилизация подлинников мистерии и литургической драмы; претворение традиционных библейских тем и сюжетов в новых полижанровых сочинениях на основе сохранения архетипа мистерии (опера-мистерия «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана, «Мистерия святых невинных» А. Барро, «Стикс» Г. Канчели); мистеризация и мифологизация истории («Христофор Колумб» Д. Мийо, «Жанна д'Арк» А. Онеггера); мистерия как новый литургический жанр общечеловеческого духовного сотворчества — в русле идей А. Скрябина (гепталогия «Свет» К. Штокхаузена)²⁹⁰.

Обобщая выводы, к которым приходит Предоляк в процессе анализа мистерий Вагнера, Шенберга, Орфа, Штокхаузена, приведем некоторые характеристики, важные для понимания особенностей оперы-мистерии, о которой далее пойдет речь. К ним относятся соединение философских, религиозных, социальных и эстетических идей; полижанровость; принцип многослойной драматургии — полипластовость; симультанность временных процессов; наличие законов эпической и лирической драматургии; «непрерывное становление музыкально-тематического процесса — “континуальная симфонизация”²⁹¹ — в виде системы интонационных сфер и лейтмотивов, ее полифункциональность и полисемантичность»²⁹²; включение ритуальных сцен (к примеру, суда, жертвоприношения); сцены чудесного преображения; психологизация героев оперы и включенность зрителя в их переживания и моления. Предоляк также указывает на наличие в современной мистерии следующих качеств: «<...> взаимодействие ритуала, обряда со светскими мотивами, черты философско-дискуссионного театра, присутствие концепции

²⁹⁰ 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. Ростов-на-Дону, 2007. 27 с.

²⁹¹ Термин Г. Е. Калошиной. См. об этом, к примеру, Калошина, Г. Е. Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века.

²⁹² Предоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену. С. 13.

религиозно-философской трагедии, синтез стилевых элементов»²⁹³. Многие из перечисленных качеств присутствуют в опере-мистерии «Братья Карамазовы» А. Смелкова, к которой и обратимся далее.

Казалось бы, на воистину грандиозном пространстве научно-исследовательской мысли о Ф. М. Достоевском, в многочисленных фундаментальных историко-теоретических трудах, биографических материалах, всякого рода документах, публицистике не осталось ни одной пристально не рассмотренной детали: за полтора столетия о гении русской культуры исписаны десятки тысяч страниц. Однако интерес к личности Достоевского в научном сообществе продолжает возрастать, а его творческое наследие в сложном современном мире становится все более значимым и актуальным. Философская и социально-этическая глубина сочинений писателя, их историко-национальная определенность и вместе с тем вневременной характер, стремление к созерцанию человека во всем его многообразии обусловили также нарастающий интерес деятелей современного искусства к прозе великого мыслителя. На протяжении XX века и уже в новом XXI столетии композиторы вновь и вновь обращаются к художественному миру Достоевского²⁹⁴, неисчерпаемость которого передают известные строки из письма писателя брату Михаилу: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время, я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»²⁹⁵.

²⁹³ Там же. С. 8.

²⁹⁴ Как известно, первое сочинение, написанное в 1916 году на полностью сохраненный текст романа Достоевского, — «Игрок» С. С. Прокофьева. Это речитативная опера, музыкальный язык которой с абсолютной достоверностью передает особую экспрессию звучания речи героев Достоевского. Вместе с тем проза Достоевского обладает особыми характеристиками, теми, что совпали с мировосприятием более позднего поколения композиторов. Лишь спустя полвека после «Игрока» появляются оперы А. Холминова, Ю. Буцко, Г. Седельникова, В. Кобекина, Э. Артемьева, Б. Архимандрирова и др. (Единственная опера 1933 года, написанная на сюжет Ф. М. Достоевского, — «Белые ночи» М. Цветаева). Особенности воплощения произведений Достоевского в отечественной опере раскрывает исследование: Войткевич С. Г. Художественный мир Ф. М. Достоевского в отечественной опере последней трети XX века: дис. ...канд. иск.: 17.00.02. М., 2006. 253 с. В 2014 году появилась лирическая опера «Белые ночи» уральского композитора Евгения Кармазина (р. 1978), написанная по мотивам произведений Ф. М. Достоевского («Белые ночи», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание»), главной идеей которой, по словам композитора, стала идея жертвенности.

²⁹⁵ Достоевский Ф. М. Из письма к М. М. Достоевскому от 16 августа 1839 г. Петербург // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. В 15 т. СПб.: Наука, 1996. Том 15. С. 21.

В 2008 году в рамках Международного фестиваля «Звезды белых ночей» на сцене Мариинского театра прошла мировая премьера оперы «Братья Карамазовы» Александра Смелкова²⁹⁶ — первой части оперной трилогии по произведениям Ф. М. Достоевского (по замыслу композитора, в основе второй части — роман «Идиот» (2015), третья будет написана по роману «Бесы»)²⁹⁷. «Я писал оперу года три. Но давно думал о Достоевском, — говорит в одном из интервью композитор, — много читал — и его книги, и о нем. <...> когда возник замысел, я уже был готов к его воплощению. Уже начав писать оперу, я рассказал о ней Валерию Абисаловичу Гергиеву, и он заинтересовался. Так я стал работать для Мариинского театра, что очень ответственно»²⁹⁸.

Обращение к последнему роману Достоевского, венчающему знаменитое пятикнижие, ставило перед создателями оперы — Александром Смелковым и Юрием Димитриным, ведущим и единственным отечественным либреттистом, масштаб дарования и творческий опыт которого соответствовали грандиозности замысла, сложные задачи: перевести многостраничный роман-эпопею на язык музыки, сжать разветвленные сюжетные линии и воплотить религиозно-философский аспект романа в ограниченном пространстве сценического времени²⁹⁹.

Сам композитор так говорит о работе над сюжетом: «Роман огромный, тем много, все включить в оперу невозможно. Но все, что я взял, мне близко. Достоевский мне интересен не столько как философ, сколько в качестве художника. Я прочитал много литературы и понял: все выдающиеся мыслители под видом

²⁹⁶ Смелков Александр Павлович (р. 1950) — современный российский композитор. В 1974 году окончил Ленинградскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «композиция» (класс проф. О. А. Евлахова, проф. В. И. Цытовича), затем ассистентуру-стажировку (класс проф. А. Д. Мнацаканяна). Автор многочисленных симфонических, камерных, хоровых и музыкально-сценических сочинений, в числе которых опера-притча «Пегий пес, бегущий краем моря» (1986), опера-мистерия «Пятое путешествие Христофора Колумба» (1993), одноактные оперы «Станционный смотритель» (1998) и «Выстрел» (1998), опера-мистерия «Братья Карамазовы» (2008), «Идиот» (2015) и др. (См. Приложение А, рис. 10).

²⁹⁷ Режиссер-постановщик — Василий Бархатов, художник-постановщик — Зиновий Марголин, художник по костюмам Мария Данилова. Литературный консультант постановки — Игорь Волгин. Дирижер — Валерий Гергиев.

²⁹⁸ Губайдуллина Е. Интервью с А. Смелковым [Электронный ресурс] // Журнал ВТБ: сайт. URL: http://vtbjournal.ru/number_detail.asp?aid=617 (дата обращения: 28.10.2012).

²⁹⁹ Краткое содержание оперы см. в Приложении Б.

Достоевского писали о себе. Кроме Михаила Бахтина, который анализировал не идеи, а структуру произведений Достоевского. А такие громадные умы, как Фрейд, Сартр или Булгаков, Бердяев, Розанов, митрополит Антоний Храповицкий, размышляя о писателе, рассказывали о себе. Но если Достоевский находит отклик в таких великих умах, если столь разных людей “Братья Карамазовы” объединяют — представляете, насколько многомерен, разнопланов, бездонен этот роман»³⁰⁰.

Содержание «Братьев Карамазовых» было «спрессовано» авторами оперы в 25 сцен, составляющих две ее части и дляящихся около трех часов³⁰¹.

В первой части тринадцать сцен:

1. Начало легенды (Прелюдия).
2. ...А дозволено-то всё!
3. Исповедь горячего сердца.
4. Обе вместе.
5. Почему так? Зачем? (Ария Мити).
6. За коньячком.
7. Надрыв в гостиной. (Монолог Ивана).
8. ...С умным человеком и поговорить любопытно.
9. В скверне-то слаще! (Ария Федора Павловича).
10. Эстафет из Мокрого.
11. Не возьмет ножа, не возьмет (Молитва Алеши).
12. Медный пестик.
13. Хвалите Господа нашего!

Вторая часть включает двенадцать сцен:

14. Симфонический антракт.
15. В темноте.

³⁰⁰ Губайдуллина Е. Интервью с А. Смелковым.

³⁰¹ В 2013 году композитор сделал вторую редакцию «Братьев Карамазовых», расширив ее до трех частей. В данной диссертации анализируется опера в первой редакции. Все публикации других авторов, приведенные в данном разделе, также основаны на первой редакции оперы.

16. Великий Инквизитор.
17. Дай долюбить... (Молитва Мити).
18. Увези меня далеко, далеко...
19. Мне нужно то, чего нет на свете (Ария Катерины Ивановны).
20. Не ты, не ты убил...
21. Сон Алеши.
22. А вот вы-то и убили-с ...
23. Ты — сам я, только с другой рожей.
24. Встать! Суд идет...
25. Пришедший (Постлюдия).

Верbalный текст оперы основывается на подлинном тексте романа и следует первоисточнику как в ариях, диалогах и ансамблях, так и в названиях некоторых сцен и даже в ремарках. Однако это не простой последовательный его перенос: композитор и либреттист провели огромную работу, создавая свою версию сценического действия. Помимо текста романа в либретто включены также сочиненный Димитриным по просьбе композитора «оперный» текст ариозо Грушеньки (№ 10. «Эстафет из Мокрого»), текст богоугодичного григорианского антифона «*Ave Regina coelorum*», передающего атмосферу средневекового города (№ 13. «Хвалите Господа нашего!») и стихотворение З. Гиппиус «Песня» (1893) (№ 19. «Мне нужно то, чего нет на свете...»). Ария Катерины Ивановны). В статье С. Г. Войткевич «Особенности и смыслы бытования вннероманных текстов в либретто оперы А. Смелкова и Ю. Димитрина “Братья Карамазовы”» дан подробный сравнительный анализ соответствия романного и оперного текстов, представленный в таблице³⁰². Исследователь отмечает «составной» (компилятивный) характер текста в узловых сценах оперы, собранного из различных глав романа, и точное «дублирование» в ее ансамблевых номерах схожих ситуаций из «Братьев

³⁰² Войткевич С. Г. Особенности и смыслы бытования вннероманных текстов в либретто оперы А. Смелкова и Ю. Димитрина «Братья Карамазовы» [Электронный ресурс] // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. Том 13. С. 1241–1245. URL: <http://e-koncept.ru/2015/85249.htm> (дата обращения: 25.06.2023).

Карамазовых», которые Достоевский, по мнению А. А. Гозенпуда, строит по законам оперной драматургии³⁰³.

Из нескольких сюжетных линий романа Достоевского как основной авторами оперы был избран сюжет о Великом Инквизиторе: именно в нем сосредоточен центр нравственно-этической идеи произведения Смелкова и Димитрина. Судьба Ивана Карамазова и сочиненная им поэма стали тем стержнем, что скрепляет композицию оперы. Над реальным бытовым сюжетом, который мог бы составить содержание любой оперы и в особенности оперы XIX века, наполненным любовью (с типичными для оперной драматургии любовными треугольниками), страстями и деяниями (убийством, предательством, наказанием и раскаянием), царит спор Инквизитора с безмолвным Пришедшим. Он составляет философский комментарий к тому, что происходит на сцене в течение всего действия. Опера открывается и завершается сценой допроса Пришедшего Великим Инквизитором на площади средневековой испанской Севильи. Финальная сцена первого действия рисует эпизод воскрешения Пришедшим девочки: «Он глядит с состраданием, и уста его тихо и еще раз произносят: “Талифа куми” — “и восста девица”. Девочка подымается в гробе, садится и смотрит, улыбаясь, удивленными раскрытыми глазками кругом»³⁰⁴.

Именно мистериальное начало романа, в котором соединены по мысли С. Н. Булгакова «...величие евангельского образа с вполне современным содержанием, выражены тревожные искания наших дней...»³⁰⁵, определило жанр оперы, которую ее создатели назвали оперой-мистерией.

Один из крупнейших исследователей творчества Ф. М. Достоевского Г. Б. Пономарева считает замысел «Братьев Карамазовых» житийным и возводит его

³⁰³ Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л.: Советский композитор, 1981. С. 125. Таким же даром выстраивания сцен в соответствии с принципами оперной драматургии обладал М. А. Булгаков, что было отмечено в параграфе «”Бег” Н. Сидельникова» Главы 2 «Литературная опера» данной диссертации.

³⁰⁴ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. В 10 т. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1958. Том 9. С. 313.

³⁰⁵ Булгаков С. Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип. Публичная лекция [Электронный ресурс] // Библиотека «Вехи»: сайт. URL: vehi.net/bulgakov/karamaz.html (дата обращения: 25.06.2023).

к незавершенной рукописи писателя «Житие Великого грешника»³⁰⁶. «Сам по себе житийный замысел осуществлен не был, — пишет об этом незаконченном произведении Пономарева. — Но он продолжил свою жизнь в последних романах: “Бесы”, “Подросток”, “Братья Карамазовы”, образовавших житийную трилогию. Главные их герои либо соприкасаются с преступлением и подвигом, либо прямо стоят на пути их пересечения — им дана не только жизнь, но и житие»³⁰⁷.

Реальные бытовые сцены сплавлены в опере Смелкова с исторической и философской символикой. Так, действие, происходящее в глухом затерянном Скотопригоньевске, переключается на события из средневекового прошлого, а в сцены «Легенды о Великом инквизиторе» включаются реплики хора «Слушается дело об убийстве» из суда над мнимым отцеубийцей Дмитрием Карамазовым. Сочетание мистериального и реального рождает полифонию сюжетных пластов в партитуре оперы, а литературные, музыкальные и театральные ассоциации множат ее смыслы.

Приведем некоторые примеры. В № 6. «За коньячком» в текст ответа Федора Павловича на утверждение Ивана, что нет ни Бога, ни бессмертия, ни черта, включена фраза Воланда из романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: «Что же это у вас, чего не хватишься — ничего нет!»³⁰⁸. Так создатели оперы перебрасывают арку от романа-мистерии XIX века к роману-мистерии XX столетия (Рис. 55).

³⁰⁶ «”Этот роман — все упование мое <...>. Это главная идея моя, которая только теперь в последние два года во мне высказалась <...>. Эта идея — все, для чего я жив” (из письма к С. А. Ивановой от 14/26 декабря 1869 года) — это признание Достоевского по поводу явившегося (в 1869–1870 годы) у него в черновиках “Жития великого грешника”. Создается впечатление, что он достиг тогда своего творческого пика. Замышлялся “великий грешник”, собственно, не житием, а романом-житием, — пишет Пономарева, — а следовательно, так или иначе точкой отсчета была современность, становящаяся и не готовая действительность. Как всегда, он не мог уйти от нее, и она выставляла героем человека, не установившегося ни на чем, но жаждущего установиться» (Пономарева Г. Б. Достоевский: я занимаюсь этой тайной. Изд. 2-е, переработ. и доп. М.: Русский мир, 2018. С. 143).

³⁰⁷ Пономарева Г. Б. Достоевский: я занимаюсь этой тайной. С. 149.

³⁰⁸ Слова Воланда взяты из знаменитой сцены на Патриарших прудах, где «профессор черной магии» в беседе с критиком Берлиозом и поэтом Иваном Бездомным на их заявления, что Бога нет, Евангелия лишены исторического содержания и дьявола тоже нет, в итоге возмущенно восклицает: «Ну, уж это положительно интересно, — трясясь от хохота, проговорил профессор, — что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет! — Он перестал хохотать внезапно и, что вполне понятно при душевной болезни, после хохота впал в другую крайность — раздражился и крикнул сурво: — Так, стало быть, так-таки и нету?» (Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Глава третья «Седьмое доказательство». СПб.: Азбука, Азбука –Аттикус, 2011. С. 141). У Булгакова в конце фразы восклицательный знак, в опере — вопросительный.

Рис. 55. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть первая.

№ 6. «За коньячком», ч. 88, т. 7.

(См. Приложение А, рис. 11 а).

Слова «Непобедимой силой», которыми начинает свои куплеты Смердяков, взяты из текста, описывающего Его (Христа): «Народ **непобедимою силой** стремится к Нему, окружает Его, нарастает кругом Него, следует за Ним. Он молча проходит среди них с тихою улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью. Он простирает к ним руки,

благословляет их, и от прикосновения к Нему, даже лишь к одеждам Его, исходит целящая сила»³⁰⁹. «Так связывается у Достоевского сфера образа Христа в легенде Ивана Карамазова о Великом Инквизиторе и отражение ее в кривом зеркале куплетов Смердякова, — пишет Н. С. Серегина, — с почти фольклорным привкусом, отмеченным Достоевским в письме к издателю (10 мая 1879 года), как “пустячок”»³¹⁰ (Рис. 56).

Рис. 56. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть первая.

№ 8. «...С умным человеком и поговорить любопытно», ц. 113, мм. 37–41.

(См. Приложение А, рис. 11 б).

Фраза «Непобедимой силой...» звучит позже в вокальной партии Черта. Эти слова вложены затем в сцене суда над Митей и в уста Ивана Карамазова, мучимого совестью и в результате этого утратившего разум (Рис. 57 а, б).

³⁰⁹ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. В 10 т. М.: Гослитиздат, 1958. Том 9. С. 312.

³¹⁰ Серегина Н. С. Куплеты «Непобедимой силой...» в романе Ф. М. Достоевского и в опере А. П. Смелкова «Братья Крамазовы» (2008) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 3 (49). С. 50–54. Автор статьи детально прослеживает развитие интонационных сфер Смердякова и Ивана, показывая их сближение и взаимопроникновение. Исследователь находит аналогию между приемами мотивной разработки, которую Достоевский ведет на вербальном уровне, Смелков же на интонационном, и демонстрирует это на примере «лакейской» песенки Смердякова. Резюмируя, Серегина пишет: «Через нее оказались объединены музыкальные сцены Смердякова, Ивана, Черта, которому известна вся музыка, а также Федора Павловича и Великого Инквизитора. Развитие интонационной сферы Смердякова вплоть до финальной сцены связано с развитием образа Ивана, трагического кризиса его мировоззрения. <...> Иван — через интонации песенки Смердякова “осмердяковывается”, Смердяков же восходит к интонации плача, страдания <...>». Там же. С. 53.

Рис. 57. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть вторая.

а). № 23. «Ты — сам я, только с другой рожей», ч. 264, мт. 5—9.

Più mosso
ЧЕРТ (с извращеной)

4.

Не . по . бе . дн . мой . сн .
лой . при . вер . жен . я . к ми . лой .

б). № 24. «Встать! Суд идет...», ч. 283, мт. 1—10.

350
[283] **Allegro moderato**

ИВАН

К Ивану приближается судебный пристав.

Не . по . бе . дн . мой . сн . лой .



Еще один пример уже из области музыкальных ассоциаций — «тема радости» из финала Девятой симфонии Бетховена. Подвергающаяся различным смысловым и интонационным деформациям, она играет важную роль в драматургии оперы. Подробный анализ этого процесса дан в статье «Обнимутся ли миллионы...? (О рецепции бетховенской «темы радости» в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы»)» С. Г. Войткевич, которая приходит к следующему выводу о сути преобразования «темы радости»: «Оно отражает взгляд композитора XX столетия, с болью признающего, что народ, отдающий Спасителя в руки палачей, жестоко и безапелляционно осуждающий невиновного в каторгу, и много веков спустя будет жаждать лишь хлеба и чудес, не способный оценить божественного дара свободы и духовного единения, завещанного Христом»³¹¹. Так полифония смыслов передана на уровне музыкальной драматургии оперы.

Следует отметить, что опере «Братья Карамазовы» посвящены многочисленные научные и критические публикации. Среди них особо выделим труды Н. С. Серегиной³¹², представившей всесторонний анализ партитуры

³¹¹ Войткевич С. Г. Обнимутся ли миллионы...? (О рецепции бетховенской «темы радости» в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. 2014. № 27. С. 105.

³¹² Серёгина, Н. С. Мир Зосимы в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы» // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начале XXI века: сб. статей / ред.-сост. А. Л. Казин. СПб.: Петрополис, 2018. Том 3. С. 271–294; Ее же. Мистериальность в опере Александра Смелкова «Братья Карамазовы» // Жизнь

сочинения, в котором автор рассматривает не только непосредственно тематизм, тональный и интонационный планы и их семантику, структуру и драматургию оперы, не только представляет тонкую интерпретацию смыслового соотношения романа текста с текстом либретто Димитрина, но и проводит параллели с древнерусским музыкальным искусством и дает разъяснения теологического характера. Детальный анализ оперы представлен также в статьях С. Г. Войткевич³¹³, Г. В. Ковалевского³¹⁴ и А. Т. Величко³¹⁵. Отсылая к этим работам, определим задачи данного раздела диссертации, которые заключены не в последовательном анализе сцен оперы, а в доказательстве ее мистериальной природы, вписывающей сочинение в контекст современной мистерии, о которой шла речь выше.

Обратимся далее к проявлению характерных признаков музыкальной мистерии и коснемся вначале наиболее очевидных, тех, что содержатся в самих названиях сцен оперы. Как отмечают все исследователи, непременные составляющие оперы-мистерии — моления и ритуалы. Три сцены «Братьев Карамазовых» в самих названиях прямо содержат слово «молитва» или отсылают к ней: № 11. «Не возьмет ножа, не возьмет» (Молитва Алеша); № 13. «Хвалите Господа нашего!»; № 17. «Дай долюбить...» (Молитва Мити). (Рис. 58 *a, б, в*).

религии в музыке: сб. ст./ под ред. Т. А. Хопровой. СПб.: Санкт.-Петербург. гос. консерватория, Северная звезда, 2010. С. 207–224.

³¹³ Войткевич С. Г. Особенности и смыслы бытования внроманных текстов в либретто оперы А. Смелкова и Ю. Димитрина «Братья Карамазовы».

³¹⁴ Ковалевский Г. В. Ретро опера, или Назад в будущее: «Братья Карамазовы» А. Смелкова в Мариинском театре // Музикальная академия. 2009. № 2. С. 17–21.

³¹⁵ Величко А. Т. А. П. Смелков. Опера «Братья Карамазовы» (к проблеме воплощения романа Ф. М. Достоевского). СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория, 2016. 131 с.

Рис. 58. А. Смелков. «Братья Карамазовы».

а). Часть первая. № 11. «Не возьмет ножа, не возьмет» (Молитва Алеши),
ц. 148, т. 11.

№11. Не возьмет ножа, не возьмет
(Молитва Алеши)

L'istesso tempo *f* Poco meno

A. Гос . по . ди! Нель . я сду . ши че . ло .

149 Più sostenuto *mp*

A. ... ка столь . ко спра . ши . вать. Сы . не Бо . жий.

f dim. *p* *p*

A. ... за . по . вс . дающи . нам тво . рить до . бро на . на . ви . дайши . и .

b *b* *b* *b* *b* *b*

б). Часть вторая. № 17. «Дай долюбить...» (Молитва Мити), ч. 215, т. 16.

236 митя

M. 

216

M. 

в). Часть первая. № 13. «Хвалите Господа нашего!», ч. 163.

163 Allegro moderato

211

B.I. 

B.I.

A.

T.

S.

B.

B.I.
Jkt. top
S.
A.
T.
B.

Ha . . . shero!
ff sempre
cel sis! O . san . . na in ex .
ff sempre
cel sis! O . san . . na in ex .
ff sempre

744.3

Есть в опере ритуальные сцены: развернутая картина трагического суда над неповинным Митей, заканчивающаяся его осуждением (№ 24. «Встать! Суд идет...»).

Присутствует в «Братьях Карамазовых» и сцена сна — № 21. «Сон Алеша». На ней остановимся несколько подробнее. Эта «тихая» кульминация оперы, открывающаяся «мерцающими всполохами» аккордов, представляет сферу Божественного и несет важный религиозно-этический смысл (Рис. 59).

Рис. 59. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 21. «Сон Алеша», мт. 1–18.

296

№21. Сон Алеша

Марширующая всполохами света сцена. Алексей в ярком световом луче.

Moderato

mezza voce sempre (для всего ансамбля)

AЛЕША

Су . мрак и ку . пол. и ку . пол над мир . на

Где-то в глубине возникает ирреальное видение старца Зосимы.
Старец медленно приближается к стоявшему на авансцене Алеше.

252

пол . ный мер . ца . ю . щих звезд. мер . ца . ю . щих
ЗОСИМА

Где ты, Алеша? Где ты?

1-я стр.

Как ирреальные видения появляются на сцене перед Алешей участники девятиголосного ансамбля: старец Зосима, братья Митя и Иван, Федор Павлович и Смердяков, Катерина Ивановна, Грушенька и Хохлакова. Сцена построена по принципу постепенного прибавления действующих лиц, каждый из которых подключается к ансамблю с интонационно близкой фразой «Где ты, Алеша? Где ты?», далее присоединяясь в повторе к уже звучащему музыкальному и верbalному текстам (Рис. 60).

Рис. 60. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 21. «Сон Алехи», ч. 253, мт. 6–8.

В кульминационный момент все участники хора в молитвенно-просветленном созерцании, создаваемом мелодией, параллельным движением голосов и единым ритмом, поют текст, определяющий важнейший смысл романа и оперы: «Истина в том, что любой перед всеми за всё и за всех виноват» (Рис. 61).

Рис. 61. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 21. «Сон Алехии», ч. 254, мт. 15–18.

306

X.
шев . ных у . трат. Истин . на в том, что любо.й пе .

К.И.
шев . ных у . трат. Истин . на в том, что любо.й пе .

Г.
шев . ных у . трат. Истин . на в том, что любо.й пе .

Ф.П.
ных у.трап. Истин . на в том, что любо.й пе .

М.
ных у.трап. Истин . на в том, что любо.й пе .

С.
ных у.трап. Истин . на в том, что любо.й пе .

А.
Звук ти.шины. Истин . на в том, что любо.й пе .

И.
Звук ти.шины. Истин . на в том, что любо.й пе .

З.
Звук ти.шины. Истин . на в том, что любо.й пе .

pp

«В музыке создан образ **сновидения как Преображения** — в райском единении всех враждующих, — пишет Н. С. Серегина: “... воистину всякий пред всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а если б узнали — **сейчас был бы рай**”³¹⁶. И здесь скорее не церковная (конфессиональная), а Евангельская высота, образ Евангельского Света. В музыке выражена мысль о торжестве Евангельской этики в этих словах о вине всех перед всеми»³¹⁷.

Нельзя не упомянуть еще об одной очень важной ритуальной сцене — сцене чудесного воскрешения девочки (№ 13. «Хвалите Господа нашего!»), о которой было сказано выше.

В музыкальной драматургии «Братьев Карамазовых» присутствуют практически все характерные черты оперы-мистерии, перечисленные в начале раздела. Полижанровость порождает сам литературный материал, он же создает основу для многослойной драматургии оперы, включающей полипластовость и симультанность временных процессов.

Рассмотрим проявление двух последних принципов на примере первой сцены «Начало легенды (Прелюдия)»³¹⁸. Композитор сталкивает в ней три различных смысловых и интонационных пласта: «ангельское» пение детского хора («Вечер тихий, вечер летний, отворенное окно.../ Зажженная лампадка перед Образом... / Косые лучи заходящего солнца...»), трижды звучащее в опере; зловещие возгласы мужского хора («Обвиняетесь в убийстве отца вашего....»), взятые из сцены суда над Митей и усиленные картиной аутодафе, которая разворачивается в глубине театральной сцены; тему Великого Инквизитора (видоизмененный мотив из начала второй части «темы радости» Девятой симфонии Бетховена).

³¹⁶ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. В 10 т. Том 9. С. 373.

³¹⁷ Серёгина Н. С. Мир Зосимы в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы». С. 284.

³¹⁸ Приведем содержание сцены, данное в клавире оперы. «Занавес обнажает причудливо мерцающую еле различимыми всполохами затемненную сцену. Кроваво-красные всполохи. Становится различимой площадь средневекового города. В глубине сцены гигантский костер, на котором сжигают человека. По сцене движется Великий Инквизитор — старик в грубой монашеской рясе. За ним — его стража. Видение аутодафе постепенно уходит в затмение. Великий Инквизитор и его стража, пересекшие сцену, постепенно исчезают. Сцена постепенно высыпается». (А. Смелков. «Братья Карамазовы». Клавир оперы. СПб., 2008. С. 4–8).

Звучание детского хора (за сценой) контрастирует с оркестровым вступлением — темой рокового суда (взлетающий гаммообразный ход и вслед нисходящее хроматическое движение в верхнем голосе [*passus duriusculus*]; противодвижение параллельным терциями в средних голосах; педаль и остинатно повторяющийся звук *cis* в басу; медленный темп) и последующей, не менее устрашающей перекличкой теноров и басов на фоне аккордов-тремоло и одноголосной вначале «темы радости» (темы Великого Инквизитора) в басу, которую постепенно уплотняют другие голоса. Почти в самом завершении мужского хора (ц. 3, тт. 5–6) вступает «ангельский» хор («Косые лучи заходящего солнца»). «Небесное» звучание детскому хору сообщает оркестровка (челеста и арфа), прозрачная фактура, фигурация («переборы») аккорда в высоком регистре (штрих стаккато) на фоне повторяющегося кластера. Вместе с тем уже в первом проведении детского хора в оркестровом сопровождении появляются мотивы темы Великого Инквизитора, которая в полном объеме проводится далее (ц. 3). (Рис. 62).

Рис. 62. А. Смелков. «Братья Карамазовы». Часть первая.

№ 1. «Начало легенды (Прелюдия).»

a). Детский хор. «Вечер тихий, вечер летний», ц. 2.

б). Оркестровое вступление, мт. 1–7.

Largo

Piano

в). Мужской хор. «Обвиняется в убийстве отца вашего....», ч. 3.

Кроваво-красные всадники Стремится различной лошади
средневекового города. В глубине сцены пылающий костер,
на котором сжигают чародеев. По сцене движется Великий Наказатель —
старик в грубой монахеской робе. За ним — его спутники.

Дет. хор. *cresc.* *f*

Т. Хор. Б.

Obвиняется в убийстве...
В убийстве от.

f *legg.* *f* *legg.*

cresc. poco a poco

p



В репризе сцены вновь возвращается «ангельская» мелодия детского хора, однако она трансформирована — это ход *passus duriusculus* на фоне темы из оркестрового вступления. Завершается сцена все-таки темой оркестрового сопровождения из начала детского хора. Реплика Федора Павловича: «Фу ты, черт! У кого, однако, спросить в этой бестолковщине... куда идти-то» в конце сцены переводит действие оперы в реальность. Так, в первой сцене проявляется полипластовость тематизма, вместе с тем симультанно в ней представлен основной сюжет оперы и судьба ее героев (Рис. 63).

Рис. 63. А. Смелков «Братья Карамазовы». Часть первая.

№ 1. «Начало легенды (Прелюдия). Окончание сцены, ч. 4, мм. 2–7.

Слово повторяется

Дети
чир

Лим . лив . ка, ок - ко, ко - см - се лу - чк за - хо - дх - ще . fo

dim.

Ф.П.

Голос ФЕДОРА ПАВЛОВИЧА

Фу ты, черт! У хого, однако,
спросить, в этой бестолковщине...
Куда идти-то?

Ирина
чир

Солнышко...

pp

lunga

Еще одно, несомненно, присутствующее в «Братьях Карамазовых» качество мистерии — непрерывное становление музыкально-тематического процесса в виде системы интонационных сфер и лейтмотивов, ее полифункциональность и полисемантичность. Примеры полисемантичности мелодического тематизма были приведены выше (куплеты Смердякова «Непреодолимой силой»). Что касается системы интонационных сфер и лейтмотивов, то они обозначены не только исследователями, но и Смелковым, опубликовавшим «Путеводитель по лейтмотивам оперы». В целом из анализа партитуры «Братьев Карамазовых» абсолютно очевидным становится четкое разделение музыкального материала на три контрастные сферы. Г. В. Ковалевский выделяет в опере три крупных драматургических пласта: духовно-религиозный или сверхтемы (лейтмотив Зосимы, Великого Инквизитора и др.); лирико-дramатический, отражающий личные

взаимоотношения героев; сатирические, гротесковые темы, темы-перевертыши (скерцозные, плясовые, водевильные, романовые попевки)³¹⁹.

Рассматривая проблемы мистериальности в «Братьях Карамазовых» Смелкова и детально анализируя интонационную форму оперы, Н. С. Серегина также указывает на три драматургические сферы, при этом выбирая иной, «мистериальный» ракурс: «Таким образом, мистериальность, исходящая из жанровой первоосновы сочинения, “из средневековых мистерий” Ивана Карамазова, проникает в образную структуру оперы “Братья Карамазовы”, охватывая высокий (сфера Божественного, ангельского, евангельского, христианского, древнерусского), средний (сфера молитвы, любви, и страстей человеческих) и нижний — скверна, пустота, безбожие, притязания на всевластие, грехопадение, искушение бесом вседозволенности (Великий Инквизитор, Иван, Смердяков, Черт) — уровни музыкально-сценической драмы. Как высокое, божественное, так и гротескное и буффонное отражены в музыкальной ткани оперы и в ее образном “кристаллическом” воплощении»³²⁰.

Три названных драматургических и интонационных пласта обнаруживают синтез стилевых элементов (примеры которого были даны выше), также характерный для мистерии.

Есть в опере воплощение акта теофании — явление Пришедшего, который безмолвен, но характеризуется устремляющейся ввысь, воспаряющей темой Высшего присутствия. В ней явно читается риторическая фигура *anabasis* — символ вознесения (Рис. 64).

³¹⁹ Ковалевский Г. В. Ретро опера, или Назад в будущее: «Братья Карамазовы» А. Смелкова в Мариинском театре. С. 19–20.

³²⁰ Серёгина Н. С. Мистериальность в опере Александра Смелкова «Братья Карамазовы». С. 222.

Рис. 64. А. Смелков «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 15. «В темноте», и. 205, мт. 6–12.



Черты философско-дискуссионного театра также присутствуют в опере, к примеру, в сцене № 6. «За коньячком», где Иван излагает свою теорию, осмеянную отцом и внутренне твердо оспариваемую Алешей; в сцене с Великим Инквизитором, убеждающим (на фоне реплик мужского хора «Суд идет») безмолвного Пришедшего признать бессмысленность и даже вредность его действий (№ 16. «Великий Инквизитор»). Специфика дискуссии отражена не только на вербальном уровне, но и в контрасте интонационных сфер участвующих в ней героев оперы.

Таким образом, представленные выше характеристики сочинения Смелкова, показанные в примерах, безусловно, позволяют определить принадлежность «Братьев Карамазовых» к жанру оперы-мистерии.

Ключ к пониманию интерпретации сюжета романа Достоевского лежит в философском обосновании творчества Смелкова, которое еще в ранние годы композитор определил как «... преодоление времени как категории разъединенности, разобщенности, разорванности. Время в искусстве — пока только в искусстве — воспринимается как целое и единое. Искусство, особенно музыка, моделирует вечное, в противовес текучести, сиюминутности, ограниченности в пространстве»³²¹. Именно эта философская идея определяет музыкальные драматургию и язык «Братьев Карамазовых»: «Новации в собственно музыкальном языке не признаю (смешно быть “новым” в преодолении времени, где нет ни старого, ни нового), —

³²¹ Буклет «Российский союз композиторов Санкт-Петербурга». Александр Смелков. СПб.: ВНИИГ, 1993. С. 3.

пишет композитор. — Авангардизм считаю проявлением темных разрушительных сил. Традиционализм, даже консерватизм, принимаю как медленный и трудный путь к совершенствованию и духовной эволюции, приобщению к высшему, светлому началу»³²². Музыкальной драматургии оперы свойственны резкие контрастные переключения. Отдельные завершенные сцены-эпизоды стремительно сменяют друг друга, и это приводит к мысли о принципах кинематографии, положенных в основу либретто и придающих опере особое современное звучание. Что касается интонационного строя «Братьев Карамазовых», то в нем царит интонация XIX века (романсовая и декламационная), усиленная особым экспрессивным тоном. Ерническая у Федора Павловича, возбужденно-экзальтированная у Дмитрия, более сдержанная, но наполненная энергией у Ивана и Алеша, слашаво-пошляя у Смердякова и его двойника — Чёрта, лирическая кантиленная в самых сокровенных эпизодах, например, в молитве Алеша, в мечтаниях Грушеньки, в объяснениях ее с Митей (Рис. 65).

Рис. 65. А. Смелков «Братья Карамазовы». Часть вторая.

№ 18. «Увези меня далеко, далеко...», ч. 232, мт. 13–19.

(См. Приложение А, рис. 11 в).

Все, кроме Грушеньки и Мити уходят в затемнение.

Adagio ma non troppo

³²² Там же.

Именно интонационная основа оперы после ее премьеры разделила публику на два лагеря. В ряде публикаций композитора упрекали в старомодности, эклектичности и заимствовании. Приведем в пример резкое и спорное, на наш взгляд, высказывание Б. Филановского: «Смелков искренне полагает, что если смешать столько Чайковского, полстолько Мусоргского, четвертьстолько Шостаковича (только в самые резкие моменты, чтобы никого не отпугнуть), то получается психологический музыкальный театр и большие идеи. Получается, однако, прикладной, карманный, опереточный симфонизм, музыка к сталинским мультикам, “Дети капитана Гранта” без тени мелодического дара Дунаевского. Это даже не китч. Это копия, сделанная неумелым копиистом, и она тем смешнее, чем более истово копиист верит в силу своего копипейста»³²³. На другой стороне — восторженные отзывы: «Даже не ожидала, что в наше время можно написать такую трогательную музыку!!...Сон Алеши гениален. Весь Смердяков замечателен»³²⁴.

В интервью газете «Мариинский театр» в 2008 году Смелков вновь подтвердил свою эстетическую позицию: «Я не выбираю манеру высказывания в зависимости от погоды на дворе — я пишу, простите за банальность <...>, нутром, сердцем, мне

³²³ Филановский Б. «Братья Карамазовы» Александра Смелкова как «Опера Два» [Электронный ресурс] // Colta.ru: сайт. URL: os.colta.ru>music_classic/projects/117/details/... (дата обращения: 12.10.2008).

³²⁴ Димитрин Ю. Г. «Братья Карамазовы» на Мариинской сцене. Первые итоги // Мариинский театр. 2008. № 5–6. С. 10.

хочется в музыке мыслить такими, может быть, устаревшими категориями, как душа, совесть, искренность!»³²⁵.

Особенность интерпретации «Братьев Карамазовых» в опере Смелкова — редко встречающееся в современном музыкально-сценическом искусстве, точное следование за текстом романа Достоевского — от социально-философской его идеи до мельчайших оттенков характеристик действующих лиц и бытовых деталей.

В заключение приведем еще одно высказывание композитора: «Достоевский задает такие вопросы, обнажает такие глубины человеческого духа, заглядывает в такие пропасти, что впору не о звуковых системах заботиться, а о том, чтобы хоть чуточку приблизиться к великому писателю...»³²⁶.

* * *

Три представленных оперы по-разному раскрывают тип духовной оперы: Грандиозная библейская драма А. Изосимова в наибольшей степени отвечает принципам духовной оперы, описанной А. Г. Рубинштейном. В ней много хоров, эпической повествовательности, молений, изображены масштабные картины битв воинства Небесного и войска Люцифера. В «Проклятом апостоле» П. Геккера также сильно выражено хоровое молитвенное начало, также поставлены вопросы предательства и совести, однако в ней важна и любовная линия, которая соединяет земное и небесное. Оперу «Братья Карамазовы» отличают все признаки оперы-мистерии. Вместе с тем в ней обнаруживаются элементы других духовных жанров. Так, чудо воскрешения ребенка, чудесное сновидение Алеши придают опере черты миракля, а назидательная линия сюжета, связанная с образом старца Зосимы, — напоминает о моралите. В «Братьях Крамазовых» противопоставление небесного и земного воплощается как в сюжетной линии, где земная история преступления, наказания и покаяния семьи Карамазовых противопоставляется духовной линии

³²⁵ Райскин И. Александр Смелков: вернуть оперу массовой культуре // Мариинский театр. № 5–6. 2008. С. 10.

³²⁶ Там же.

Пришедшего, так и в звуковом пространстве, заключенном между высоким, практически лишенным телесности звучанием детского хора и репликами мужского хора и персонажей оперы, описывающих земные дела.

Глава 4.

Камерная опера

4.1. Разновидности жанра

Данная глава посвящена рассмотрению камерной оперы, которая в силу ряда причин получила широкое распространение в отечественной музыке изучаемого периода³²⁷. Теория современной камерной оперы была детально разработана в упоминавшейся выше кандидатской диссертации М. А. Баска «Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра».

Исследователь впервые в отечественном музыкедении конца XX века ставит и успешно решает проблему определения жанровых признаков и типологии камерной оперы. Он справедливо указывает на сложность дефиниции, объясняемую достаточно подвижными ее границами, вмещающими различные по соотношению музыки, драмы и сценического действия явления. Анализируя работы, посвященные проблемам камерной оперы, Басок отмечает отсутствие в них единого подхода к жанру и предлагает выделить следующие отличительные его признаки: «1. Сравнительно небольшая продолжительность по времени. Сравнительно скромные исполнительские средства <...>. 2. Одноплановость сценической интриги, отсутствие побочных линий развития сюжета <...>. 3. Преобладание в камерной опере сквозного действия, отсутствие или сведение к минимуму музыкальных дивертишментов, прерывающих или останавливающих действие (балетные сцены, арии и т.д). 4. Особая концентрация тематического материала: развитие и формообразование в камерной опере по аналогии с развитием и формообразованием

³²⁷ В этой главе использованы материалы следующих статей: Заднепровская Г. В. Опера-романс «MR: Марина и Райнер» Н. С. Корндorфа: особенности трактовки жанра // Теория и история искусства. 2022. № 3/4. С. 228–253; Ее же. Современная отечественная моноопера: теория и практика // Манускрипт.2020. № 9. С. 168–173; Ее же. Моноопера «Тост» в контексте творчества Николая Морозова // Музыка и время. 2019. № 12. С. 50–58; Заднепровская Г. В., Чигарева, Е. И. «Моцартиана» Григория Корчмара (о сочинении по модели в музыке XX–XXI веков) // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 43–53.

в чисто инструментальной музыке»³²⁸. Далее исследователь, избирай исходным критерием типологии характер синтеза искусств, определяет следующие типы камерной оперы: камерная музыкальная драма, камерная моноопера, синтетический камерный музыкальный спектакль.

Камерная музыкальная драма — тип камерной оперы, в котором очевидна наибольшая преемственность традиций многоактной оперы: элементы словесной драмы, музыки и сценического действия находятся здесь в определенном равновесии. Образцы такого типа камерной оперы в обозначенный в данной диссертации период многочисленны. Однако, учитывая близость ее к многоактной опере, приведем лишь некоторые, произвольно выбранные, примеры, не останавливаясь на данном типе подробно.

Оперный диптих из двух одноактных опер «Шут и король» по пьесе М. де Гельдерода и «Счастливый принц» (1991) по О. Уайльду В. Кобекин объединил названием «Капричио в черном и белом», противопоставив героев и идеи опер, идущих в одном спектакле. Большую группу здесь составляют оперы, написанные на сюжеты Н. В. Гоголя, которые продолжают линию, заданную в предыдущий период такими сочинениями, как «Шинель» (1971), «Коляска» (1971) А. Холминова, «Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1971) Г. Банщикова и др. Импульсом к их созданию стал конкурс камерных опер на гоголевские сюжеты, проведенный Мариинским театром в 2005 году. Это оперы «Тяжба» С. Нестеровой, «Шпонька и его тетушка» А. Беспаловой, «Коляска» В. Круглика, «Шинель» И. Кузнецова. Среди других гоголевских опер «Невский проспект» (2014) Н. Волковой. Чеховская проза — также неизменный источник сюжетов, к примеру, оперные сценки «Контрабас и флейта» (2011) И. Воробьева. «Самозванка» (2017) В. Бесединой — камерная опера на исторический сюжет о Екатерине II. Ряд произведений этого типа можно продолжить.

³²⁸ Басок М. А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра. С. 35–36.

Интересен замысел «Эспаньолы» (2001) В. Гуркова³²⁹. Эта камерная опера для меццо-сопрано, баритона, драматического актера, скрипки и рояля, предназначена для концертного исполнения. Оперный Дон Жуан встречается здесь с оперной Кармен. Приведем полный текст письма В. Гуркова автору диссертации, представляющий, на наш взгляд, ценную информацию о процессе работы современного композитора над камерной оперой. «Главный источник “Эспаньолы” — стихотворение Цветаевой “Чей-то пьяный голос...”. В середине 1980-х я попытался сочинить несколько вокальных пьес для сопрано на стихи Цветаевой под общим названием “Марина”. Первоначальный вариант этого сочинения (кажется, 4 пьесы) был выпущен в эфир нашим телевидением в исполнении моей консерваторской соученицы Светланы Бурковской. Фантазию “Чей-то пьяный голос” я написал позднее и выучил ее сам, но, кажется, нигде не исполнял. Это, пожалуй, моя первая попытка сочинить музыку в некоем “испанском” стиле. Музыка Дуэта (№ 2) и большой дуэтной Сцены (№ 5) происходит из этой Фантазии. Еще один (первый) романс из “Марины” “В лоб целовать” вошел в партитуру оперы, как Пассакалья (№ 17). Главная тема Интродукции (№ 1) взята из моего не исполнявшегося сочинения для скрипки, гитары и струнного оркестра “Петербургская серенада”, написанного в 1990 году. Музыка Финала 1-ой картины (№ 6) была сочинена в середине 1990-х для радиопостановки по “Каменному гостю” Пушкина, но с другим текстом. Постановка не состоялась и музыке пришлось дожидаться “Эспаньолы”. Для этого радийного «Каменного гостя» предназначалась и музыка гадания в Сцене № 5. Это, так сказать, заимствования из собственного композиторского творчества. Теперь о посторонних заимствованиях: Песня (№ 3) — в чистом виде “Сегедилья” Де Фальи плюс скрипка; Серенада (№ 15) — “Испанская серенада” Бизе в виде обработки (изменение ритма сопровождения, дополнительные голоса, кода и т. д.); Финал (№ 18) — транскрипция Хабанеры из “Кармен” Бизе. Все эти номера возможны в контексте

³²⁹ Гурков Владимир Несторович (1936–2018) — советский и российский композитор и певец.

“Эспаньолы” как цитаты, песни “на случай”, ибо оригинальность здесь, пожалуй, выглядела бы даже намеренной. И, наконец, две народные испанские мелодии: в Песенке о Донье Соль из № 13 и главная тема вариаций Мелодрамы № 16.

О сюжетной основе. В опере две картины. Первая — “Сновидение”, в основу которого и положено цветаевское стихотворение “Чей-то пьяный голос”, где описана встреча оперных героев: моцартовского Дон Жуана и Кармен Бизе. Как часто у Цветаевой, эта фантазия дается в подчеркнуто заостренных тонах, можно сказать в гротескном стиле. Я первоначально понял это стихотворение, как иронию и поэтому даже назвал свой роман “Испаньола” (!), т. е. дал ему имя в русском ироническом духе. Вторая картина — собственно “Эспаньола” — первоначально шутка, пародия, как бы реализующая сновидение. Здесь сюжетная основа взята из романа Винсенте Бласко Ибаньеса “Кровь и песок”. Шутка в сопоставлении имен из стихотворения Цветаевой и романа Ибаньеса. И оперу я решил писать как чисто пародийное произведение — шутливый “компот” в “испанском” духе. Писал быстро: что-то около трех месяцев ушло на первый двухскрипичный вариант, оканчивающийся транскрипцией Хабанеры. У меня сохранился этот вариант 2000-го года. Роль Поэта сразу была задумана как чисто речевая в мелодраматической форме. Мелодрам я наслушался на нашем городском Радио, где написал сотни полчасовых передач, основанных на мелодраме, так что соединение музыки и текста не представляло для меня технической сложности. Творческая проблема была в написании текста. Нанять кого-то нет возможности, поскольку все Метастазио, Барбье, Мельяки исчезли давно с лица земли. Правда, остались заветы Вагнера, Мусоргского, Бородина и др., которые сами кропали оперные тексты для своей музыки. Но здесь есть некоторый риск. В случае с “Эспаньолой” текст должен был быть разнообразным по технике. Для пения — в более строгом рифмованном поэтическом роде, для Поэта — посвободнее, что-то вроде верлибра. Я взял некоторые поэтические тексты из прекрасно изданного у нас единственного в своем роде двуязычного собрания испанской поэзии (Ф. де Кеведо, Х. Боскан, Л. Гонгора,

М. Эрнандес, Г. А. Беккер, Х. де Ла Крус, А. Мачадо, М. Мачадо), плюс к этому два стихотворения Цветаевой (о которых речь выше), раннее стихотворение Пушкина “Эльвина, милый друг” (в Финале № 6), ну, и, конечно же, пришлось насочинять изрядное количество своего текста, нормально рифмованного, а также в виде ритмизированной прозы с внутренними рифмами и т. д., достаточно выравненного под «испанщину». И еще, чуть не забыл: для Романса № 10 я нашел гениальную ключевую фразу в переведном тексте романа “Донья Перфекта” (боюсь ошибиться, автор, кажется, Луис): “Я любила тебя всегда, еще до того, как узнала”.

Односкрипичной окончательной редакции предшествовала полная редакция оперы для 2-х скрипок 2001 года, но после единственной двухскрипичной пробы нескольких номеров, я понял, что в опере нужна только одна скрипка.

Теперь несколько слов о главном. Когда я выписал иронический вариант оперы, оканчивающейся Хабанерой, то что-то меня сильно смущило... Не помню, что именно, но смущило. Вероятно, глупость, непоследовательность, незавершенность произведенного. Вот тогда-то и начались “творческие муки”. Вчитывался, вчитывался я в свой текст и, наконец, понял, что в нем все нужное есть, но только оно недосказано. “Закоренелый неудачник” не может даже ради шутки останавливаться на половине, он должен стать абсолютным неудачником, символом конца творческой эпохи. Тогда и возникла Заключительная Сцена (№ 19) и ее округляющий все естественный финал, сочиненный в конце 1999 года. Вот, собственно, и все»³³⁰.

О камерной моноопере Басок говорит как об «опере одного героя». «Будучи производным типом от камерной музыкальной драмы — типа, где, как указывалось, оперные компоненты — драма, музыка и сценическое действие — находятся в относительном равновесии, — пишет исследователь, — камерная моноопера практически отказывается от одного из компонентов — сценического действия.

³³⁰ Заднепровская Г. В. Из личной переписки автора диссертации с В. Гурковым. 21.04.2008.

Камерная монодрама предпочитает показу события рассказ о нем»³³¹. Подробному рассмотрению современной отечественной монодрамы посвящен отдельный параграф данной диссертации.

Третий тип камерной оперы — **синтетический камерный музыкальный спектакль**, особенность которого, по мнению Баска, состоит в широком привлечении выразительных средств, заимствованных у смежных жанров и видов искусства. Этому типу камерной оперы посвящен следующий раздел исследования.

4.2. Опера-романс «MR: Марина и Райнер» Н. Корндорфа

Опера «MR: Марина и Райнер» (1989), написанная Николаем Корндорфом³³² по заказу Мюнхенского биеннале, стала третьим его произведением в этом жанре. Первые две — «Сказание про...» (1969, одноактная опера по первым четырем сказам «Сказания про царя Макса-Емельяна» С. Кирсанова) и «Пир во время чумы» (1972, одноактная опера по А. С. Пушкину) — были созданы в ранний период (при этом вторая осталась незавершенной) и не вошли в основной список сочинений, который сам Корндорф начинал только с 1975 года с Симфонии № 1. Таким образом можно фактически говорить о почти двадцатилетнем перерыве в его обращении к жанру оперы, к тому же отсутствие этих ранних опер в основном списке сочинений, вероятно, позволяет рассматривать их как «пробу пера». Однако для творческого

³³¹ Басок М. А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра. С. 62.

³³² Корндорф Николай Сергеевич (1947–2001) — современный российский композитор. Окончил Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского по двум специальностям: «композиция» (класс проф. С. А. Баласаняна) и «симфоническое дирижирование» (класс проф. Л. М. Гинзбурга). В 1973 принят в Союз композиторов СССР, с 1978 по 1983 — председатель Творческого объединения молодых композиторов Москвы. В 1990 стал одним из инициаторов и организаторов второй Ассоциации современной музыки (АСМ). С 1972 по 1991 преподавал в Московской консерватории. В 1991 эмигрировал в Канаду, где проживал последние 10 лет своей жизни. Автор сочинений, охватывающих различные жанры симфонической, театральной, хоровой, вокальной и инструментальной камерной музыки, музыки к кинофильмам. Среди них четыре симфонии (1975, 1980, 1989, 1996), Гимны (для различных составов), «Ярило» для фортепиано и магнитофонной плёнки (1981), «Да!» — ритуал для трёх певцов, камерного ансамбля и магнитофона (1982), «Жалобные песни» для камерного хора и исполнителя на ударных (1983), «Аморозо» для 11 исполнителей (1986), «Continuum» для органа и магнитофона (1991), «Да произрастит земля» для камерного ансамбля (1992), «Приветствуем Вас!» для женского хора и инструментов (1995), Пассакалия для виолончели соло (1997), «Canzone triste» для арфы соло (1998), «Эхо» для смешанного хора и ансамбля на стихи Дж. Херберта (1999), «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» для фортепиано (1999) и др. (См. Приложение А, рис 12).

мышления композитора была характерна театральность³³³, проявившаяся в других его сочинениях, и, в частности, в инструментальном театре, в любви к которому он неоднократно признавался: «С особым интересом я постоянно обращаюсь к жанру инструментального театра, где исполнители и даже инструменты являются действующими лицами (“Да!!”, “...*sì ti uove*”, “Танец в металле в честь Джона Кейджа”). Я также использовал штрихи инструментального театра (танец, движения исполнителей на сцене или в зале) в некоторых из моих камерных сочинений (“Confessiones”, “Примитивная музыка”, “Mozart-variationen”, “Get Out!!!”). Иногда я комбинирую живые звуки с записанными (“Пение”, “Ярило”, “Движения”). Я люблю использовать исполнителей нетрадиционными способами: инструменталистов как певцов, певцов как исполнителей на инструментах, дирижера в качестве инструменталиста (“Да!!”, “Виктор”, струнный квартет, “Приветствуем Вас!”, “Аморозо”»)³³⁴. Именно в жанре инструментального театра композитор искал и оттачивал некоторые приемы, к которым позже обратился в опере «MR: Марина и Райнер».

В основе ее сюжета лежит переписка крупнейших поэтов XX века, представителей двух стран — России и Германии Марины Ивановны Цветаевой (1892–1941) и Райнера Марии Рильке (1875–1926).

В 1977 году была рассекречена и опубликована переписка Цветаевой и Рильке³³⁵, относящаяся к 1926 году, на огласку содержания которой поэтесса наложила пятидесятилетний запрет, завещав хранительнице писем — заведующей редакцией литературы народов СССР Гослитиздата А. П. Рябининой открыть их только тогда, когда «...все это пройдет, *совсем* пройдет, и тела истлеют, и чернила просветлеют, когда адресат давно уйдет к отправителю (я — вот первое письмо,

³³³ В одном из интервью композитор говорит: «Вообще для меня вся музыка сценична». См. об этом: Пантелейева Ю. Н. Вокруг Четвертой симфонии // Музикальная академия. 2002. № 2. С. 66.

³³⁴ Корндорф Н. «Я безусловно ощущаю себя русским композитором». Автобиография с лирическими отступлениями // Музикальная академия. 2002. № 2. С. 53.

³³⁵ Это была часть переписки трех поэтов — Б. Пастернака, ее инициатора, М. Цветаевой и Р. М. Рильке, относящаяся к последнему году его жизни.

которое дойдет!), когда письма Рильке станут просто письма Рильке — не мне — всем, когда я сама растворюсь во всем, и — о, это главное! — когда мне уже не нужны будут письма Рильке, раз у меня — весь Рильке»³³⁶. И далее в свойственной Цветаевой метафорически-категоричной манере: «Те семь писем, лежащие у меня в ящике (делающие то же, что делает он, не он, а его тело, так же как и письма — не мысль, а тело мысли) — те семь писем, лежащие у меня в ящике, с его карточками и последней элегией отдаю будущим — не отдам, сейчас отдаю. Когда рождаются — получат. А когда рождаются — я уже пройду. Это будет день воскресения его мысли во плоти. Пусть спят до поры, до — не Страшного, а — Светлого суда. Так, верная и долгую, и ревности, не предам и не утаю»³³⁷.

В этих строках весь характер отношения Марины к Райнери, напоминающий современный виртуальный роман. В 1925 году накануне начала их интенсивной переписки всемирно признанный поэт отметил свой 50-летний юбилей. К этому моменту Рильке был уже неизлечимо болен. Зная об этом, он с вершины предсмертного предстояния³³⁸ писал Цветаевой, молодой, полной жизненной энергии, не понимающей (точнее не хотящей услышать) скрытых в тексте намеков, жаждущей любви, которая в отношении Рильке обрела особую форму. В ней сошлось субъективное и объективное представление Марины о поэте и о любви. А. И. Цветаева отмечала своюственную сестре особенность делать героями своих стихов реальных людей, при этом порой образы их были далеки от подлинных: Цветаева словно бы творила собственный художественный образ.

Это качество подчеркивают и исследователи ее творчества: «Общение с людьми, близкими ей по духу, приводило Цветаеву в творческое, почти

³³⁶ Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / подготовка текстов, составление, предисловие, переводы, комментарии К. М. Азадовского, Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак. М.: Книга, 1990. С. 35.

³³⁷ Там же. С. 35.

³³⁸ В письме Цветаевой от 28 июля 1926 года Рильке признается, что жизнь словно бы отяжелела в нем до странности, что никогда раньше он не знал такой «неподвижности души <...>, но тогда мир был прочен и давил на того, кто подобно оторванному крылу — перышко за перышком — истекал в пустоту; теперь же тяжестью стал я сам, мир вокруг точно сон, а лето какое-то совсем рассеянное, словно нет ему дела до самого себя». (Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. С. 190).

экстатическое состояние. Она с головой бросалась в новую дружбу, целиком отдаваясь ей, вкладывая в свои письма всю свойственную ей страсть, порывистость, неистовость. В своей переписке с Рильке, Пастернаком, Штейгером и другими людьми Цветаева была прежде всего художником и — творила. Она предельно, подчас разрушительно, поэтизировала свои отношения с людьми, которых, как правило, до этого не видела или видела лишь несколько раз. Каждому письму Цветаева придавала художественный облик, делала его произведением, где изливала “душу”. Таковы все ее письма к Рильке — особый и нетрадиционный жанр, который можно назвать эпистолярной лирикой»³³⁹.

Райнера Марина воспринимала как великого Поэта, обожествляя, называя «Германским Орфеем»³⁴⁰, «воплощенной поэзией». Что касается чувства, то это одухотворенная платоническая, но страстная любовь, о чем говорят строки писем Цветаевой: «Любовь живет исключениями, обособлениями, отстранениями. Она живет в словах и умирает в поступках...», «Я не живу на своих устах, и тот, кто меня целует, минует меня»³⁴¹. В предисловии к изданию переписки ее составители отмечают: «Перед нами не что иное, как высокий романтизм с характерным для него пониманием любви — к недоступному, неосуществимому. Дуализм такого рода неизменно предполагает, что невозможное здесь, возможно там»³⁴². Эту мысль подтверждает и тот факт, что уже после кончины Рильке, последовавшей 29 декабря 1926 года, Цветаева пишет ему письмо, а 7 февраля 1927 года на сороковой день заканчивает поэму «Новогоднее»³⁴³, представляющую, по словам И. Бродского,

³³⁹ Райнера Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. С. 31.

³⁴⁰ Вероятно, это связано и с тем, что весной 1926 года Рильке присыпает ей в подарок два стихотворных сборника, один из которых называется «Сонеты к Орфею».

³⁴¹ Письмо М. И. Цветаевой к Р. М. Рильке от 22 августа 1926 г. (Райнера Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. С. 196–197).

³⁴² Райнера Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. С. 30.

³⁴³ Помимо поэмы «Новогоднее» Цветаева пишет очерк «Твоя смерть», в котором также обращается к Рильке. Приведем строки поэмы, в которых кроется ключевая мысль этих посланий: «Новый Год в дверях. За что, с кем чокнусь / Через стол? Чем? Вместо пены — ваты / Клок. Зачем? Ну, бывает, — а при чём я тут? / Что мне делать в новогоднем шуме / С этой внутреннею рифмой: Райнера — умер. / Если ты, такое око смерклось, / Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть». Цветаева М. «Новогоднее» [Электронный ресурс] // lit-info.ru: сайт. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/stih/poems/novogodnee.htm> (дата обращения: 30.06.2022). Исследователи называют эти посмертные обращения реквиемами в стихах и в прозе: Цветаева М., Рильке Р., Пастернак Б., Азадовский К. Из

элегию на смерть поэта. «Помимо конкретного, умершего Рильке, в стихотворении возникает образ (или идея) "абсолютного Рильке", переставшего быть телом в пространстве, ставшего душою в вечности, — пишет Бродский. — Эта удаленность — удаленность абсолютная, предельная. Абсолютное чувство — т. е. любовь — героини стихотворения к абсолютному же и объекту — душе»³⁴⁴.

Возвышенный тон переписки поэтов с характерными для романтизма признаками, такими как исключительная сосредоточенность на внутреннем мире, идеализация образа, его удаленность, выход за рамки личной истории, вероятно, стал решающим в выборе Корндорфа ее как основного источника сюжета, оказавшего влияние на индивидуализацию жанра оперы-романса, ее интонационную драматургию, а также на язык либретто³⁴⁵. По словам композитора, этот «трогательный сюжет» был предложен ему знакомым киносценаристом Юрием Лурье³⁴⁶, написавшим текст либретто на русском языке по письмам и стихам Цветаевой и Рильке, а также выдержкам из дневников поэтессы. Цитаты из подлинных текстов эпистолярного наследия и стихов сплетаются в узоры, образуя порой неуловимый, но при этом музыкальный, смысл. О последнем следует сказать особо. Анализируя поэму «Новогоднее», Бродский (пророчески) пишет: «У всякого языка, в особенности же у языка поэтического, всегда есть вокальное будущее. Творчество Цветаевой и явились искомым вокальным разрешением состояния поэтической речи, но высота ее тембра оказалась столь значительной, что разрыв не только с читательской, но и с писательской массой был неизбежен. Новый звук нес

переписки Рильке, Цветаевой и Пастернака в 1926 году. Публикация и комментарий К. М. Азадовского, Е. В. и Е. Б. Пастернаков // Вопросы литературы. 1978. № 4. С. 233–281.

³⁴⁴ Бродский И. А. Об одном стихотворении // Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы / сост. В. И. Уфлянд. В 2 т. Минск.: Эридан, 1992. Том 2. С. 401.

³⁴⁵ Полный текст либретто оперы см. в Приложении Б.

³⁴⁶ Лурье Юлий (Юрий) Александрович (р. 1941). (Псевдоним Юлий Николин). Сценарист игрового, анимационного, документального кино и режиссер документального кино. Окончил юридический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, позже ВГИК. Преподавал мастерство кинодраматурга во ВГИКе. Член СК РФ, Гильдии кинорежиссеров России.

не просто новое содержание, но новый дух. В голосе Цветаевой звучало нечто для русского уха незнакомое и пугающее: неприемлемость мира»³⁴⁷.

Этот «транс-словесный» (по определению филолога, философа, искусствоведа и музыковеда А. В. Михайлова), смысл поэзии Цветаевой, невербализуемый, скрывающий особую музыкальность благодаря единству ритма, звука и синтаксиса, становится импульсом интоационного становления и драматургии оперы Корндорфа.

«Новым звуком» наполнены и тексты Рильке, как стихотворные, так и прозаические³⁴⁸. Цветаевой он посвящает несколько стихотворений: стихотворную надпись на сборнике своих французских стихов «*Vergers*» («Сады»), посланном поэтессе: «Прими песок и ракушки со дна французских вод моей — что так странна — души... хочу, чтоб ты увидела, Марина, пейзажи всех широт, где тянется она от пляжей *Côte d'Azur* в Россию, на равнины»³⁴⁹, надпись на титуле «Дuinских элегий» («Касаемся друг друга. Чем? Крылами!») и «Элегию» («О, потери Вселенной, Марина, падучие звезды!»), по смыслу и тональности близкую к «Дuinским элегиям», о которых идет речь в письмах. Строки из второй элегии этого цикла открывают оперу:

«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»³⁵⁰.

³⁴⁷ Бродский И. А. Об одном стихотворении. С. 408.

³⁴⁸ Приведем в качестве примера фрагмент из письма Рильке Цветаевой от 28 июля 1926 года: «Как отражение звезды твоя речь, Марина, когда оно появляется на поверхности воды и, искаженное, встревоженное водою, жизнью воды, струями ее ночи, ускользает и возникает снова, но уже на большей глубине, как бы сроднившись с этим зеркальным миром, и так после каждого исчезновения: все глубже в волнах! (Ты — большая звезда!)». (*Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года*. С. 190).

³⁴⁹ Перевод К. М. Азадовского.

³⁵⁰ Rильке Р. М. Дuinские элегии [Электронный ресурс] // LibreBook: сайт. URL: <https://librebook.me/kniga-obrazov/vol1/14> (дата обращения: 30.06.2022).

Музыкальность стихов чередуется в либретто с прозой писем и дневников, и это создает особый экспрессивно-экстатический ритм и плотность текста, безусловно, отражающиеся в музыкальном языке и драматургии «Марини и Райнера»: порывистые, страстные реплики Цветаевой, словно обрывки фраз, вопросы, восклицания, которым в диалоге с ней вторит Рильке, часто подхватывая лишь их окончание, сменяются развернутыми монологами, дуэтами, ансамблями.

По сути опера бессюжетна, это скорее повествование о любви, «романс о влюбленных», «дублируемый» введением двух пар поэтов: Сапфо и Алкея³⁵¹, а также О. Якамоти и О. Саканоэ³⁵². Эта идея комплементарности реализует замысел Корндорфа, о котором композитор говорил как о выходе за пределы личной любовной истории Цветаевой и Рильке, трогательной и драматичной³⁵³.

В либретто включено сохранившееся из переписки греческих поэтов послание Алкея «Сапфо, фиалко кудрая, чистая, с улыбкой нежной» и ответ на него Сапфо «Когда б твой помысел невинен был...». К ним либреттистом были добавлены по два фрагмента из стихов Алкея («Лето» и «Послание Питтаку») и Сапфо («Эрос вновь мучит меня истомчивый...» и «Жизнеотношение»).

Что касается О. Якамоти и О. Саканоэ, то свою переписку они вели в стихотворной форме: так называемые песни, которыми обменивались японские поэты, сохранились в антологии японской поэзии «Манъёсю». В оперу включены несколько песен Якамоти («В этом мире бренном и непрочном», «О, эти встречи только в снах с тобою...», «Чем так мне жить, страдая и любя...») и ответов его супруги («О, этот мир и бренный, и унылый...», «О, в эту ночь, когда луна сияет...», «Когда ты был бы яшмой дорогой...»).

³⁵¹ Сапфо (Сафо, около 630–572/570 до н.э.) и Алкей (626/620–после 580 до н.э.) — древнегреческие поэты и музыканты, представители монодийной мелической лирики.

³⁵² Отому-но Якомоти (716–785) — японский поэт, составитель старейшей антологии японской поэзии «Манъёсю». Отому Саканоэ (VIII в.) — старшая дочь японской поэтессы Отому-но Саканоуэ-но Ирацумэ (ок.700–между 750–781).

³⁵³ «...они же не виделись, не встречались ни разу, — пишет композитор, — но их отношения зашли уже очень далеко, и она собиралась приехать к нему с детьми». (Корндорф Н. «Я безусловно ощущаю себя русским композитором». Автобиография с лирическими отступлениями. С. 61).

Как видно из приведенных фрагментов текстов, основные мотивы поэтических диалогов — невозможность встречи в этом мире, нежность, хрупкость, неразделенность любви, бренность мира, утраты и страдания. Общность содержания опоэтизованных отношений трех пар и временная арка, переброшенная Корндорфом и Лурье от древнегреческой поэзии VII–VI веков до н.э., через японскую поэзию VIII века к любовной истории первой четверти XX столетия, сообщает фабуле оперы вневременной и вненациональный характер. Последнее усилено и полиязычностью оперы, в которой звучат пять языков: русский, немецкий, французский, греческий и японский.

Кроме включения двух пар поэтов, в действие также введены три пантомимиста: двое (женщина и мужчина — второй и третий Мими) олицетворяют пластическую и одновременно духовную ипостась Цветаевой и Рильке, венчающейся в опере обретением счастья личной встречи. Первый Мим (женщина), по словам композитора, наделена неоднозначной функцией: это образ Лейкемии (она же Судьба, Смерть) — одновременно символ болезни Рильке, образ соперницы, которая борется с Цветаевой за обладание поэтом, и в то же время образ Судьбы всех шестерых персонажей оперы.

Во введении двух пар поэтов и трех пантомимистов в действие оперы, как представляется, скрыто несколько существенных для творческого мышления Корндорфа качеств. Одно из них — экстраполяция идей инструментального театра, в котором безграничность воображения композитора, изобретательность и красота его мысли особенно очевидны. Как было сказано выше, к жанру инструментального театра Корндорф обращался во все годы творчества, в том числе и до создания оперы. Однако в качестве примера общности идей и приемов этих жанров приведем наиболее показательное сочинение 1993 года — пьесу для инструментального

ансамбля, актёров и балета «...si muove!»³⁵⁴, которое Корндорф считал важнейшим на своем творческом пути. В интервью³⁵⁵ композитор дает подробное описание действия, программы и формы пьесы, впрочем, не имеющей фиксированной нотной партитуры и никогда не исполнявшейся³⁵⁶. Один из приемов, который присутствует в опере «MR: Марина и Райнер» и «...si muove!» — особая многоплановость действия. Обратимся к небольшому фрагменту программы «...si muove!» для того, чтобы раскрыть оригинальность решения этой идеи («*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*»): «Его персонажи характеризуют все виды существующей музыки и действий, так или иначе связанных с музыкой. Это уличная музыка, рок-концерт, исполнительство классических сочинений (струнный оркестр, который репетирует Пятую симфонию Малера), это урок музыки, это композитор, который сочиняет симфонию, это уличный аккордеонист <...>, который ходит по залу с аккордеоном и играет уличный репертуар, это безмолвное лицо — человек в наушниках, который слоняется по сцене и залу, время от времени с кем-то сталкивается и дает послушать, что у него звучит, — и люди либо вслушиваются в эту музыку, либо шарахаются от него. Одни действующие лица не контактируют друг с другом. Другие вступают в совершенно неожиданные контакты. Например, композитор сидит, пишет, и на рояле у него обязательно должна стоять бутылка. Время от времени подходит пастух, они выпивают, композитор продолжает писать, а пастух идет и играет на волынке. То есть идея сочинения заключалась в том, чтобы играть в эти разнообразнейшие формы и виды существования музыки в одновременности»³⁵⁷.

³⁵⁴ В названии слова Галилео Галилея (1564–1642): «[И все-таки] она вертится», ставшие хрестоматийной научной аксиомой, однако, как было выяснено историками, приписанные ученому в 1757 году итальянским поэтом, публицистом и литературным критиком Дж. Баретти.

³⁵⁵ Корндорф Н. «Я безусловно ощущаю себя русским композитором». Автобиография с лирическими отступлениями. С. 59–60.

³⁵⁶ История создания «...si muove!» и подробный анализ сочинения даны в статье: Аверина Г. Ю. История «...si muove!» // 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.

³⁵⁷ Корндорф Н. «Я безусловно ощущаю себя русским композитором». Автобиография с лирическими отступлениями. С. 59–60.

В опере идея многоплановости реализуется в одновременности действия поющих персонажей и пантомимистов, которые разыгрывают историю на другом плане. Одноактная полуторачасовая опера состоит из пяти сцен, построенных симметрично: в первой, третьей и пятой сценах главные действующие лица — Цветаева и Рильке; во второй — Сапфо и Алкей; в четвертой — О. Якамоти и О. Саканоэ. Включившись в действие, поэты участвуют и в последующих сценах. Есть также персонаж, который присутствует постоянно, связывая музыкальную драматургию, — это Лейкемия — вершительница судеб. Она выводит на сцену героев, взаимодействует с ними, а в финале оперы словно кружит над всеми поэтами, лица которых «высвечиваются как звезды».

Четыре крупных пантомимы сосредоточены в сценах, где действуют заглавные герои³⁵⁸. В первой сцене проходят все четыре, в третьей сцене третий Мим (Рильке) повторяет Пантомиму № 4, затем, ближе к завершению сцены, второй и третий Мимы (Цветаева и Рильке) повторяют Пантомиму № 3. В пятой сцене также следует воспроизведение двух пантомим — № 2 и № 1, их сопровождает авторская ремарка «в трагическом варианте». В последней Пантомиме (повторение № 1) Лейкемия обволакивает Рильке, и он умирает в ее объятиях, заканчивается это параллельное действие смертью второго и третьего Мимов.

³⁵⁸ Приведем содержание пантомим, подробно описанное в партитуре оперы. «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 спелёнатый, умолкает в объятиях Лейкемии. 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, мими находят, узнают друг друга. Певцы медленно поворачиваются лицом друг к другу и видят друг друга. Пантомима № 3. Второй и Третий мими: движения пантомимистов являются откровенным продолжением стихов, выражением невысказанного, желаемого. Пантомимисты (II и III) сливаются в едином объятии. Первая кульминация пантомимы: Рильке (певец) протягивает руки Цветаевой (певице) и, сам того не замечая, перешагивает через лежащую у его ног Лейкемию. Пантомима продолжается. Пантомима № 4. Третий мим своими движениями повторяет за Рильке каждую строку» (цит. по: Корндорф Н. С. «MR: Марина и Райннер». Клавир оперы. Рукопись, 1989. 132 с.). Согласие на публикацию содержания клавира дано автору статьи правообладательницей Г. Ю. Авериной.

Два других важных принципа, также связанных с введением дополнительных действующих лиц в опере — дублирование и комментарий. Они проявляются на всех композиционных уровнях: от мельчайших деталей партитуры до формы в целом. Дублирование — это повтор реплик поющими героями и воспроизведение их движений, а также текста мимами. Из этого локального приема вырастает более масштабная идея «комментария», связанная со сценами-интермедиями с участием двух других пар поэтов. В упомянутом выше интервью Корндорф, говоря о Четвертой симфонии «Музыка андеграунда» (1996), уподобляет введение в третьей части десяти цитат великих композиторов андеграунда литературному приему цитирования как доказательства собственных мыслей: «...я считаю так, и вот еще кто-то так же считает. И когда я цитирую какую-то музыку, я говорю, что я не один так думаю, а допустим, еще и Гайдн, или Мусоргский, или Бетховен»³⁵⁹. Появление в опере других редуцированных до обмена стихами историй любви, можно рассматривать как комментарий или доказательство основной идеи оперы, и это, на наш взгляд (в контексте мысли Корндорфа), подобно приему цитирования.

Таким образом, можно отметить в самом замысле «Марины и Райнера» несколько идей, характерных для стиля Корндорфа, и распространяющихся также на музыкальную драматургию оперы: это многоплановость действия, принцип дублирования, идея комментария.

Открывается действие оперы кратким вступлением, в котором взлетающий в верхний регистр мотив словно «повисает» на тянувшемся кластере, повторенном в следующих тактах в самом низком регистре. Этот прием создания пространственной перспективы оркестровыми средствами Корндорф неоднократно применяет в дальнейшем развитии (Рис. 1).

³⁵⁹ Корндорф Н. «Я безусловно ощущаю себя русским композитором». Автобиография с лирическими отступлениями. С. 62. См. об этом статьи: Пантелейева Ю. Н. «Opus citatum в музыке Николая Корндорфа» // 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; Скороходов П. В. Полистилистический опус Николая Корндорфа: «Underground music» // Там же. С. 212–228.

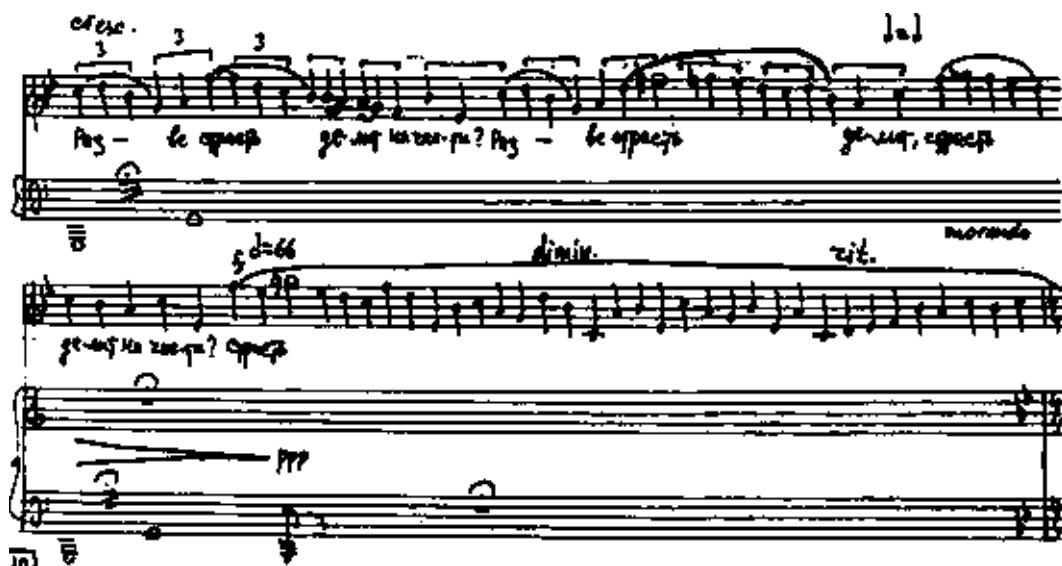
Рис. 1. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Вступление, мт. 1–15.



Первая сцена (цц. 4–71) — экспозиция, в которой определен ведущий принцип музыкальной драматургии оперы, основанный на чередовании сольных и ансамблевых эпизодов. Речитатив и монолог Рильке о смерти из двух куплетов, разделенных темой вступления и завершающийся вокализом, задают круг интонаций главного героя: нисходящее движение мелодии, не регламентируемой метром, чередующееся со скачками.

За ним следует соло Марины, включающее повторяющийся в дальнейшем мотив «Вандея, бедная, вне всякой внешней героики», речитатив и ариозо «Есть пробелы в памяти...» на одноименное стихотворение Цветаевой. Структура его подобна той, что в соло Рильке, мелодика же отличается повышенной экспрессией, передаваемой, в частности, длинным распевом слов. Так, на слово « страсть» в завершении первого раздела ариозо приходится 35 звуков (Рис. 2).

*Рис. 2. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I.
Соло Марины «Есть пробелы в памяти...», ц. 12, м. 4.*



Далее в сцене чередуются сольные и ансамблевые эпизоды, при этом интонационная модель партии Рильке становится все более экспрессивной, подвижной и распевной. В начале дуэта Марины и Райнера (ц. 24) ведущая роль принадлежит Цветаевой, Рильке лишь повторяет окончания ее фраз, в целом образующих вопросы и восклицания (Рис. 3).

*Рис. 3. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I.
Дуэт Марины и Райнера «Дорогая поэтесса!», ц. 27.*





В кульминации этого раздела — ряды отрицаний, перечислений, столь характерные для поэзии заглавных героев. Таково объяснение Цветаевой в любви (ц. 28): «Чего я хочу от тебя, Райннер? Ничего. Всего», два последних слова которого Марина произносит трижды. Затем остается только слово «всего», которое повторяется 10 раз, в динамике от *ff* до *pp* с указанием *calando* (замирая). Мелодия сначала достигает здесь предела экстатичности — помещенная в самый высокий регистр, звучащая на фортиссимо, она содержит скачки на широкие интервалы, повторяющиеся мотивы, а затем замирает, истаивая. На исходе признания Цветаевой (ц. 30) вступает Рильке, в партии которого звучит мотив Цветаевой (на слова «Марина Ивановна Цветаева»). Далее следует монолог-размышление о смерти и жизни «Какой бы таинственной ни была смерть, еще таинственней не принадлежащая нам жизнь», характеризующийся резким контрастом с предыдущим материалом и последующим дуэтом: вокальная партия развитая, между тем как

оркестровый аккомпанемент сведен к минимуму — повторяющемуся кластеру (Рис. 4).

Рис. 4. H. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I.

Монолог Рильке. «Какой бы таинственной ни была смерть...», ч. 31.



Дальнейшее развитие строится по заданному принципу чередования сольных и ансамблевых эпизодов. В основе монологов лежат поэтические тексты посвящения («Прими песок и ракушки со дна французских вод...»), фрагментов «Дuinских элегий» Рильке и стихотворений Цветаевой («Две птицы — чуть встали поем», «Я страница твоему перу...»). Показателен монолог Цветаевой «Я страница твоему перу...», где на фоне редких кластеров аккомпанемента царит мелодия в партии певицы, которой вторит развитый мелодический контрапункт оркестра. Этот тип изложения станет преобладающим в последующих сценах (Рис. 5).

Рис. 5. H. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена I.

Монолог Цветаевой «Я страница твоему перу», ч. 58.





Вторая сцена (цц.71–81) открывается монологом Сапфо «Те, кому я отдаю так много, больше всего причиняют мне мук...», который, как и вся сцена, исполняется на греческом языке. В ней несколько разделов, построенных по единому принципу: диалог поэтов (Сапфо (цц.71–72), Алкей «Сапфо, фиалкоудрая» (ц. 73), Сапфо «Когда б твой тайный помысел» (цц.74–75) перерастает в развернутый дуэт (цц. 76–81), где дважды повторяется ответ Алкея «Сапфо, фиалкоудрая», с каждым разом представляющий мелодически все более развитый вариант. В целом мелодика сцены отличается большой подвижностью, включением хроматических тонов, ассиметричным ритмом с произвольным делением длительностей, постоянной сменой размера. В оркестровом сопровождении продолжают господствовать кластеры, на фоне которых звучит изысканный мелодический контрапункт (Рис. 6).

Рис. 6. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена II.

Дуэт Санфо и Алкея «Сохнет, други, гортань», ц. 76.



Третья сцена (цц. 82–113) возвращает в действие заглавных героев (на фоне повтора Пантомимы № 3). Отличаясь еще большей экспрессией в сравнении с первой, эта сцена содержит и реминисценции из предыдущих разделов. В самом ее начале третий Мим (Рильке) повторяет текст «Высокие летние ночи. Звезды прежде всего» (цц. 67 и 83–84), перебрасывая таким образом арку от первой к третьей сцене, в оркестре звучат два близких варианта.

Подобный прием точного повтора словесного текста при вариантном музыкальном применен уже в первой сцене. Корндорф использует его и далее при повторении ключевых фраз: «От вспышки до вспышки» (цц. 1 и 43 — первая сцена);

«Касаемся друг друга. Чем? Крылами» (цц. 88, 96, 112 — третья сцена); «Вандея бедная вне всякой внешней героики» (цц. 10, 85, 142, 144 — первая, третья, пятая сцены); «Кто ты, Райнер? Германец? Австриец? Ведь это чудо...» (цц. 58, 84, 111, 122, 146 — первая, третья, пятая сцены) и др. О значении и сути этого композиционного приема чуть позже.

От сцены к сцене сокращается поэтический текст и возрастает роль прозаического. В третьей сцене только два стихотворения: надпись на сборнике «Дунских элегий» Рильке и фрагмент стихотворения «Поэты» Цветаевой. Текст последнего многократно повторяется не только в вокальных партиях главных героев, дублируется введенными в действие Сапфо и Алкеем, но также параллельно произносится тремя Мимами (Рис. 7).

Рис. 7. H. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена III.

«Ибо путь комет поэтов путь», ц. 96.

The musical score consists of six staves. The top two staves are for vocal parts: W. (mezzo-soprano) and M. I (soprano). The middle two staves are for vocal parts: M. II (soprano) and C. (contralto). The bottom two staves are for vocal parts: S. (soprano) and A. (alto). The piano part is at the bottom. The vocal parts sing in German, while the piano part sings in Russian. The vocal parts sing in unison or in harmonized voices. The piano part provides harmonic support and rhythmic patterns.

Ансамбли сцены усилены дополнительными участниками, партитура, таким образом, усложняется и уплотняется.

Экспрессия интонационного поля нарастает благодаря введению приема *schprechgesang* в партию Цветаевой на слова «Твоя земная участь волнует меня», контрастом «земного» оттеняющих «небесную» фразу у Рильке — «Касаемся друг друга...». Этот прием применен затем и в заключительной сцене, уже в партии Райнера, поющего строки из письма Марины (на слова «Давно ли ты болен?»).

Завершается центральная сцена соло Рильке «Поэт один» (ц. 112, тт. 13–23), в котором на повторяющееся слово «один» приходится распев из 21 звука на фоне повторяющегося «до-диеза» и нисходящего движения *passus duriusculus* в самом низком оркестровом регистре, символизирующем боль, страдание, а в контексте общего — осознание одиночества перед лицом жизни и смерти (Рис. 8).

Рис. 8. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена III.

Соло Рильке «Поэт один», ц. 112, тт. 13–23.

Четвертая сцена (цц. 113–121) так же, как и вторая, носит характер интермедии, строится по сходному принципу, однако отличается характером

звучания. Тематический материал ее базируется на ниспадающих секундовых интонациях, сообщающих художественному образу аскетичный характер (чему способствует и японский язык), вместе с тем в целом сохраняя основные характеристики мелодии, такие как распевность, свободная смена метра и нервный, изысканный ритм. Изменяется и тип оркестрового сопровождения: скромой нижний голос, на фоне которого развитая мелодия, изобилующая украшениями — форшлаги, морденты, трели.

Открывает сцену скорбное соло Саканоэ (ц. 114, А) «О, этот мир и бренный, и унылый», мелодия которого развивается поначалу в узком диапазоне уменьшенной квинты, включает репетиционные повторы звуков, хроматические ходы (Рис. 9).

Рис. 9. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена IV.

Соло Саканоэ «О, этот мир и бренный, и унылый», ц. 114.



В конце соло на слово «умереть» мелодия опускается в нижний регистр, завершаясь глиссандо и интонацией никнувшей секунды.

За ним следует ответ Якамоти «В этом мире бренном» (ц. 115, А1) — вариант предыдущего соло, отличающийся большей развитостью мелодии и контрастной динамикой с потактовыми сменами *pp* и *ff*. Следующий раздел (Саканоэ «О, в эту ночь» (ц. 116); Якомоти «О, эти встречи в снах» (ц. 117, А2) представляет вариант первого. И далее раздел, в котором соло Саканоэ «Когда ты был бы яшмой» перерастает в дуэт, также являющийся вариантом первого раздела (цц. 118–120, А3). Завершается сцена соло Саканоэ «Но в мире суэтном» (ц. 121, А4) — еще одним вариантом первого соло. Таким образом, в целом структура сцены напоминает

куплетно-вариантную форму из пяти куплетов, отличительная особенность которой — преодоление четких границ куплетов, характерных для данной формы, за счет наложения окончания раздела и начала нового.

В основе верbalного текста *пятой сцены* (цц. 122–177), самой масштабной, преобладает эпистолярная лирика, а из поэзии остается лишь фрагмент «Элегии» Рильке («О, эти потери Вселенной...»), посвященной Цветаевой. Сцена наиболее контрастна, хотя здесь также сохранен основной структурный принцип чередования монологов, диалогов и ансамблей, однако характер их звучания иной. Так, в открывающем сцену дуэте фактически четыре участника: помимо Цветаевой и Рильке, отстраненно читающих письма друг друга, здесь Мимы — третий (Рильке) вторит Марине, второй (Цветаева), произносит текст Райнера. В этом ансамбле соединены распевная мелодия у Цветаевой, *schprechgesang* у Рильке, чтение пантомимистов. В оркестре прозрачная фактура с мелодизированными голосами (Рис. 10).

Рис. 10. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райнер». Сцена V. Ансамбль, ц. 123.

mei - lich e - zet, der - nich - wa - er - zac - tui Ro - pre - kui
te lich, was an Was, fa - mi - ei - e und bän -
(Und jauchz' über langes Leben.) (Deine Ehe
(Deine Erdenstunden sind jetzt.)

131 132 133 134 135 136

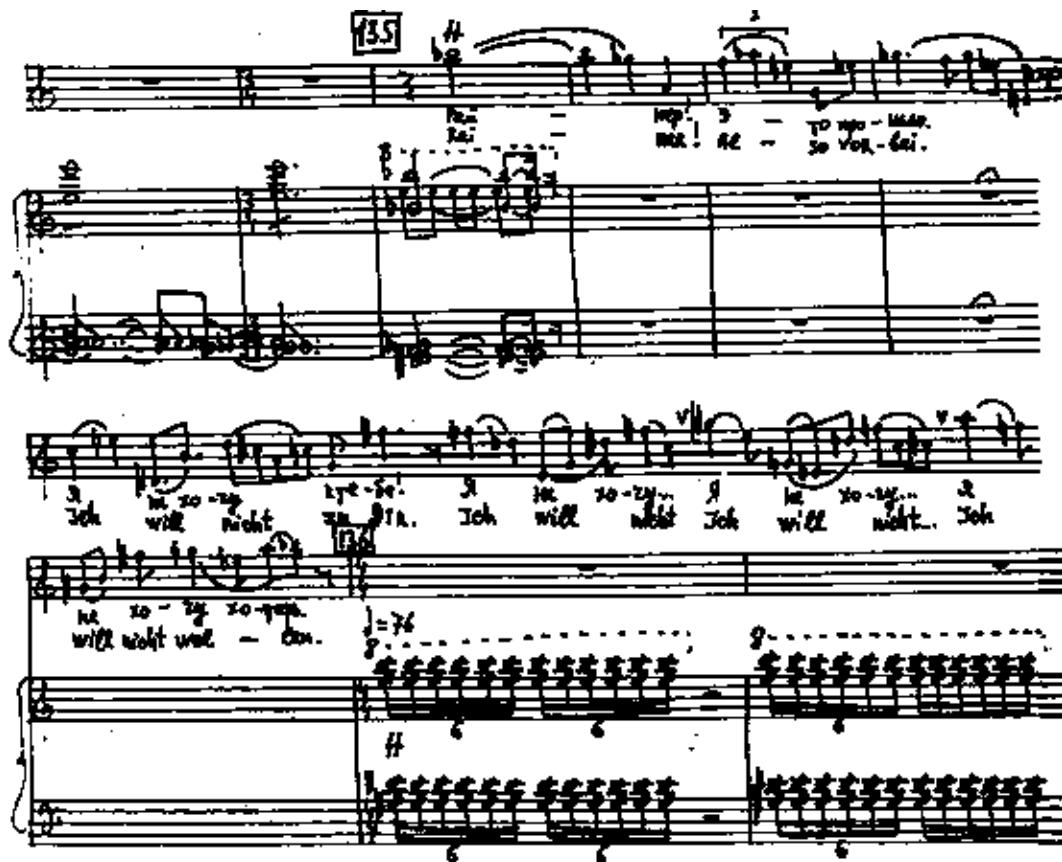
137
Dein - ja - uch - zue - le - er me - hr.
dei - ne Er - de schüt - ze je - hen müh.

Konkrete wort - liche, ohne radikale romanische, & lateinische
Gründung, ein wenig gegen mensch' Wissen, entstanden war,

В сцене есть три контрастных сольных эпизода. Первый — страстное признание Мариной «Да, такова я» (цц. 131–137). Развитие вокальной партии, с обилием секстовых и секундовых интонаций, ходов на октаву, дециму, со свободным метром и ритмом на фоне прозрачной оркестровки с скандирующими «ми» в верхнем регистре и появляющимся позже в нижнем — «ля-диезом», ведет к кульминации всей сцены. В ней, начиная с вершины-источника, мелодия кружит, падая и вздымаясь, не имея оркестровой поддержки, вновь «взобравшись» на самый высокий звук, смолкает, словно раздавленная машиной скандирующих кластеров оркестра (Рис. 11).

Рис. 11. Н. Корндорф. «MR: Марина и Райннер». Сцена V.

Соло Марины «Да, такова я», ц. 135.



Следующий за ним монолог Райнера «О, эти потери...» (ц. 138) (на единственный в сцене стихотворный текст «Элегии») так же трагичен, но сопровождается плотным оркестровым звучанием повторяющихся кластеров и присоединяющимся к ним чуть позже мелодизированным контрапунктом («жизнь словно отяжелела до странности»).

Последнее соло Цветаевой, начинающееся со слов «Вандея бедная без всякой внешней героики...» (ц. 142), почти лишено страстности и неистовости, основных характеристик ее мелодико-ритмического лексикона. Это отчасти повествование о ее прошлом и настоящем и об иллюзорном будущем с Рильке, которое никогда не наступит. (По его окончании второй и третий Мимы умирают).

Финальная ансамблевая сцена (цц. 164–177), в которой участвуют все шестеро поэтов, выполняет функцию эпилога-эпитафии, здесь, параллельно с двумя другими, вновь звучит текст «Элегии» Рильке. Сохраняя индивидуальные интонации героев в этом секстете, Корндорф только в заключительном его разделе объединяет всех в общем звучании протянутых аккордов, поющих на единую гласную «о» (Рис. 12).

Рис. 12. H. Корндорф. «MR: Марина и Райннер». Сцена V. Финал, цц. 175–176.



В последних тактах оперы возвращается тема вступления, венчая земной круг поэтов.

В этом повторении темы кроется один из центральных принципов мышления Корндорфа, о котором он сообщает в связи с собственными представлениями о форме в современной музыке. Присутствует он и в «Марине и Райнере». Композитор причислял оперу, наряду с симфониями № 1, 2, 3 и 4, брасс-квинтетом и струнным

трио, к сочинениям, написанным в русле традиционных тенденций. Вместе с тем в интервью Корндорф говорит: «Все классические формы, на мой взгляд, умерли, хотя во многих из них есть аркообразность, которую я использую. Для меня возвращение к началу — не реприза, а знак того, что теперь сочинение можно еще раз начинать с начала и повторять еще раз. Иногда можно говорить о какой-то репризности, но только в плане характера музыки, в плане образности. Но вообще процессуальность, как я ее понимаю, в рамки традиционной формы не укладывается»³⁶⁰. Именно аркообразность и процессуальность — две важнейших характеристики формообразования в опере. Аркообразность присутствует здесь на всех уровнях. В драматургии целого на крупном плане она очевидна и в расположении сцен, и в структуре пантомимы (№ 1 — № 2 — № 3 — № 4 — № 4 — № 3 — № 2 — № 1). Аркообразность кроется и в системе повторений текста, как было показано в представленном анализе оперы, точного в либретто и вариантного в музыкальной партитуре. Что касается процессуальности, то отсутствие цезур и остановок, непрерывность мелодического движения позволяют уподобить развитие сцен «бесконечной мелодии».

Обобщая изложенное, можно отметить следующие отличительные особенности единственной в современной отечественной музыке *оперы-романса*. Это включение в либретто высокой поэзии, доминирующая вокальность в партиях солистов³⁶¹, экспрессивно-лирический тон интонации, обилие распевов, напоминающих вокализы, вариантное развитие, куплетно-вариантная форма и др. Если говорить в целом о музыкально-поэтическом содержании партитуры оперы, то условно можно определить всю партию Цветаевой как романс о любви, а партию Рильке как романс о смерти. В «MR: Марии и Райнера» композитор обращается к

³⁶⁰ Корндорф Н. «Я безусловно ощущаю себя русским композитором». Автобиография с лирическими отступлениями. С. 61.

³⁶¹ Вокальность — свойство стиля Корндорфа, отличающее и другие его произведения. Е. И. Чигарева, анализируя симфонию для камерного оркестра «Confessiones» (1979), пишет о царящей в крайних ее разделах если не песенности, то вокальности, указывая на напевность и диатоничность темы, открывающей сочинение. См. об этом: Чигарева Е. И. Авангардная техника в условиях конфликтной драматургии: «Confessiones» Николая Корндорфа // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 1 (40). С. 87.

традиционным оперным формам, таким как монолог, ариозо, различные ансамбли. Мелодическое начало становится мощным импульсом развития. Вместе с тем оперу отличают признаки современного музыкального мышления, которые в свою очередь отражают характерные для композиторского стиля Корндорфа черты.

4.3. Моноопера: теория и практика

Моноопера — разновидность оперы, к которой в силу ее жанровой специфики современные композиторы обращаются довольно часто³⁶². В истории отечественной оперы достаточно много примеров монооперы, приведем некоторые, оказавшие безусловное влияние на ее развитие: Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» (1964), «Из записок художника» (1974), Г. Фрид «Дневник Анны Франк» (1969), «Письма Ван Гога» (1975), В. Губаренко «Нежность» (1971), В. Кобекин «Последние монологи Якова Бронзы» (1973), «Дневник сумасшедшего» (1978), А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» (1974), М. Таривердиев «Ожидание» (1982) и др.

Теория монооперы была детально разработана в исследовании А. Я. Селицкого «Современная советская моноопера (Истоки. Вопросы специфики жанра)», где содержится детальная характеристика жанра, обозначающая, в том числе, его преимущества в условиях экономии театрального бюджета при постановке спектаклей в оперном театре: малый состав исполнителей, небольшая протяженность, сниженная роль событийности и др. К отличительным особенностям

³⁶² Следует заметить, что современные композиторы иногда уточняют содержание монооперы, называя ее монодрамой. Музыкальная монодрама по своим характеристикам во многом совпадает с литературной монодрамой, у истоков теории которой стоял режиссер и драматург Н. Н. Евреинов (1879–1953), давший следующее ее определение: это «...такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» (Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. Спб., 1909. С. 8). «Объектом изображения в монодраме, становится персонаж, рефлексирующий по поводу своего мышления и восприятия и/или конкретных критических или значимых ситуаций, — пишет Н. А. Агеева. — Последовательность ментальных и/или эмоциональных состояний героя, связанных с ситуациями, отличными друг от друга во времени или пространстве, или различающихся составом действующих лиц, составляют сюжет монодрамы». (Агеева Н. А. Поэтика современной отечественной монодрамы // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2013. № 6 (16). С. 173). Эти качества литературной монодрамы характерны и для музыкальной монодрамы.

монооперы, по мнению ученого, относится также бережное отношение композитора к тексту литературного оригинала, не предназначенного для использования в качестве либретто большой оперы, что предопределяет отсутствие балетных и хоровых сцен, крайне редкое обращение к развернутым, закругленным вокальным номерам, речитативно-ариозный тип вокального интонирования³⁶³.

Изучая истоки монооперы, Селицкий определил, что они коренятся в разных жанрах: камерной опере, сцене сквозного развития большой оперы, вокальной симфонии, некоторых жанрах камерно-вокальной лирики. Таким образом, можно утверждать, что современная моноопера — явление полижанровое. Ее прообразами исследователь также называет моносцену и сцену-диалог, которые открывают «...неисчерпаемые возможности воссоздания жизненных, прежде всего, психологических процессов с присущей им противоречивостью и непрерывностью развития»³⁶⁴. Приведем в качестве примера концертную монооперу С. Слонимского «Смерть поэта» по одноименному стихотворению М. Ю. Лермонтова для низкого голоса и фортепиано (2014). По словам композитора: «”Смерть поэта” и ныне остается рыцарски разящим памфлетом, направленным против обывательского завистливого и злорадного злодейства, убивающего вдохновленных творцов»³⁶⁵.

Сочинение Слонимского подобно моносцене: сквозное развитие, строфическая форма, близкая к цепной³⁶⁶, партия фортепиано в сопровождении вместо типичного

³⁶³ Селицкий А. Я. Современная советская моноопера. Истоки. Вопросы специфики жанра: дис. ...канд. иск.: 17.00.02. М., 1981. 188 с.

³⁶⁴ Селицкий А. Я. Современная советская моноопера. (Истоки. Вопросы специфики жанра): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1981. С. 6.

³⁶⁵ 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. СПб.: Композитор, 2014. С. 3.

³⁶⁶ Понятие «цепная полitemатическая форма» было введено С. М. Слонимским в книге «Симфонии Прокофьева» (Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева: опыт исследования. М.-Л.: Музыка, 1964. С. 15–16). Она образуется в результате сцепления отдельных, различных по продолжительности эпизодов, которые могут соотноситься как отдаленные варианты, либо как контрастные звенья единого целого. Анализ цепной формы в творчестве самого С. М. Слонимского дан в статье: Сорокина Т. С., Шемякина А. Понятие цепной формы (на материале инструментального творчества С. Слонимского) // Статьи музыковедов Урала и Сибири. Челябинск, 1993. С. 80–100. Е. А. Ручьевская в Словаре терминов пишет: «Цепная форма не имеет жестко регламентированной структуры, однако ее целостность и функциональный статус определены местом внутри крупной формы. В опере цепная форма может быть частью крупной формы или самостоятельной формой сцены: в ней в равной степени реализовано сквозное действие (внутренний план)» и реакция действующих лиц на события (внутренний план). (Ручьевская Е. А. «Руслан»

для оперы оркестра. Однако композитор дает авторское определение жанру — монодрамы, исходя из трагического содержания стихотворения Лермонтова, наполненного контрастными образами и позволяющего завершить ее финалом, несущим обобщенную идею торжества справедливости: «Огромный объем и многообразное содержание этого стихотворения вызвали желание музыкально воплотить его в жанре монодрамы, в которой возникают и образ Поэта, и холодный, бездушный Данте, и низкие гонители павшего Гения, и предстоящий Божий суд над ними»³⁶⁷ (Рис. 13).

Рис. 13. С. Слонимский. Монодрама «Смерть поэта», мт. 1–6.

Moderato L=72

По либ поэт! — ис.
Po lib po et! — is.
Po glib po et! — is.

- воль - ник че - сти — пал, о. кле - вё.тан.ный мол - вай,
vol - nik che - si — pal, o. kle - ve.tan.nyy mol - vay.

ff cantabile

Важным аспектом анализа монодрамы в исследовании Селицкого становится сравнение текста литературного первоисточника и либретто монодрамы. Подчеркивая особую значимость литературного компонента, исследователь отмечает бережное обращение с ним композиторов: часто литературный оригинал

Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. С. 395).

³⁶⁷ Слонимский С. М. К 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. С. 3.

сохраняется, вместе с тем могут быть и перепланировка, сокращение, иногда добавление текста. Однако: «... не столько литературный материал трансформируется в соответствии с требованиями “оперности”, — пишет Селицкий, — сколько реконструкции подвергаются традиционные эстетические нормы оперы»³⁶⁸. Специфические приемы монологической прозы проецируются на интонационно-драматургические свойства монооперы. Так, к примеру, подобно тому, как в прозе речевые особенности других героев, о которых упоминает рассказчик, подчинены его речи, в моноопере весь ее образно-интонационный строй соотнесен с главным героем. Перенесен из монологической прозы и прием нарушения хронологической последовательности событий: Селицкий различает здесь изображаемое время и воспроизведенное музыкой переживание времени персонажем.

Как известно, в моноопере фактически нет традиционных оперных ансамблевых и диалогических форм, однако ощущение скрытого их присутствия, по мнению ученого, возможно благодаря двум факторам: 1) наличию образов внешнего мира; 2) включению внесценических персонажей, которые естественно не появляются, а лишь называются протагонистом в ходе действия.

Селицкий описывает три способа представления внесценических образов:

- портрет, где на первом плане внутренний мир героя, а образ внесценического персонажа — лишь повод для возникновения определенных эмоциональных состояний (по мнению исследователя, наименее активный способ);
- воспроизведение прямой речи внесценического персонажа, связанное с перевоплощением главного героя в другое лицо, которое он «цитирует»;
- диалог главного героя с внесценическим персонажем (наиболее активный способ).

³⁶⁸ Селицкий А. Я. Современная советская моноопера. (Истоки. Вопросы специфики жанра): автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02. С. 7.

Введение внесценических персонажей, по мнению Селицкого, расширяет границы драматического действия монооперы.

Теория монооперы в несколько ином ракурсе предстает спустя четверть века в фундаментальном труде Е. А. Приходовской «Смысловой и выразительный потенциал монооперы»³⁶⁹. Этот ракурс, по словам самого исследователя, определяет такое направление в науке, как композиторское музыковедение. Вместе с тем здесь применены семиотический подход, а также методы исследования и терминология смежных дисциплин: литературоведения, философии, психологии, физики (в частности, экстраполяция терминологического аппарата синергетической парадигмы из области физики неравновесных систем в область художественного текста).

Приходовская рассматривает монооперу не как находящийся на периферии оперного жанра его вариант, а как «вершинное воплощение в искусстве антропоцентрической мировоззренческой установки»³⁷⁰, что и определяет, по мнению исследователя, смысловой потенциал и весь комплекс синтетических средств ее выразительности.

Отмечая относительную молодость жанра и тот факт, что он до сих пор находится в процессе становления, Приходовская акцентирует внимание на вневременном характере монооперы, обусловленном ее принадлежностью принципу психологической идентификации адресата и персонажа: «Все явления и события, присутствующие в художественном мире данного текста, — пишет автор, — адресат видит с позиции “я”, а не “он / она”, т.е. предметом внимания адресата в моноопере становится не сам персонаж, а окружающий мир, видимый с точки зрения персонажа»³⁷¹. Именно это утверждение становится центральной идеей работы: «Функциональная соотносимость смыслового и выразительного потенциала

³⁶⁹ Приходовская Е. А. Смысловой и выразительный потенциал монооперы / науч. ред. Н. П. Коляденко. Томск: Издательский дом Томского государственного университета, 2017. 422 с.

³⁷⁰ Там же. С. 106.

³⁷¹ Там же. С. 107–108.

монооперы с принципом психологической идентификации адресата и персонажа — основной ракурс исследования, которым определяется множество более частных характеристик»³⁷².

В монографии Приходовской частные характеристики связаны с такими аспектами как: эмотивный план, отражающий внутреннюю динамику всеобъемлющего сознания персонажа монооперы; особенности ее хронотопа; интеграция систем средств выразительности; структурно-драматургическая организация жанра и др. Подробно проанализирован в работе один из наиболее распространенных смысловых ареалов монооперы, связанный с эстетикой одиночества, в котором исследователем дифференцированы «ареал вынужденного бездействия», «ареал эпистолярных жанров», «ареал “тайников помутнённого сознания”».

Безусловно важным с позиций понимания творческого процесса представляется раздел, посвященный междисциплинарному анализу текста монооперы, авторство которого принадлежит Приходовской. Особый интерес вызывает рассмотрение с этой точки зрения собственных произведений автора труда, в котором раскрываются все этапы создания монооперы — от замысла к фиксации уже готового сочинения (Е. Приходовская «Последний лист» по рассказу О. Генри), а также процесс сочинения монооперы по плану междисциплинарного анализа (Е. Приходовская «Мцыри» по одноименной поэме М. Ю. Лермонтова).

В течение последней четверти века в отечественной музыке появилось значительное количество моноопер, отличающихся разнообразием литературных первоисточников, сюжетов, структурно-драматургической организацией, традиционным либо обновленным синтезом средств выразительности. Среди них «NEVERMORE» для баритона и 17 исполнителей по поэме Эдгара По «Ворон» (1992)

³⁷² Там же. С. 11.

Ю. Каспарова³⁷³, «Черный обморок» по В. Набокову (1997) Д. Кривицкого³⁷⁴, «Альбом Алисы» — моноопера-мадригал по мотивам произведений Л. Кэрролла, стихи И. В. фон Гёте, Т. Мура, Д. Джойса, О. Э. Мандельштама, А. А. Блока для сопрано и камерного оркестра (2003) В. Рубина³⁷⁵, «Отчет о происходящем, или Цветы для Элджернона» для мужского голоса и сопрано за сценой по рассказу Д. Киза (2006) Д. Присяжнюка, монодрамы «Анна» для сопрано и камерного оркестра (2009) и «Страсти по Марине» для сопрано, чтеца и симфонического оркестра (2015) Л. Клиничева по документальным материалам и стихам А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой³⁷⁶, «Моцартино» — моноопера-*buffa* в семи письмах по письмам В. А. Моцарта (2006) и «Контрабас» — монодрама в двух актах, тринадцати сценах для басов и контрабасов по одноименной пьесе П. Зюскинда (2009) Г. Корчмара, «*Donna Piangenda*» для сопрано и фортепиано на тексты латинского реквиема (2010) и «Последний лист» для сопрано с оркестром по рассказу О. Генри (2014) Е. Приходовской³⁷⁷, драматическая сцена «Клеопатра и змея» для женского голоса и симфонического оркестра по трагедии Уильяма Шекспира «Антоний и Клеопатра» (акт V, сцена 2) (2012) Р. Щедрина³⁷⁸, «Последнее слово подсудимой» для меццо-сопрано и симфонического оркестра (2012) И. Демуцкого³⁷⁹, «Смерть Поэта» для низкого голоса и фортепиано по одноименному стихотворению М. Ю. Лермонтова (2014) С. Слонимского, «Река

³⁷³ Перетокина Ю. Р. Моноопера «NEVERMORE» как пример инструментального театра в творчестве Ю. С. Каспарова // Сборник конференций НИЦ «Социосфера». 2014. № 46. С. 67–79; Головатая Г. Мистический фарс Юрия Каспарова «ВОРОН» // Музыкант-Классик. 2006. № 6–7. С. 25–26.

³⁷⁴ Крауклис Г. В. *Dramma per musica* Давида Кривицкого // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 31–34.

³⁷⁵ Демурова Н. В беседе с Владимиром Рубиным // Музыкальная академия. 2007. №3. С. 46–49; Аркадьев М. Жизнь моя, иль ты приснилась мне... // Музыкальная академия. 2007. №3. С. 41–45.

³⁷⁶ Калошина Г. Е. Оперный диптих Леонида Клиничева «Страсти по Анне и Марине» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (20). С. 75–83; Ее же. Феномен творческого портрета русских поэтесс в камерном театре Леонида Клиничева // 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.

³⁷⁷ Приходовская Е. А. Смысловой и выразительный потенциал монооперы.

³⁷⁸ Премьера сочинения состоялась 28 мая 2012 года в Зальцбурге.

³⁷⁹ Беляева Т. А. Провокационные сюжеты в современном музыкальном искусстве (на примере монооперы И. Демуцкого «Последнее слово подсудимой») // 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.

Давида» на тексты псалмов Давида (2015) О. Викторовой³⁸⁰, «Ворона» («Дневник безысходной любви») для баса-баритона и инструментального ансамбля по одноименному циклу стихов Е. Фридмана (2015) Б. Франкштейна, «Cantos» для скрипки-соло, актера, хора и оркестра на тексты “The Cantos” Э. Паунда (2016) А. Сюмака, «Возвращение» для меццо-сопрано, чтеца и фортепиано на текст поэмы Ф. Гrimберг «Андрей Иванович возвращается домой» (2018) А. Курбатова и др.

Как видно из перечисленных произведений, расширяется круг сюжетов и проблематики монооперы. Здесь по-прежнему есть тексты из дневников, писем, монологов-исповедей, но также и другие, к примеру, латинского реквиема или псалмов Давида. Это выводит монооперу из круга психологической драмы на уровень более высокого обобщения — философских, сакральных смыслов, всеобъемлющих проблем, что, безусловно, отражается в работе композитора с либретто. Бережное отношение к тексту литературного первоисточника несомненно сохраняется³⁸¹. Приведем в качестве примера высказывание из интервью А. Курбатова о его моноопере «Андрей Иванович возвращается домой»: «Она (моноопера. — Г. З.) очень сильно связана с текстом, а я старался остаться в его рамках. Мне кажется, это выход в некое обобщение того, что есть время, есть потеря, есть обретение, есть любовь... На каком-то очень высоком уровне обобщения. Фаина (автор поэмы — Ф. Гrimберг³⁸². — Г. З.) пишет простым языком, и часто кажется, что речь идет о каком-то конкретном отрезке времени. Про “сейчас на тот момент, когда оно было”. Однако действие и в поэме, и в опере не привязано к текущему моменту. А музыка... Она просто идет за словом... Я вырезал очень маленькие фрагменты, потому что,

³⁸⁰ Беляева Т. А. «Река Давида» Ольги Викторовой как образец новейшей монооперы. // История и теория искусств. Материалы 55-й Международной научной студенческой конференции. Новосибирск: ННИГУ, 2017. С. 12–13.

³⁸¹ Безусловный интерес представляет описание Е. А. Приходовской ее работы с текстом литературного первоисточника — поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри» в процессе создания одноименной монооперы. См.: Приходовская Е. А. Смысловой и выразительный потенциал монооперы С. 268–293.

³⁸² Ф. И. Гrimберг (р. 1951) — российская поэтесса, писательница-прозаик, переводчица, историк-балканист.

когда пишешь музыку, она сама начинает диктовать, что делать с текстом. Так случается с любой вокальной конструкцией»³⁸³.

Есть примеры работы с текстом и иного характера. Так, в моноопере А. Сюмака «*Cantos*» литературный первоисточник становится импульсом к обобщенной трактовке фигуры одиозного американского поэта. «*The Cantos*» (1917–1970) Паунда³⁸⁴ представляют гигантский труд (который он создавал практически в продолжение всего своего творческого пути, так и не завершив его), насыщенный сложной символикой, цитатами, отсылками к другим источникам и авторам. Сюмак использует тексты из «*The Cantos*» на итальянском, французском, латинском и греческом языках в семи картинах монооперы, не имеющих хронологической последовательности, но передающих ментальные состояния, через которые прошел Паунд в течение своей жизни.

На современном этапе усложняется полижанровый синтез монооперы, что транслируют определения, данные самими авторами или исследователями. Например, *Dramma per musica* Д. Кривицкого («Черный обморок»), моноопера-мадригал «Альбом Алисы» В. Рубина, моноопера-*buffa* «Моцартино» Г. Корчмара и т.д.

Так, объединяя монооперы об Ахматовой и Цветаевой в диптих, Л. Клиничев дает им общее название — «Страсти по Анне и Марине», подчеркивая, таким образом, присутствие здесь «составляющего жанра оперы»³⁸⁵, особенно очевидного во второй части сочинения. «Здесь есть партия чтеца (в духе ораториального *testo*) — ритмизированное воспроизведение фрагментов из писем, воспоминаний, записок поэтессы, — пишет Г. Е. Калошина. — В драматургический процесс “инкрустированы” стихи, подобно тому, как в бауховских пассионах используются

³⁸³ Шымчак И. Интервью с Алексеем Курбатовым [Электронный ресурс] // ClassicalMusicNews.ru: сайт. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/rayuela/alexei-kurbatov-2019/> (дата обращения: 04.07.2020).

³⁸⁴ Эзра Паунд (1885–1972) — американский поэт, переводчик, литературный критик. Один из основоположников американской модернистской литературы, представитель поэтического направления имажизм.

³⁸⁵ Термин О. В. Соколова. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 12–58.

хоралы. Оркестр наделён сквозной функцией, аналогичной хору пассионов»³⁸⁶. Исследователь также отмечает противопоставление в «Страстиах по Марине» психологической, мистической и символической линий, в результате которого «...в сочинении суммируются концепции рока, любви и смерти, экзистенциальной и религиозно-философской трагедии, пассионов, вследствие чего “Страсти по Марине” обладают качеством полижанровости»³⁸⁷. Здесь синтезированы драматургические принципы «психологической экзистенциальной трагедии, социально-бытовой драмы, романтической трагедии рока в духе З. Вернера и Г. фон Клейста, черты символического театра»³⁸⁸.

Сложный жанровый синтез «Альбома Алисы» В. Рубина порожден оригинальностью содержательной концепции, в целом не характерной для монооперы. По словам автора: «Это, в общем-то, произведение об уходе человека из жизни. О прекрасном женском образе, проходящем через всю его жизнь, о фантазиях этой дивной девочки, ее играх, ее столкновении с жизнью, причем с жизнью более современной даже, чем у Кэрролла. Она связана с кровавыми событиями XX века...»³⁸⁹. Не менее важен уникальный подход композитора к театральным работам, который сам Рубин назвал «поэтическим театром», где неразрывно переплетаются музыка и поэзия, формируя своеобразную драматургию и жанровый сплав. В результате в «Альбоме Алисы» синтезированы принципы монооперы, лирической музыкальной драмы, вокальной поэмы, фантасмагории, оперы-притчи, оперы-мадригала³⁹⁰.

Другой пример — «NEVERMORE» Ю. Каспарова, где жанр монодрамы взаимодействует с инструментальным театром. Вполне типичный для монооперы смысловой ареал, связанный с эстетикой одиночества (Герой, потеряв возлюбленную, впадает в депрессию, которая сопровождается галлюцинациями и

³⁸⁶ Калошина Г. Е. Оперный диптих Леонида Клиничева «Страсти по Анне и Марине». С. 80.

³⁸⁷ Там же. С. 81.

³⁸⁸ Там же.

³⁸⁹ Демурова Н. В беседе с Владимиром Рубиным // Музикальная академия. 2007. № 3. С. 46.

³⁹⁰ Аркадьев М. Жизнь моя, иль ты приснилась мне... С. 41.

кошмарами), расширен здесь за счет введения внесценического персонажа — Вороны, в ответ на вопросы главного героя бесконечно твердящего единственное слово — *Nevermore* (пер. с англ. — *никогда больше*). Это отрицательное утверждение лишает Героя всякой надежды на преодоление одиночества и тоски и приводит к размышлению о полной бессмыслиности дальнейшего существования. Ю. Р. Перетокина в статье «Моноопера “NEVERMORE” как пример инструментального театра в творчестве Ю. С. Каспарова» подробно рассматривает черты в ней инструментального театра, и, в частности, указывает на такие важные его элементы, как внешний вид исполнителей; роль инструментов в концепции музыкальной драматургии и организации и оформлении сценического пространства; порядок взаимодействия инструменталистов на сцене³⁹¹.

Сам композитор в предисловии к партитуре задает определенную схему расстановки действующих лиц, определяя также и цветовую гамму их одеяния. Подробно описывая функции и перемещения в пространстве сцены всех исполнителей «NEVERMORE», автор статьи приходит к следующему выводу: «”Немые персонажи”, порождённые сознанием главного и единственного в опере Героя, постепенно оживают, обретают образную конкретность, персонифицируются, начинают взаимодействовать между собой и, в конце концов, вытесняют Героя из его же личного пространства. Возможно, именно претворение этой идеи, заложенной ещё в литературном первоисточнике, натолкнуло композитора на мысль о возможности сочетания жанров монооперы и инструментального театра»³⁹².

Любопытный пример трансформации полижанрового синтеза монооперы представляет «*Journey to love*» для сoprano и камерного оркестра на стихи поэтов XX века (1978/2013) Ф. Караева, поставленная на сцене лишь спустя 35 лет после ее создания. Опера полиязычна: в основе либретто лежат стихи о любви К. А. Сэндберга, Л. Ферлингетти, Э. Э. Каммингса (США), Р. Грейвза (Англия),

³⁹¹ Перетокина Ю. Р. Моноопера «NEVERMORE» как пример инструментального театра в творчестве Ю. С. Каспарова. С. 70.

³⁹² Там же. С. 79.

Ж. Превера, Р. Шара (Франция), Дж. Унгаретти (Италия), С. Вальехо (Перу) и Н. Хикмета (Турция), исполняемые на языках оригинала. В ней представлены все типовые признаки монооперы — психологическая драма одиночества, образы внешнего мира (звуки природы и шумы города) и внесценические персонажи. В статье «“Путешествие к любви”: от концерта к мультимедиа» М. С. Высоцкая пишет: «Особая манера произнесения текста во всём многообразии нюансировок и способов интонирования рождала иллюзию присутствия в сочинении других действующих лиц, по-разному реагирующих на переживаемое, а иногда даже обменивающихся репликами (!). Сопрано словно меняло роли, то доминируя, то растворяясь в ансамбле — полуголос/полуинструмент»³⁹³.

В *«Journey to love»* синтезированы приемы монооперы и инструментального театра, что отразилось в предписанной композитором особой рассадке исполнителей, а также в финале, где инструменталисты один за другим покидают свои места. В итоге дирижер остается один перед опустевшей сценой, но продолжает управлять «неживым» звучанием магнитной ленты, включенной в партитуру монооперы. Эти приемы, безусловно отсылающие к инструментальному театру, по мнению Высоцкой, визуализируют и усиливают смысловой концепт одиночества героини.

Поставленная в XXI веке на сцене моноопера Ф. Караева обрела возможность к синтезу с другими видами искусства, рожденными новыми мультимедийными технологиями. Так, были введены видеосталляции художника Элене Мурджикнели (Грузия), проецируемые на экран и «...создающие эффект проявления фотонегатива: черно-белые абстракции с едва уловимыми элементами figurativnosti — умирающая роза, сквозящее пустотой окно, абрис лица...»³⁹⁴. Таким образом, в *«Journey to love»* Ф. Караева представлены жанры монооперы, инструментального театра и мультимедиа (видеосталляции).

³⁹³ Высоцкая М. С. «Путешествие к любви»: от концерта к мультимедиа // Музикальная академия. 2014. № 1. С. 13–14.

³⁹⁴ Там же. С. 15.

«*NEVERMORE*» и «*Journey to love*» — сочинения, в которых сохранен традиционный для монооперы смысловой модус, однако при этом особенности полижанрового синтеза фактически ведут их к рубежу нового музыкального театра. Следует, вероятно, особо выделить произведения для одного солиста, которые созданы в традициях нового музыкального театра. Здесь существуют два возможных варианта: 1). композитор называет сочинение моноопера, трансформируя при этом основные признаки жанра; 2). признаки жанра присутствуют, но контекст целого не позволяет самому автору назвать произведение монооперой.

Приведем два примера. Скрипка соло вместо голоса, молчаний солист и хор в роли своеобразного оркестра — таковы особенности упомянутой выше монооперы «*Cantos*» Сюмака, написанной по заказу Пермского государственного театра оперы и балета. Сочинение посвящено неоднозначному образу американского поэта Паунда, который был осужден как государственный преступник, избежал электрического стула только потому, что был признан невменяемым, и провел последние годы жизни в полном молчании, разучившись говорить. Сам композитор об идее «*Cantos*» сообщает следующее: «Собственно, скрипка и стала художником, давшим обет молчания, который может выразить себя только с помощью нечленораздельных звуков... Это опера наоборот: человек, который обычно поет, здесь играет, а те люди, которые обычно аккомпанируют, — поют... Повторюсь, это не смежный жанр, не микс, это именно опера, где герой в силу обстоятельств молчит. А разные персонажи, которыми он окружен, — это его мысли и строфы»³⁹⁵. В «*Cantos*» также реализуются идеи тотального театра Циммермана, выразившиеся, прежде всего, в погруженности зрителей в действие, которое начинается еще на площади перед театром, их размещении непосредственно на сцене, куда они попадают через длинный коридор. В интервью программе «Красный человечек» радио «Эхо Перми» режиссер-постановщик «*Cantos*» С. Александровский говорит: «... мы устраиваем

³⁹⁵ Косолапова О. Композитор Алексей Сюмак: «В опере *Cantos* я воплотил музыкальную мистерию». Интервью с композитором А. Сюмаком [Электронный ресурс] // Москва24: сайт. 10 ноября 2016. URL: <https://www.m24.ru/articles/opera/10112016/121355> (дата обращения: 04.07.2020).

определенный коридор, через который зритель попадет на сцену, и это тоже специфический опыт. И мы продлеваем это впечатление, как бы путешествие внутри театра, путешествие за знанием, которое у нас происходит в опере <...>³⁹⁶.

Пример второго типа — «Квадратура круга» на тексты рассказов О. Генри А. Ананьева. Здесь один поющий герой, однако сам композитор пишет: «Пожалуй, нельзя отнести это произведение к определенному жанру, наклеив точный ярлык соответствия. Сочинение является синтезом музыкально-театрально-пластического действия, а именно: синтез музыки, сценического движения, актерского действия и инструментального театра, когда музыканты, помимо своей прямой функции еще и участвуют в развитии сюжетной фабулы. Такое художественное решение родилось из специфики литературного первоисточника, коим стали пронзительно острые, сюжетно неисчерпаемые, психологически точные и невероятно актуальные и по сей день “короткие новеллы” американского писателя Уильяма Сидни Портера — подлинного мастера миниатюры, прославившегося под именем О. Генри»³⁹⁷.

Таковы теория и практика отечественной монооперы на современном этапе ее развития. Рассмотрим далее подробно два примера монооперы.

4.4. Опера «Тост» Н. Морозова

Моноопера «Тост» (1989) для баритона (баса) и камерного оркестра — сочинение петербургского композитора Николая Морозова³⁹⁸.

³⁹⁶ Букатова А. Интервью С. Александровского программе «Красный человечек («Эхо Перми») [Электронный ресурс] // Радио «Эхо Перми»: сайт. URL: <http://echoperm.ru/efir/363/145725/> (дата обращения: 04.07.2020).

³⁹⁷ Ананьев А. Квадратура круга (2013) [Электронный ресурс] // youtube.com: сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wTkvcRXvFc> (дата обращения: 04.07.2020).

³⁹⁸ Морозов Николай Александрович (р. 1956) — современный российский композитор. Окончил Сызранское музыкальное училище по специальности теория музыки (1982). В 1987 завершил обучение в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (класс композиции проф. Н. М. Пузя), в 1989 — в ассистентуре-стажировке. С 1987 по 1993 преподавал композицию и инструментовку в Уральской государственной консерватории, совмещая педагогическую деятельность с должностью заведующего музыкальной частью Свердловского театра кукол. В 1993 переезжает в Санкт-Петербург, где преподает в Академии театрального искусства, Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, а также руководит отделением музыкального воспитания в Школе русской драмы имени И. О. Горбачева. С 1998 по 2013 возглавлял музыкальную часть Большого Драматического театра имени Г. А. Товstonогова. С 2013 — заведующий музыкальной частью Государственного

Творческое мышление Морозова характеризуют такие качества, как театральность, фантазия, поиск ярких оригинальных идей и их неординарного воплощения. Написанные в разных жанрах сочинения объединены этими общими особенностями художественной манеры композитора. Особую часть его творчества составляет музыка к театральным постановкам различных драматических театров Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Красноярска и других городов России. Эта сфера творческой деятельности Морозова оказала безусловное влияние и на остальные его сочинения. Из представленных ниже произведений, написанных для разных составов, становятся очевидными такие ключевые черты творческого почерка композитора, как изобретательность, импровизационность, особое отношение к организации пространства, направленное на достижение необычных акустических и визуальных эффектов. Характерны они и для монооперы «Гост», театральная специфика которой рассмотрена в контексте всего творчества Морозова. Лежащий в основе либретто рассказ А. Т. Аверченко «Новогодний тост»³⁹⁹ смоделировал основную сатирическую образную линию оперы. Музыкальная драматургия ее отражает свойственные моноопере особенности: структура единой сцены, монологический тип высказывания, в то же время сопровождаемый включением внесценических персонажей, к которым Солист периодически обращается. Важную роль в «Госте» играют дирижер и оркестранты, которые принимают активное участие в сценическом действии.

Николай Морозов — автор произведений, написанных в разных жанрах. Среди них Симфония для большого симфонического оркестра, Сюита для симфонического оркестра, «Из «Декамерона» Боккаччо» опера в двух действиях, «Бастабальские колокола» монодрама для меццо-сопрано и большого симфонического оркестра,

драматического театра на Литейном. Член Союза композиторов (1989). Н. А. Морозов — автор симфонической, камерной, камерно-вокальной музыки и огромного количества музыки к драматическим спектаклям. (См. Приложение А, рис. 13). Все фотографии, нотные и рукописные материалы, а также текст интервью автора данной диссертации с Н. А. Морозовым публикуются с согласия композитора.

³⁹⁹ Аверченко А. Т. О хороших, в сущности, людях! 4-е изд. Петербург: издание «НОВАГО САТИРИКОНА», 1914. С. 45.

«Траурная музыка» для струнного оркестра, «Истории из сундука» сюита на стихи Вадима Левина для сопрано и камерного оркестра, «Ифигения в Тавросе» для сопрано, женского трио, флейты, кларнета и арфы, разнообразные камерные сочинения, вокальные циклы и др. Важную часть творчества составляют театральные работы Морозова — музыка к многочисленным драматическим спектаклям театров Санкт-Петербурга, Москвы, Вильнюса, Екатеринбурга, Красноярска, Рязани, Челябинска, Ярославля, Петрозаводска, Абакана, Тобольска и многих других.

Театральность мышления Морозова проявляется не только в яркой сценической музыке, но и во всех других жанрах. Для того чтобы лучше понять особенности монооперы «Тост», необходимо рассмотреть некоторые сочинения Морозова, оригинальные в своем замысле и насыщенные различными эффектами. Раскрытие театральной специфики мышления композитора на примере монооперы «Тост», поставленной в контекст творчества композитора, и есть цель данного раздела диссертации. Задачами является анализ музыкальных драматургии и языка, особенностей сценического воплощения, а также выявление характерных черт, свойственных жанру монооперы.

Обратимся к произведениям Морозова, большинство из которых имеет броское программное название: фантазия-буфф для кларнета и двух фортепиано «Жил-был у бабушки серенький козлик»; мини-диптих для сопрано, саксофона и фортепиано «Сделай один лишь глоток»; фортепианные ансамбли «Пессимист и оптимист», «Радость по поводу найденного гроша»; пьесы для фортепиано «Сон молодого музыканта в старинной сонатной форме», «...Этот жизнелюб Гайдн», «Нестрогие Невариации на тему Генделя»; «Камерные этюды от колокольчиков» для блок-флейты соло и другие. Идею некоторых сочинений Морозов отразил в развернутых авторских аннотациях. Такова, к примеру, сюита для фортепиано «Разбитые витражи» в девяти частях (1990), замысел которой возник тогда, когда композитор увидел разбитый витраж: «Мне представилось, что из осколков его

можно создать совершенно другой витраж, — пишет автор, — и уже никто не вспомнит, какой он был в первоначальном виде»⁴⁰⁰. Произведение складывается из нескольких прелюдий-витражей, созданных в ранний период творчества, которые скреплены дописанными специально для сюиты Прелюдией, Интерлюдияй и Постлюдияй. Одна из частей цикла — «Витраж из витражей» состоит из «осколков» всех пяти предыдущих прелюдий-витражей.

В концерте для трех фортепиано «Всем миром» (работа для дюжины рук, 1991) оригинальность идеи сочетается с определенными акустическими приемами. По замыслу Морозова рояли на сцене устанавливаются определенным образом: первый (без крышки) ставится впереди всех, второй — чуть левее и сзади с открытой крышкой. Третий рояль, расположенный «хвостом» к залу, полубоком за первым, специально подготовлен: под указанные струны вставляются монетки и наканифоленная лента (ракорд). Применяются также другие звуковые эффекты — игра руками по открытым струнам на втором и третьем роялях; беззвучно нажатые клавиши первого рояля, создающие акустический эффект пространства. Здесь также применен особый авторский прием, который композитор назвал «Запаздывающая педаль»: после короткого сильного аккорда резко нажимается педаль, выхватывающая звуки, создавая эффект *sfp*. Такие акустические и звуковые эффекты необходимы для реализации идеи сочинения. Морозов так раскрывает ее: «В старину строили храм всем миром. Возводили буквально за считанные дни»⁴⁰¹. Отсюда название сочинения — «Всем миром». В нем используется обертоновый звукоряд от *C*; расшифрованная запись колокола из реестров Константина Сараджева, гениального московского звонаря, сделавшего нотную запись звучания многих колоколов; стилизованная под русскую народную с элементами джаза тему; интонация русской народной песни «Эй, ухнем» (узнаваемая метафора коллективного труда). В завершающем разделе соединено экзотическое звучание

⁴⁰⁰ Морозов Н. А. Сайт композитора Н. Морозова. URL: <http://www.nickmorozov.ru/> (дата обращения: 15 августа 2019).

⁴⁰¹ Там же.

подготовленного рояля, перезвон сначала высоких, а затем присоединяющихся средних и низких колоколов на фоне первоначальной темы: «Храм построен». (См. Приложение А, рис. 14).

Оригинален замысел сочинения «Лента Мёбиуса» для квартета флейт (2004), в основе которого лежит принцип движения по ленте Мёбиуса. Особенность ее заключается в том, что при внешнем сходстве с кольцом, она состоит из одной замкнутой кривой и представляет одностороннюю поверхность. Если разрезать ленту вдоль по линии, равноудалённой от краёв, то она не разделяется на две узкие ленточки, а превращается в одну длинную двухстороннюю, закрученную на полный оборот, ленту. При разрезании ее на три части возникают соединенные узкая лента и длинное кольцо, при этом лента односторонняя, а у кольца две поверхности. Если двигаться по поверхности ленты, то после прохождения ее целиком, возвращаешься в исходную точку. Именно этот принцип положен в основу сочинения Морозова. Композитор описывает его так: «Флейта пикколо, две больших флейты и альтовая флейта создают эту поверхность, по которой начинается движение. Соответственно при разрезании (на три части) получаются следующие группы:

Узкое кольцо: пикколо и на другой стороне альтовая флейта.

Узкая Лента Мёбиуса: соответственно оставшиеся большие флейты. При разрезании пополам получается Широкое кольцо: на одной стороне пикколо и флейта-1, а на другой флейта-2 и альтовая флейта»⁴⁰².

В произведении три части: 1. Узкое кольцо и узкая лента. 2. Широкое кольцо. 3. Лента Мёбиуса. Тема, постоянно возвращающаяся к исходной точке и продолжающая «свой бесконечный путь», проходит в партии каждого инструмента, отличаясь тональностью и вступая через 11 тактов относительно предыдущего проведения. Так создается эффект бесконечности и разнообразия одновременно.

Не менее интересно трио для флейты, кларнета и гитары, в названии которого — «Недосказанность» (2006) — заключена основная мысль сочинения, состоящая в

⁴⁰² Морозов Н. А. Авторская аннотация к произведению «Лента Мёбиуса». Рукопись, 2007.

том, чтобы «...оно оставило у слушателя желание домыслить озвученное. Эффект недосказанности совершенно не означает незаконченности произведения. Именно поэтому в финале всего трио исполнителям предлагается остаться в положении игры, чтобы не было завершенности. В таком положении нужно оставаться, пока не появится желание расслабиться после исполнения, очень хочется сохранить ощущение “звучания” тишины»⁴⁰³. Та же идея «эффекта домысливания» продолжена в сюите для фортепиано «Недосказанность-2» (2006)⁴⁰⁴.

Весной 2006 года в рамках арт-фестиваля «Балаклавская Одиссея»⁴⁰⁵, было представлено сочинение Морозова «Ифигения в Тавросе» для сопрано, трех женских голосов, флейты, кларнета и арфы. В название этого своеобразного перформанса вложен двойной смысл: это и апелляция к опере «Ифигения в Тавриде» Х. В. Глюка, и, в то же время, упоминание места, в котором состоялась премьера — горы Таврос, с расположенной в ней штольней.

Уникальное пространство, — штолня Балаклавы с центром «Сухой док» — бывшая база подводного Черноморского флота СССР, опустевшая к этому времени — предоставляло неограниченные возможности для исполнения «Ифигении в Тавросе». Вот как описывает его автор: «Сочинение исполнялось следующим образом: публика, входящая в Сухой док, видела и слышала только живую арфу (специально привезенную из Ялты), потом выходили три Грации и пели вместе под аккомпанемент арфы. Через определенное время с канала (метрах в 100 от Сухого дока) им отвечали сопрано, флейта и кларнет, расположенные на плоту. Плот с освещенным парусом медленно плыл по каналу, и возникала перекличка между двумя группами музыкантов. В середине сочинения плот подплывал к Сухому доку, сопрано выходила на берег, флейта и кларнет продолжали играть на плоту, а

⁴⁰³ Морозов Н. А. Сайт композитора Н. Морозова.

⁴⁰⁴ Морозов Н. А. Авторская аннотация к произведению «Недосказанность». Рукопись, 2007.

⁴⁰⁵ Н. Морозов был приглашен в качестве музыкального руководителя арт-фестиваля «Балаклавская Одиссея», организованного режиссером Романом Мархолиа и немецким продюсером Себастьяном Кайзером. На фестивале в неповторимом пространстве пустого города в горе, прорезанной каналом, выводящим в открытое море, были представлены выставки, перформансы, инсталляции, выступления музыкантов, художников и фотографов из семи стран.

женское трио постепенно удалялось в противоположенную сторону и исполняло свою партию уже вне зоны видимости»⁴⁰⁶. (См. Приложение А, рис. 15, 16).

Из представленных сочинений очевидными становятся такие ключевые качества творческого почерка Морозова, как изобретательность, импровизационность, особое отношение к организации пространства, направленное на достижение необычных акустических и визуальных эффектов. Характерны они и для монооперы «Тост», замысел которой, по словам автора, возник случайно. К моменту ее создания композитор уже имел опыт работы в этом жанре: на третьем курсе консерватории появилась большая опера «Из “Декамерона” Боккаччо» (либретто Н. Морозова). Об истории ее создания и постановки Морозов рассказывает следующее: «Когда мне предложили ее поставить в оперной студии в Екатеринбурге (режиссером-постановщиком был Александр Титель), я писал первую картину, тут же ее отдаю, и она репетируется на сцене. Вторую пишу, а уже слышу, как звучит первая. Получилась большая опера в двух действиях с четырьмя героями: сопрано, меццо-сопрано, тенор и баритон. В процессе такой работы я также получил колossalный опыт оркестровки. Я понял, что те штампы, которые вгоняют в меня при обучении оркестровке, все это ерунда. Я оркеструю так, как слышу, и это звучит здорово. Второе, к чему я пришел то, что не нужно сначала писать клавиры, нужно сразу создавать партитуру. До сих пор я пишу так всю музыку — сразу в виде партитуры. И еще, я никогда не пишу черновики, сразу делаю все начисто. И вот эта система слышания музыки такая — оркестр сразу начинает диктовать свои условия»⁴⁰⁷.

Прочитав «Новогодний тост» Аверченко, Морозов задумал оперу в сопровождении большого симфонического оркестра, однако обстоятельства заставили его изменить первоначальный замысел. Вскоре должен был состояться авторский вечер композитора, и дирижер предложил дополнить его оперой, которая

⁴⁰⁶ Морозов Н. А. Сайт композитора Н. Морозова.

⁴⁰⁷ Заднепровская Г. В. Интервью Н. А. Морозова с автором диссертации. Январь 2007.

займет значительную часть отделения. Так появилась идея создания монооперы «Тост» (для солиста — баритона и камерного оркестра, включающего солирующий фагот, рояль с доступом к открытым струнам и струнный оркестр), первое исполнение которой состоялось в Малом зале Свердловской консерватории в 1990 году. По словам Морозова, он замыслил «Тост» как хорошую, откровенную шутку, к которой располагал краткий, афористичный, наполненный сарказмом рассказ Аверченко⁴⁰⁸. Несколько измененный текст полностью ложился на музыку, и композитор, сократив наиболее «острые» фрагменты, лишь добавил некоторые детали, смягчившие сатирическую направленность «Новогоднего тоста»: ввел игру слов (например, «Сергей Христоффооооо-кхы-кхы-рыч»), цитировал песню-символ «Маленькой елочки холодно зимой» как новогодний штрих, придав общему звучанию юмористическую модальность. Есть и то, что отсутствует в рассказе Аверченко и, являясь догадкой Морозова, ассоциируется с его личностью. Как известно, судьба Аверченко — талантливого писателя, драматурга и критика, неизменно успешная и, казалось бы, безоблачно перспективная в начале профессионального пути, после событий 1917 года обернулась темной стороной. Любимец Николая II и всей императорской семьи, «Король смеха» (неофициальное звание, присвоенное ему петербургской публикой еще в 1912 году) вынужден был бежать, поначалу в Крым (1918), затем в Константинополь (1920) и после нескольких переездов окончательно поселился в Праге (1922) — одном из главных центров белой эмиграции⁴⁰⁹. Эту приближенность к императорскому двору и верность Аверченко монархии в опере символизирует цитата дореволюционного российского гимна «Боже, царя храни».

Одноактная опера фактически представляет единую моносцену, складывающуюся из нескольких разделов, границы которых определяет смена музыкального и верbalного текстов.

⁴⁰⁸ Либретто оперы принадлежит Н. Морозову.

⁴⁰⁹ Левицкий Д. А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М.: Русский путь, 1999. 552 с.

Оркестровое вступление *Alla marcia, con bravura* (ц.ц. 1–10), открывающее «Тост», построено на нескольких мотивах, которые становятся интонационной основой всей формы, в дальнейшем варьируясь и разрабатываясь:

1. Глиссандо двумя руками по открытых струнам рояля (ногтями) и удары по открытых струнам рояля.
2. Маршевый мотив с характерным ритмом у скрипок, альтов и виолончелей.
3. Восходящее и нисходящее гаммообразное движение с последующим нисходящим скачком на сексту и нисходящей секундой у виолончелей и контрабасов.
4. Короткий мотив-восклицание в ровном движении восьмых, включающий тритон, уменьшенную сексту и малую секунду у солирующего фагота.
5. Глиссандо (или tremolo) солирующих скрипки и альта (Рис. 14).

Рис. 14. Н. Морозов. «Тост». Оркестровое вступление, тт. 1–6.

Alla marcia, con bravura

Fuotte

1

Vno mf
Violin 1 and Violin 2 play eighth-note glissandos.

Vno 5010
Vno 3010
Vla 5010

Vno 3010
Vla 5010

Vcl
Vcl
Cello
Bass

Это построение повторяется во вступлении пять раз. В третьем его проведении (ц. 4) в партитуру включается цитата из песни «Маленькой елочке холодно зимой», сопровождаемая основанной на одном звуке полиритмической структурой, которая появляется и в других разделах (Рис. 15).

Рис. 15. Н. Морозов. «Тост». «Маленькой елочке», ц. 4.



Незамысловатый мотив детской праздничной песенки — новогодний шутливый штрих, по словам композитора, — выполняет важную драматургическую функцию: проходя через все разделы сочинения, скрепляя их, он в процессе варьирования превращается в своеобразное «действующее лицо», которое «вступает» в диалог с солистом и «комментирует» текст оперы.

Таблица 6. Н. Морозов. Моноопера «Тост». Схема цитирования песни «Маленькой елочки».

Цифры	Цитирование песни «Маленькой елочке холодно зимой»
4	полное проведение мелодии в <i>G-dur</i> , затем в <i>A-dur</i> , слегка измененное в конце
9 [т.9]	начальная терцовая интонация
10	начальная терцовая интонация в партии рояля и искаженная (измененная интервально) – у солирующего фагота
15 [т. 10]	искаженная первая фраза на слова: «Мысль, конечно, не новая...»
19	джазовая обработка начальной фразы
23	начальная интонация в увеличении у фагота
2 тт. до 25	видоизмененная начальная интонация у контрабасов
25 – 26	начальная интонация у рояля и фагота
27	вариант второй фразы песни
29	первая фраза на текст «Так ведь, Сергей Христофферхрыч» с колоратурным пассажем на стаккато
39	«осколки» интонации на слова «Отсюда вон?»
48 [4 т.]	начальная терцовая интонация в партии рояля
80	вариант начальной терцовой интонации в партии рояля
92	начальная терцовая интонация
97	торжествующая первая фраза в <i>Des-dur</i> у рояля

В первом разделе (цц. 10–14) — экспозиции действия — обращение Солиста («Саня, налей! Господа!») звучит на фоне маршеобразного мотива, начальной интонации песенки «Елочка» у рояля и ее же, но искаженной, у фагота. Реплики, передразнивающие предыдущего оратора, в которых Солист повторяет текст: «Поздравляю, мол, вас с Новым годом», стилизованы в духе советских массовых песен 30–40-х годов (Рис. 16).

Рис. 16. Н. Морозов. «Тост». Солист «Поздравляю, мол, вас с Новым годом», цц. 12 [т. 5] – 13.



Второй, третий, четвертый и пятый разделы представляют развитие действия.

Второй раздел (*Alla marcia (Tempo I)*, цц. 14–20) начинается с возвращения первоначального маршевого мотива. Излагая свой взгляд на тост предыдущего оратора, Солист указывает на его тривиальность, при этом в оркестре неоднократно звучит цитата «Елочки». Раздел завершает рубежная фраза: «Саня, чего заснул? Налить бы надо».

Третий раздел (*Allegro*, цц. 20 [т. 9] – 24). То, чего герой желает всем в Новом году — это все новое, молодое. Партия солиста напоминает лирический романс с характерными для жанра интонациями, секвенциями, шестидольным размером. Фраза Солиста: «Хотя, конечно, всего не омолодишь...» плавно соединяет этот раздел со следующим.

Развивая заявленную тему в четвертом разделе (*Meno mosso*, цц. 24 [4 т.] — 41), подыгравший герой указывает на то, что конкретно не омолодишь: у Сергея Христофорыча — это лысина. (В ц. 28 повторяется романсовый материал из ц. 21). Заключает этот эпизод колоратурный пассаж на стаккато «Так ведь, Сергей Христоффооооо-кхы-кхы-рыч?» в сопровождении первой фразы новогодней песенки. Первая кульминация в развитии оперы начинается с момента обращения Солиста к Сергею Христофорычу: «Что же вы разволновались? И руками замахали?» (ц. 30 [3 т.]): в партитуре хроматические ходы, полиритмическая структура, увеличение ритмической и фактурной плотности. С ц. 37 возвращается начальный материал *Alla Marcia*. В этот момент в игру включается дирижер, действия которого четко регламентированы композитором в партитуре: «Дирижер поворачивается к певцу, возмущенно глядя на него, показывает пальцем в зал и говорит свою фразу (“Вон отсюда!!!”). Последующие такты оркестр играет без дирижера, с ц. 38 — с дирижером»⁴¹⁰. Завершается раздел традиционной фразой — обращением к другу (ц. 39): «А ведь верно, Саня!!! Саня! Вон! Вон! Вон!».

Пятый раздел (*Giocoso*, цц. 41–52) — продолжение описания присутствующих — у Петра Василича вата в ушах, у Мелетии Семеновны за пазухой, у Предыдущего оратора она и вовсе в голове — сопровождают альбертиевые басы струнных и ровное движение восьмыми у фагота.

Следующий эпизод, где Солист пародирует речь Предыдущего оратора: «Все говорит, в Новом году, должно быть новое» (ц. 48), представляет вариантный повтор фрагмента из первого раздела («Поздравляю вас, мол, с Новым годом...», цц. 12–13). Возвращается начальный материал *Alla Marcia* (ц. 49), за которым следует юбилияция «Да здравствует! Да здравствует все новое!», и далее начинается эпизод *Maestoso* (ц. 50). На слова «Да здравствует все новое! Новому слава!» в партии Солиста — цитата «Боже, царя храни», в партитуре соединены три элемента: цитата гимна Российской империи у струнных, взлетающие пассажи, завершающиеся трелью у

⁴¹⁰ Морозов Н. А. «Тост». Партитура оперы. Рукопись, 2007. С. 33.

первых скрипок, характерный для торжественных жанров пунктирный ритм (Рис. 17).

Рис. 17. Н. Морозов. «Тост». Солист «Да здравствует все новое!», ц. 50.



Завершается пятый раздел фразой, которую солист произносит: «Да куда ж ты льешь то, Саня? На скатерть!»

Шестой и седьмой разделы — кульминация действия.

В шестом разделе (*Tempo di mazurka*, цц. 52–65) в действие включается еще одно «действующее лицо» — оркестр. (Ремарка в партитуре: «Оркестр вступает *ad libitum*, перебивая певца и заглушая его»). Вступая в полемику с оркестром, на фоне стилизации мазурки солист вскрикивает: «Не перебивать!!! <...> Продолжаю мысль

о новом» (ц. 55). Кульминация этого раздела — оркестровый эпизод — мазурка (*Tempo di mazurka (Festivo)*, ц. 56), вслед за которым Солист продолжает пожелание нового, обращаясь к Марье Кондратьевне с упреком, что у нее один и тот же возлюбленный уже второй год (ц. 58).

Седьмой раздел (*Alla Marcia*, цц. 65–80) — центральная сцена всей оперы. Возвращается материал начального раздела, который в дальнейшем значительно изменен и развит, далее Солист предлагает Марье Кондратьевне сменить возлюбленного на Предыдущего оратора, заявляя при этом, что «предыдущий оратор свинья!». На протяжении всей сцены преобладает хроматическое движение у струнных, фактурная плотность при этом постепенно все более увеличивается. В кульминационный момент развития действия, ведущий к его развязке, Солист указывает на старинную картину, висящую на стене, замахивается и бросает в нее бутылку старого вина (ц. 77). У оркестра взлетающий пассаж, в котором смешаны сухие удары по клавишам рояля (высота указана приблизительно), глиссандо у низких и кластерное движение у высоких струнных, которое обрывается через короткую паузу вскриком оркестра «А!». После чего следует ремарка: «Все музыканты, кто привстал, кто сидит и т.д., смотрят на картину, замерев. С ц. 76 играют все еще в оцепенении, постепенно расслабляясь»⁴¹¹. Завершает раздел хаотичное движение — оркестровый эпизод, в котором Морозов применил технику контролируемой алеаторики (ц. 78). (Рис. 18).

⁴¹¹ Морозов Н. А. «Тост». Партитура оперы. С. 70.

Рис. 18. Н. Морозов. «Тоск». Оркестровый эпизод, ил. 78.

Восьмой и девятый разделы — развязка действия. Их условно можно назвать «эйфория» и «прозрение».

Восьмой раздел (*Andante, poco a poco accelerando*, цц. 80–88) «Вот так-то! Так и должно быть после этого: новое вино, новая картина», — утверждает Солист. Возвращается мотив «Елочки». Солист начинает пританцовывать под аккомпанемент оркестра, в котором звучат интонации марша (ц. 82). В партии Солиста неоднократное обращение к другу: «Что? Саня! Не допускай!» (ц. 84); «Саня! Что они толкаются?» (ц. 86). В оркестре вкрапление материала мазурки, затем марша.

Девятый раздел (ц. 88–92) со слов Солиста: «Пётр Василич! Ну, от Вас я этого никак не ожидал» — реминисценция. Здесь соединены все элементы: мазурка, альбертиевые басы (из пятого раздела), повторяющаяся полиритмическая структура из оркестрового вступления, пунктирный мотив, восходящий пунктирный мотив, синкопированный пласт. Завершается эпизод сильным хлопком крышкой рояля и генеральной паузой, вслед за которой следует 12 ударов курантов, которые имитирует кластер у рояля. (На с. 91 ремарка в партитуре: «Каждый играет свою партию повтора ||: :||. По знаку дирижера оборвать в любом месте в момент хлопанья крышкой рояля»).

В **Коде** (*Andantino*, ц. 92–97) «Эх! Вы...Эх! Вывели...», с резюмирующим далее текстом: «Пророк?! Пророков всегда гнали» соединены интонации «Ёлочки» (ц. 92) и мотивы начального марша, под которые Солист уходит со сцены, пританцовывая (ц. 94). Далее возвращается материал вступления (*Alla marcia, con bravura*, ц. 96). Завершается опера бравурным совместным звучанием элементов вступления и торжествующим мотивом «Елочки» в *Des-dur* (Рис. 19).

Рис. 19. Н. Морозов. «Тост». Финал, ц. 96.



В заключение остановимся на драматическом элементе «Тоста». Морозов предполагает партитуре оперы развернутое описание действия⁴¹². Вся постановка была придумана автором оперы. О премьере Морозов рассказывает так: «Мы

⁴¹² Приводим полный текст аннотации: «Предполагается, что оркестр является действующим лицом (застолье). Солист может ходить внутри оркестра, обращаться к оркестрантам, дирижеру. Перед оркестром можно поставить трибуну, куда заранее прячется бутафорская бутылка, сделанная из поролона. На трибуне же настоящая бутылка, из которой солист постоянно подливает себе и пьет. Возможно появление солиста из зала. В цифре 37 реплика дирижера, обращенная к солисту. В цифре 52 оркестр играет мазурку, перебивая солиста, а тот, в свою очередь, начинает мешать оркестру, хватать дирижера за руки до цифры 55. В цифре 77 происходит подмена настоящей бутылки на бутафорскую, которую солист бросает прямо в публику. С цифры 84 возможно участие человека, который стаскивает и выталкивает со сцены солиста, но возможна также и игра с воображаемым партнером. С цифры 91 возможен полный хаос в исполнении партий, но желательно на темах монодрамы. Обрывается музыка в момент выталкивания солиста со сцены в зал. Крышка рояля при этом оглушительно падает (как захлопнувшаяся дверь). Затем идут 12 ударов курантов, пианисту необходимо добиться похожего звучания. На этом фоне V-la SOLO V-no SOLO скрипом и высоким глиссандо озвучиваются выбрасываемые со сцены вещи (например, плащ и котелок) солиста. Солист, подбирая свои вещи, гордо уходит, пританцовывая» (Морозов Н. А. Аннотация к опере «Тост». Партитура. С. 2).

поставили настоящую трибуну и сделали бутылку из папье-маше, выглядевшую как настоящая. Актер же все время наливал из стеклянной бутылки, затем говорил: «А вон она» и замахивался ею, показывая на картину. Он бросал эту бутылку на пол, где был специальный поролон, чтобы она не гремела, менял ее на приготовленную заранее легкую, сделанную из папье-маше и швырял ее в зал. Это всегда вызывало шок у публики: бутылка летела еще и в другую сторону, поскольку она легкая, а зрители при этом уклонялись. По-разному также сделали вариант финала — ухода увода Солиста со сцены: с участием миманса, когда человек просто выходил и стаскивал его со сцены и выбрасывал, и когда он сам уходил»⁴¹³.

Актерские навыки необходимо проявить и оркестрантам. Помимо описанных выше действий дирижера и оркестра, композитор обращает особое внимание на некоторые музыкальные приемы, в частности в партии рояля. В предваряющей партитуру оперы аннотации есть следующие указания: «Пюпитр ставится на демпферы или на верхнюю крышку инструмента. Нужно обеспечить легкий доступ к открытым струнам рояля, где исполняется перекрестное или простое глиссандо на басовых струнах, удары сжатыми пальцами по басовым струнам, щипки, игра по прижатым струнам и т.п., обратить внимание на З.П. Это запаздывающая педаль: нужно нажать быстро педаль в момент отпускания аккорда, взятого громко и коротко, добиться эффекта *sfp*. В цифре 45 беззвучно нажать клавиши, а затем снять педаль, чтобы прозвучали определенные звуки. Крышку (переднюю) в цифре 91 лучше уронить, чтобы она хлопнула. У солирующих скрипок и альта в цифрах 2, 3 (и подобных) нужно сделать эффект настоящего скрипта. Для этого скрипеть смычком по струнам, избегая музыкальных тонов»⁴¹⁴.

«Тост» — произведение, в котором присутствуют все характерные признаки монооперы: единственный герой-исполнитель, небольшая протяженность, сниженная роль событийности, бережное отношение к тексту литературного

⁴¹³ Заднепровская Г. В. Интервью Н. А. Морозова с автором диссертации.

⁴¹⁴ Морозов Н. А. Аннотация к опере «Тост». С. 2.

оригинала, виртуальный диалог главного героя с внесценическими персонажами как наиболее активный способ их представления. Периодически повторяя реплики — обращения к внесценическому виртуальному персонажу: «Саня, чего заснул? Налить бы надо»; «А ведь верно, Саня!!! Саня! Вон! Вон! Вон!» и т.п., Солист создает ощущение диалога, что в целом характерно для монооперы и в то же время играет важную роль в структуре оперы, обозначая ее разделы.

Значимы в музыкальной драматургии «Тоста» цитаты («Елочка», «Боже, царя храни») и стилизации (полонез, марш, мазурка).

В «Тосте» складываются определенные музыкальные и театральные приемы, характерные для всего творчества Морозова: «запаздывающая педаль», применение специфических способов звукоизвлечения, пространственные эффекты, участие музыкантов оркестра и дирижера в сценическом действии.

По словам Морозова, в «Тосте» происходит отход от чистого жанра оперы, который композитор видит, прежде всего, в шаге к смешению сценического и концертного исполнения, поскольку, по его мнению, моноопера не требует декораций и особых условий для исполнения. Театральность мышления Морозова, представленная в данном разделе диссертации в анализе его инструментальных и музыкально-сценических сочинений, ярко отражена и в следующей цитате: «Моноопера только выиграет, если все исполнители проявят актерские навыки и фантазию»⁴¹⁵.

4.5. «Моцартино» Г. Корчмара

Моноопера-буффа «Моцартино» была завершена Григорием Корчмаром в 2006 году⁴¹⁶. Ее стилевой моделью стала опера-буффа XVIII века. Вместе с тем как

⁴¹⁵ Там же.

⁴¹⁶ Премьера монооперы-буффа «Моцартино» в семи письмах (либретто Г. Корчмара по письмам В. А. Моцарта) состоялась в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Д. Шостаковича в рамках 42-го международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна» 19 мая 2006 года.

и в сочинениях «Не ручей, а море ...», Третья симфония «Посвящение Брамсу», скрипичный концерт «Дорогой Сергей Сергеич!», сюита «В честь Арнольда Шёнберга» и др., в «Моцартино» Корчмар обращается к моделированию стиля определенного композитора — технике, о которой было сказано ранее в разделе диссертации, посвященном монодраме «Контрабас».

В одном из интервью Корчмар так комментирует причины особого интереса к образу и стилю Моцарта: «Во-первых, это непреходящая притягательность наследия и личности этого композитора и вечная тайна, которая, несмотря на кажущуюся простоту музыки, витает над ним. Вторая причина заключается в том, что Моцарт — герой моей юности, в которого я по-детски влюбился. От подражания в первых пробах пера творчеству великого мастера, через впитывание основных приемов композиции я, спустя много лет, подошел к постановке вопроса: почему бы не вывести героем своего произведения самого Моцарта?⁴¹⁷ В-третьих, письма Моцарта представляют очень редкий для эпистолярия великих композиторов пример искренности и полной доступности для окружающих внутреннего мира художника, нередко прикрытоего флером самоиронии. И, наконец, в-четвертых, этот материал показался мне привлекательным в том плане, что письма Моцарта зачастую содержат «стишки» (как их называл сам Моцарт), дающие композитору, в данном случае — мне, возможность сочинения законченных оперных номеров — «арией» рядом с речитативными эпизодами на основе прозаических моцартовских текстов»⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Среди сочинений Корчмара, связанных с именем Моцарта, концерт-пастичко для фортепиано с оркестром «Моцартиссимо» (1986); вариации на тему менуэта для фортепиано и оркестра «Как стать Вундеркиндом, или играем в Моцарта» (1992, учебное пособие для оркестра и всех желающих в форме интродукции, темы с вариациями, фугой и кодой на тему восьмилетнего Вольфганга, сочиненную в 1764 году в Лондоне); сюита для фортепиано в четыре руки по материалам «Лондонской тетради» «Лондонские впечатления маленького Моцарта» (2013), части: I. «На приеме у английского короля» (обработка наброска первой части предполагавшейся Симфонии), II. «Вольфганг и Наннерль концентрируют» (обработка наброска сонатного allegro предполагавшейся клавирной Сонаты), III. «Если бы Вольфганг продолжил...» (вариации на тему неоконченной пьесы), IV. «Вольфганг музсирует с “лондонским Бахом”» (обработка наброска Жиги), V. «Оперные впечатления» (обработка наброска медленной части предполагавшейся Симфонии), VI. «На прогулке в Сент-Джеймском парке»; фуга для смешанного хора с оркестром на тему эскиза В.А. Моцарта (вероятно, для Реквиема) «Amen» (2014) и др.

⁴¹⁸ Корчмар Г. О. Играем Моцарта // Санкт-Петербургский Музыкальный Вестник. № 11 (34), ноябрь 2006 г. С. 5.

Письма Моцарта (в широком объеме) по определенным причинам долгое время (более двухсот лет) не были изданы на русском языке. Говорящий на разных европейских языках и диалектах, Моцарт в своих письмах свободно переходил с одного языка на другой, вставлял сленг, не считал нужным следить за орфографией, порой просто озорничал. По словам А. Розинкина, одного из авторов русского перевода писем, Моцарт, к примеру, часто писал не только существительные, но и имена собственные со строчной буквы, вставлял глаголы «парлировать», «пардонировать» и т.п., «онемечивая» часть иностранных слов, склоняя или спрягая их по-немецки и присоединяя к их корням немецкие аффиксы⁴¹⁹. Он не имел возможности изучать языки углубленно и делал в иностранных словах и именах многочисленные орфографические ошибки. К тому же: «Моцарт писал, как говорил, захлебываясь и перескакивая с одной мысли на другую. Перечитывать и править свои длиннейшие письма у него просто не было времени...»⁴²⁰. Наконец, его письма наполнены забавной игрой слов и смыслов, а также выражениями, по мнению пурристов, находящимися на грани или за гранью дозволенного.

По признанию Корчмара, в течение долгого времени он не очень ясно представлял, во что «выльется» музыкальный материал о Моцарте — в вокальный цикл или во что-то вроде кантаты? Получив возможность прочитать и стихотворные, и прозаические тексты писем на русском языке, композитор пришел к идеи написать оперу в жанре «...моцартовских опер-буффа с чередованием прозаических речитативов, создающих некое подобие действия, и ариозных эпизодов — характерных состояний. При этом заманчивым показалось представить дело так, — говорит композитор, — что как будто бы Моцарт написал оперу о самом себе, оперу, где он выступает единственным героем»⁴²¹.

⁴¹⁹ Вольфганг Амадей Моцарт. Письма / пер. с нем., франц., итал., лат. М.: Аграф, 2000. С. 7–12.

⁴²⁰ Там же. С. 10.

⁴²¹ Корчмар Г. О. Играем Моцарта. С. 5. Добавим, что в партитуре оперы моцартовские тексты даются на обоих языках, при этом в стихотворных фрагментах Корчмару удалось добиться эквиритмичного перевода.

Из избранных, переведенных в двухтысячном году писем Корчмар выбрал семь, которые составили семь сцен оперы: Письмо I «Антону Штоллю»; Письмо II «На замужество сестры»; Письмо III «На смерть скворца» (Готфриду фон Жаккену); Письмо IV «Нежная ода кузине»; Письмо V «О красотке и пиве»⁴²² (Баронессе Марте Элизабет фон Вальдштеттен); Письмо VI «Матери»; Письмо VII «Жене — на предстоящее путешествие».

Говоря о подзаголовке — «в семи письмах», Корчмар поясняет, что мыслил действие оперы спрессованным в один эпизод-вечер: «...как будто композитор после трудового дня присел за столик и написал семь писем, адресованных разным людям — близким родственникам и просто знакомым»⁴²³.

Написанные в разные периоды жизни Моцарта, письма объединены общим драматургическим замыслом Корчмара. В них предстает объемный образ композитора, складывающийся из мельчайших характерных черточек: «Эмоциональная амплитуда этих писем полярна: от фривольного фиглярничания со своей кузиной до приобретающей трагический характер скорби о кончине любимого скворца, в которой явственно читается состояние Вольфганга Амадея по получении известия о смерти собственного отца. Иногда в письме проступают различные черты моцартовского характера. Так, в письме матери, проникнутом ироничностью и грубоватым юмором, всего лишь на миг (но с какой силой!) проявляется почтительное и нежнейшее к ней отношение»⁴²⁴.

Письма наполнены бытовыми подробностями из жизни композитора: переезды, наставления сестре, нежное признание женушке, мысли о заработке и пр. В письме к кузине, текст которого составляет Четвертую сцену, содержатся вольности и непристойности, впрочем, во времена Моцарта таковыми не считавшиеся: откровенное обсуждение состояния желудка — основного критерия

⁴²² В основе музыкального материала этой сцены — «Майская песенка» Моцарта, с которой семилетний Корчмар начал свое недолгое обучение игре на скрипке.

⁴²³ Корчмар Г. О. Играем Моцарта. С. 5.

⁴²⁴ Там же.

здравья в XVIII веке — полагалось тогда обычной заботой о себе и близких. Не менее откровенно в этом отношении и послание матери. Есть в письмах и шутливые «псевдонимы», которыми композитор порой подписывал свои письма, — «Паршивый свин Трацом–Моцарт», «Дворянин фон Свинохвост».

Метод стилевого моделирования проявляется в «Моцартино» на нескольких уровнях, образуя иерархическую систему: стиль, жанр, типовые аффекты, интонационный строй, фактурные приемы, оркестр — все как будто «из Моцарта» и в то же время оригинально. «В процессе работы со стилевой моделью, — пишет О. А. Кузьменкова, — композитор не стремится к прямой стилизации, к растворению себя в музыке других авторов и исторических эпох. Напротив — главной чертой его творчества в этом направлении является постановка типовых элементов музыкальной ткани в необычные, порой парадоксальные сочетания, что в результате приводит к новому качеству и образной многозначности»⁴²⁵.

«Моцартино» — это современный парофраз на моцартовскую оперу-буффу. Обращаясь к стилевой модели определенного жанра, Корчмар ориентировался лишь на самые общие принципы его построения. В опере нет абсолютно точного моделирования драматургии, композиции и приемов оперы-буффа, отсутствуют в ней и типичные для *buffa* герои. Главный, и единственный, герой «Моцартино» — сам Моцарт, который вступает в своеобразный «диалог» с автором оперы⁴²⁶. И уже этот факт придает моделированию особый характер. Моцартовские оперы-буффа разнятся в своей структуре и, если в ранней буффонной опере «Мнимая простушка» (1768) действие состоит практически из одних арий (от двух до четырех на каждого героя) и только финалы ансамблевые⁴²⁷, то в «Свадьбе Фигаро» (1786) — этой непревзойденной вершине жанра — на четырнадцать сольных номеров приходится

⁴²⁵ Кузьменкова О. А. Метод стилевого моделирования в творчестве Григория Корчмара. Монография. Спб: ИНФО-ДА, 2004. 48 с. С. 12.

⁴²⁶ Корчмар отмечает парадоксальность ситуации, которая позволила быть ему «автором музыки (!), а Моцарту — автором текста (!!»).

⁴²⁷ П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, отмечая этот факт, указывают на то, что: «В сфере драматической техники буффонной оперы Моцарт отстает от своих коллег-современников». Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. С. 105.

целых двенадцать ансамблей⁴²⁸. Возникает закономерный вопрос, ориентировался ли Корчмар на раннюю модель, а если нет, то как же в условиях монооперы сохранить одну из главных стилевых доминант зрелой моцартовской итальянской буффонной оперы — обилие ансамблей при безусловном господстве сольного начала?

Можно предположить, что название «парафраз» освобождает автора от некой обязательной логики композиции и позволяет сделать акцент на другом непременном плане буффонной оперы — создании характерных типовых образов и ситуаций. Подтверждением этому, казалось бы, служит следующее высказывание Корчмара: «Все семь писем-сцен в большой степени являются “масками” Моцарта, и лишь в конце оперы эти “маски” сбрасываются. Ведь написание писем для композитора — это не только житейская необходимость или развлечение, но и концентрация грядущей творческой энергии, постепенно просыпающейся в нем (согласно моему замыслу) при воспоминании о пении скворца. В этот миг все письма забыты, как нечто совершенно постороннее, а из незатейливой “птичьей” мелодии в голове Моцарта рождается целый каскад тем (в партитуре “Моцартино” их восемь), которые в одновременном звучании символизируют творческий процесс. Пафос окончания этого произведения можно было бы выразить в следующих словах: “прощайте пустые забавы, только сейчас начинается самое главное”»⁴²⁹.

Действительно, семь сцен оперы — семь разнохарактерных зарисовок, семь эмоциональных состояний Моцарта, вместе с тем подчиненные общей логике буффонной драматургии с ее контрастами и устремленностью к финалу. Первая сцена, открывающаяся торжественными аккордами ре-мажорного трезвучия в стилизованном пунктирном ритме и в стремительном темпе *Allegro giocoso* (абсолютно в духе моцартовских блестательных увертюр), совмещает функции вступления и выходной арии главного героя, словесный текст которой практически скомбинирован из нескольких оборотов: «Милый Штолль, мой король, полный ноль,

⁴²⁸ См. об этом: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 349–359.

⁴²⁹ Корчмар Г. О. Играем Моцарта. С. 5.

пьяный столь, полный ноль, пьяный столь, пьяный столь, пьяный столь!»⁴³⁰
 (Рис. 20 а, б, в).

Рис. 20. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо I.

а). Оркестровое вступление, мт. 1–4.

⁴³⁰ Возможно, с изображением состояния опьянения адресата (или с небрежностью воображаемого переписчика нот) связана гармоническая разноголосица, основанная на пронизывающих всю сцену политональных сочетаниях. Вместе с тем по своему строению эта сцена полностью соответствует структурным особенностям первой части классического инструментального концерта — сонатная форма с двойной экспозицией. (Прототип главной партии — начало Четвертого скрипичного концерта Моцарта KV218). Только солист здесь — вокалист (еще один парадокс).

б). Оркестровое вступление, ц. 3.

Musical score for orchestra entrance, section 3, page 343. The score consists of ten staves. From top to bottom: Oboe I, Oboe II, Clarinet, Bassoon, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Trombone IV, Trombone V, and Cello. The music starts with dynamic *p*. The first three staves (Oboe I, Oboe II, Clarinet) play eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II play sustained notes. Trombones III and IV play eighth-note patterns. Trombone V and Cello play sustained notes. The dynamic changes to *p* for the bassoon and bassoon II. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *p* for the bassoon and bassoon II again. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *p* for the bassoon and bassoon II once more. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *p* for the bassoon and bassoon II for the final time. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes.

в). Ария «Милый Штолль!», ц. 7.

Musical score for 'Mil'ky Shtol'!' aria, section 7, page 343. The score consists of ten staves. From top to bottom: Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet, Bassoon, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Trombone IV, and Cello. The dynamic starts at *f*. The flute and oboe play eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II play sustained notes. The dynamic changes to *mp*. The flute and oboe continue their eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *mp* again. The flute and oboe continue their eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *mp* once more. The flute and oboe continue their eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *mp* for the final time. The flute and oboe continue their eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *f*. The flute and oboe continue their eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *f* again. The flute and oboe continue their eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *f* once more. The flute and oboe continue their eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes. The dynamic changes to *f* for the final time. The flute and oboe continue their eighth-note patterns. The bassoon and bassoon II continue their sustained notes.

Трагико-лирический центр оперы — Третья сцена («Здесь мирно спит певец, чудак скворец»). Буффонная Шестая сцена в форме рондо («Мадам мама! Я масло ем упрямо. Господь нас так блюдет, что хворь нас не берет. Объехали весь свет, но при этом денег нет») предваряет финал (Рис. 21).

Рис. 21. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо VI. «Матери», mm. 1–6.



Напомним, что весь текст «Моцартино» вербальный и, вслед за ним, музыкальный, окрашен ироническим тоном (особенно в Четвертой сцене, где цитируется приписываемая Моцарту и знакомая со временем «советского» детства Колыбельная «Спи, моя радость, усни» с парадоксально несоответствующим ее содержанию текстом письма кузине). В результате рождаются не характерные, а скорее *quasi* характерные состояния: трагико-лирическое, лирическое, торжественное и пр.

Структура сцен «Моцартино» (кроме Первой и Шестой) подчинена единому принципу: открывает их речитатив, *secco* или мелодизированный, далее следует aria, завершается сцена речитативом. Первая и Вторая сцены включают каденцию солиста. Корчмар моделирует также характерные жанры: галантный менуэт (Вторая сцена «Ты в браке многое узнаешь», см. Рис. 22 а, б), aria *lamento* (Третья сцена, см. Рис. 23), колыбельная-сицилиана (Четвертая сцена «Спокойных снов вам шлю,

любя», см. Рис. 24), торжественный полонез *Adagio maestoso* (Пятая сцена «Всемилюбимейшая, Всенаилучшая, Всепрекрасная», см. Рис. 25).

Rис. 22. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо II. «На замужество сестры».

a). Речитатив, тт. 1–7.

Musical score for 'Adagio maestoso' (mm. 1-7) featuring vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Bass (B.), and Basso continuo (Bc.). The score includes lyrics in German and Russian. The vocal parts are written in two systems of staves, with the basso continuo part providing harmonic support.

1. *Soprano (S.):* *Дорогая сестрица!* *Для с членами хором в эту прекрасную ночь!*
Altehr. Frau und ich müssen hier ein aller Glück

2. *Alto (A.):* *на трех скрипках.* *Altehr. Frau und ich müssen hier ein aller Glück*

3. *Bass (B.):* *и скрипки.* *и скрипки наше счастье,* *и скрипки в этот прекрасный вечер.*
und Тарнштейн *и скрипки наше счастье,* *и скрипки в этот прекрасный вечер.*

4. *Basso continuo (Bc.):* *и скрипки.* *и скрипки наше счастье,* *и скрипки в этот прекрасный вечер.*

б). Ария «Ты в браке многое узнаешь», тт. 17–19.

Musical score for 'Ты в браке многое узнаешь' (mm. 17-19) featuring vocal parts for 2nd Flute (2Fl.), 2nd Oboe (2Ob.), 2nd Clarinet (2Cl.), Bassoon (B.), Horn (Horn), Viola (Vl. I), Cello (Cello), and Double Bass (Double Bass). The vocal parts are written in two systems of staves, with dynamic markings like *Moderato*, *mf*, and *p*.

1. *2nd Flute (2Fl.):* *—* *mf* *—* *—*

2. *2nd Oboe (2Ob.):* *—* *mf* *—* *—*

3. *2nd Clarinet (2Cl.):* *—* *mf* *—* *—*

4. *Bassoon (B.):* *mf* *—* *—* *—*

5. *Horn (Horn):* *p* *—* *—* *—*

6. *Viola (Vl. I):* *mf* *—* *—* *—*

7. *Cello (Cello):* *mf* *—* *—* *—*

8. *Double Bass (Double Bass):* *mf* *—* *—* *—*

9. *Vocal Part (B.):* *Ты в браке многое у - зна-ешь,* *ты до-селе-ши-шь*
Ты в браке многое у - зна-ешь, *ты до-селе-ши-шь*

Рис. 23. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо III. «На смерть скворца» (Готфриду фон Жаккену). Оркестровое вступление к арии, мт. 10–13.



Рис. 24. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо IV. «Нежная ода кузине». Ария «Спокойных снов Вам илю, любя», мт. 27–35.



Musical score for orchestra and choir, page 347. The score includes parts for Flute I, Flute II, Clarinet, Bassoon, Trombone, Horn I, Horn II, Trompette, and Cello. The vocal parts are for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal line includes lyrics in German: "Kra - sot - ka, Kra - sot - ka, Kra - sot - ka, Kra - sot - ka".

Рис. 25. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо V. «О красотке и пиве» (Баронессе Марте Элизабет фон Вальдштеттен). Ария «Красотка, пиво...», ч. 3.

Musical score for orchestra and choir, page 347, continuation. The score includes parts for Flute I, Flute II, Clarinet, Bassoon, Trombone, Horn I, Horn II, Trompette, and Cello. The vocal parts are for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal line includes lyrics in German: "Kra - sot - ka, Kra - sot - ka, Kra - sot - ka, Kra - sot - ka".

Моделируются и типичные моцартовские интонации — ходы по трезвучию, скачки на восходящую кварту, каденционный оборот (нисходящая секста с восходящей малой секундой), группетто, альбертиевы басы, характерные ритмические фигуры (шесть восьмых и четыре шестнадцатых; восьмая и триоль шестнадцатыми и четыре восьмые) и т.д. При этом все типично моцартовское словно пропускается сквозь «кривозеркальную» призму: утрируются образные характеристики, клишированные мелодические обороты получают неожиданные завершения или не завершаются вовсе, ритмические и гармонические последования имеют тенденцию к «забеганию» или «отставанию» от привычных классических представлений об их соотношениях (имеются в виду непредсказуемые ритмические «сбои» и «конфузные» ситуации, возникающие вследствие несовпадения гармонических функций баса и остальных голосов, то есть элементы, остроумно и мастерски разработанные еще Стравинским в неоклассическом периоде его творчества).

И все-таки, что же с ансамблями? Внимательный анализ партитуры приводит к мысли о «скрытой ансамблевости», которая возникает в результате цитирования моцартовских тем в завершении оперы. Введение в одновременном звучании восьми популярнейших тем из разных сочинений Моцарта (тема проигрыша арии Папагено «Я всем известный птицелов», арии Фигаро «Мальчик резвый», темы главных партий из увертюры к «Свадьбе Фигаро» и первой части «Маленькой ночной серенады», главных партий второй части и финала «Юпитера», среднего эпизода из *c-moll*'ной клавирной Фантазии (KV 475), наконец, главной темы финала *G-dur*'ного клавирного концерта (KV 453), возникшей из щебетания скворца) рождает невольное ощущение виртуального присутствия «героев» моцартовской музыки в финале оперы Корчмара⁴³¹ (Рис. 26).

⁴³¹ Здесь Корчмар весьма дерзко вступает в «соревнование» с самим Моцартом — ведь в коде финала моцартовского «Юпитера» одновременно звучат всего лишь пять тем.

Рис. 26. Г. Корчмар. «Моцартино». Письмо VII. «Жене — на предстоящее путешествие». Финал, цц. 10–13.

The musical score consists of two systems of staves, each containing ten staves. The instruments and voices listed from top to bottom are:

- Measure 10 (top system):
 - Pi. I
 - Pi. II
 - 2. Ob.
 - Cl. I
 - Cl. II
 - 2. Fag.
 - 2. Corni
 - Vcl. I
 - Vcl. II
 - Vcl. III
 - Vcl. IV
 - Cb.
 - Cemb.
- Measure 11 (bottom system):
 - 2. Pi.
 - 2. Ob.
 - 2. Cl.
 - 2. Fag.
 - 2. Corni
 - Vcl. I
 - Vcl. II
 - Vcl. III
 - Vcl. IV
 - Cb.
 - Cemb.

Measure 12 (top system):

- Pi. I
- Pi. II
- 2. Ob.
- Cl. I
- Cl. II
- 2. Fag.
- 2. Corni
- Vcl. I
- Vcl. II
- Vcl. III
- Vcl. IV
- Cb.
- Cemb.

Measure 13 (bottom system):

- Pi. I
- Pi. II
- 2. Ob.
- Cl. I
- Cl. II
- 2. Fag.
- 2. Corni
- Vcl. I
- Vcl. II
- Vcl. III
- Vcl. IV
- Cb.
- Cemb.

Measure 14 (top system):

- Pi. I
- Pi. II
- 2. Ob.
- Cl. I
- Cl. II
- 2. Fag.
- 2. Corni
- Vcl. I
- Vcl. II
- Vcl. III
- Vcl. IV
- Cb.
- Cemb.

Measure 15 (bottom system):

- Pi. I
- Pi. II
- 2. Ob.
- Cl. I
- Cl. II
- 2. Fag.
- 2. Corni
- Vcl. I
- Vcl. II
- Vcl. III
- Vcl. IV
- Cb.
- Cemb.

Measure 16 (top system):

- Pi. I
- Pi. II
- 2. Ob.
- Cl. I
- Cl. II
- 2. Fag.
- 2. Corni
- Vcl. I
- Vcl. II
- Vcl. III
- Vcl. IV
- Cb.
- Cemb.

Measure 17 (bottom system):

- Pi. I
- Pi. II
- 2. Ob.
- Cl. I
- Cl. II
- 2. Fag.
- 2. Corni
- Vcl. I
- Vcl. II
- Vcl. III
- Vcl. IV
- Cb.
- Cemb.

Характерной приметой музыкальной эпохи нового времени стало обращение композиторов к личностям и наследию своих далеких предшественников —

гениальных творцов прошлого, более того, воплощение их как главных персонажей сценических произведений (достаточно вспомнить, например, оперу Шнитке «Джезуальдо», 1993 или миниоперу петербургского композитора Н. Мажары «*Viva musica! Сцены из жизни Россини*», 2011). В этом контексте моноопера Корчмара воспринимается как еще одна попытка проникнуть в тайны и сущность творений одного из величайших музыкальных мыслителей, представить приметы их неповторимого очарования в ракурсе проблематики сегодняшнего дня и выразить глубокое почитание нашим современником героя своей музыкальной жизни.

В заключении этого раздела диссертации отметим следующее:

Моноопера — востребованная на современном этапе разновидность жанра, о чем свидетельствует значительное количество созданных в нем за последние три десятилетия произведений.

В моноопере сохраняются ведущие смысловые и драматургические принципы, такие, как монологичность, присутствие внесценических образов, вступающих в виртуальный диалог с главным героем, подчинение всего интонационного строя солисту, небольшая протяженность, дискретность временных процессов, бережное отношение к литературному первоисточнику. Эти принципы представлены и в современной западной моноопере. Приведем в качестве примера «Эмили» (2010) известного финского композитора К. Саариахо (1952–2023), детальный анализ которой дан в статье Н. Н. Саамишвили «Музыкальная драматургия и образный строй оперы “Эмили” Кайи Саариахо»⁴³². Практическое отсутствие «внешнего» действия и полная сосредоточенность на внутренней драме сообщает опере черты оперы-портрета, отражающего все глубокое разнообразие душевного мира героини как бы пролистывающей страницы прошлого, настоящего и будущего. По словам исследователя в девяти сценах монооперы взаимодействуют три основных смысловых линии: «...линия смертельных предчувствий и страхов, лирическая,

⁴³² Саамишвили Н. Н. Музыкальная драматургия и образный строй оперы «Эмили» Кайи Саариахо // Культура и искусство. 2016. № 6 (36). С. 854–859. DOI: 10.7256/2222-1956.2016.6.21359

связанная с чувствами Эмили к ее возлюбленным, и научно-философских размышлений»⁴³³. Само действие представляет своеобразное воспоминание Эмили о значимых в ее жизни людях — возлюбленном Сен Ламбере, бывшем возлюбленном и друге Вольтере, покойном отце бароне Бретее и даже не родившемся еще ребенке. В девятой сцене предстают все «призрачные персонажи». «Этот драматургический прием — воплощение образа главной героини посредством (в том числе) включения в ее монолог упоминания иных “персонажей” и отражения их в музыке, — ставший оригинальной находкой Саариахо, удачно подчеркнул режиссер премьерной постановки в Лионской опере Ф. Жирар», — пишет Саамишвили⁴³⁴. Однако, по нашему представлению, такой прием представляется не оригинальной находкой, а типовым приемом монооперы. Оригинальным же можно назвать следующее: «Для их воплощения голос солистки трансформируется при помощи электроники в параллельно звучащий мужской или детский тембр. Голос каждого из этих “героев” (Вольтер, Сен Ламбер, Ребенок, Отец) имеет свою окраску. Она зависит от интервала транспозиции голоса Эмили и спектрального диапазона (определенного комплекса гармоник, отобранных композитором). Звучание призрачных голосов создает очень сильный, порой даже устрашающий, эффект. В параллели с сопрано искусственные тембры погружают слушателя в необычайную фантастическую атмосферу»⁴³⁵.

Вместе с тем расширяется ареал сюжетов и тематики, в том числе за счет привлечения литературных первоисточников, выводящих за пределы типового содержания монооперы, ранее зачастую ограничивающегося личной психологической драмой героини. Теперь моноопера затрагивает также философскую, социальную, духовную проблематику.

Либретто монооперы может дословно воспроизводить текст первоисточника, как, к примеру в «Смерти поэта» С. Слонимского, но может быть и результатом сложного синтеза различных текстов, иногда чередующих прозаические и

⁴³³ Там же. С. 855.

⁴³⁴ Там же. С. 856.

⁴³⁵ Там же. С. 858.

стихотворные фрагменты. Таковы «Страсти по Марине» Клиничева, либретто которой соткано из дневников, писем, воспоминаний, стихов, прозы Марины Цветаевой. Не менее сложен текст либретто «Альбома Алисы» Рубина, включающий стихи разных поэтов при ведущей роли на содержательном и драматургическом уровне поэзии О. Мандельштама.

Усложняется полижанровый синтез монооперы. Если в первых образцах монооперы очевидны связи со сценой сквозного развития большой оперы, вокальной симфонией и др., то позже синтезируются не только сопредельные с монооперой жанры, но и такие, к примеру, как инструментальный театр, видеоинсталляция.