



О П Е Р А

В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ:

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Материалы Международной
научной конференции
11–15 ноября 2019 г.

Министерство культуры Российской Федерации
Российская академия музыки имени Гнесиных
Государственный институт искусствознания

ОПЕРА
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ:
ИСТОРИЯ
И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей по материалам
Четвертой Международной научной конференции
11–15 ноября 2019 года

Том 2

МОСКВА
2019

УДК 792. 54
ББК 88. 335. 41
О60



Издание осуществлено при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 19-012-20019

Редактор-составитель

доктор искусствоведения *И.П. Сусидко*

Редакционная коллегия

доктор искусствоведения *П.В. Луцкер*
доктор искусствоведения *Т.И. Науменко*
доктор искусствоведения *Н.В. Пилипенко*
доктор искусствоведения *А.С. Рыжинский*
доктор искусствоведения *Т.В. Цареградская*

Рецензенты

Левон Оганесович Акопян, доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания
Инна Народицкая, PhD, профессор
Северо-Западного университета, Эванстон, Иллинойс, США

*Печатается в соответствии с решением
Редакционно-издательского совета
Российской академии музыки им. Гнесиных*

О60 **Опера в музыкальном театре: история и современность.** Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко / Рос. акад. музыки. — Том 2. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. — 552 с., илл. Иллюстрация на обложке: И.Я. Билибин. Эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»

ISBN 978-5-8269-0251-6

ISBN 978-5-8269-0259-2 (eBook)

ISBN 978-5-8269-0253-0 (Т. 2)

ISBN 978-5-8269-0261-5 (eBook, Т. 2)

© РАМ имени Гнесиных, 2019

© И.П. Сусидко, 2019

Ministry of Culture of the Russian Federation
Gnessins Russian Academy of Music
State Institute for Art Studies

OPERA
IN MUSICAL THEATER:
HISTORY
AND PRESENT TIME

Proceedings
of the 4th International Academic Conference
November 11–15, 2019

Volume 2

MOSCOW
2019

УДК 792. 54
ББК 88. 335. 41
О60



**The edition is supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR),
Project 19-012-20019**

Edited by:

Irina Susidko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Editorial Board

Pavel Lutsker, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Tatiana Naumenko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Nina Pilipenko, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Aleksandr Ryzhinskii, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Tatiana Tsaregradskaya, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies)

Academic Reviewers

Levon Hakobian, Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Head of
Music Theory Department, State Institute for Art Studies

Inna Naroditskaya, PhD, Full Professor, Musicology,
Northwestern University, Evanston, USA

*Printed according to the solution
Editorial and Publishing Council of
Gnessins Russian Academy of Music*

O60 Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019, ed. by Irina Susidko, Gnessins Russian Academy of Music. Volume 2. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019. 552 p., ill. Front cover illustration: Ivan Ya. Bilibin. Scenography Sketch for the Opera *The Tale of Tsar Saltan* by Nikolai A. Rimsky-Korsakov.

ISBN 978-5-8269-0251-6

ISBN 978-5-8269-0259-2 (eBook)

ISBN 978-5-8269-0253-0 (Vol. 2)

ISBN 978-5-8269-0261-5 (eBook, Vol. 2)

© Gnessins Russian Academy of Music, 2019

© Irina Susidko, 2019

© Authors, 2019

К 75-ЛЕТИЮ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ
(On the 75th Annivesary of Gnessins Russian Academy of Music)

К 75-ЛЕТИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВОЗНАНИЯ
(On the 75th Annivesary of State Institut for Art Studies)

СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

V. ЛИБРЕТТО И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ: ОТ *DRAMMA PER MUSICA* К ЛИТЕРАТУРНОЙ ОПЕРЕ

LIBRETTO AND LITERARY SOURCES: FROM *DRAMMA PER MUSICA* TO LITERARY OPERA

«Сказание об Орфее» Анджело Полициано: от поэмы к либретто
Fabula di Orfeo by Angelo Poliziano: From Poem to Libretto

Елена Панкина / Elena Pankina.....17

Печатные издания русских оперных либретто: попытка каталогизации
Printed Opera Librettos in Russia: Attempt at Cataloguing

Анна Стеценко / Anna Stetsenko.....27

«Барышня-крестьянка» vs “Mistress into Maid”: два либретто оперы Влади-
имира Дукельского

*Varyshnia Krestyanka vs Mistress into Maid: Two Libretti of Vladimir
Dukelsky’s Opera*

Антонина Максимова / Antonina Maksimova.....35

Оперы Э. Денисова: к проблеме «композиторского либретто»

The Operas by Edison Denisov: Concerning the Issue of ‘the Composer’s
Libretto’

Галина Григорьева / Galina Grigorieva.....47

Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному
театру

What Comes after Dahlhaus: From Literary Opera to New Music Theatre

Владислав Тарнопольский / Vladislav Tarnopolsky.....55

Литературная опера: текст и подтекст Literary Opera: Text and Subtext <i>Галина Заднепровская / Galina Zadneprovskaya</i>	65
«Белые ночи» Фёдора Достоевского – Юрия Буцко <i>White Nights</i> by Fyodor Dostoevsky – Yuri Butsko <i>Евгения Чигарева / Evgenia Chigereva</i>	77
Проза Достоевского в поэтической трактовке Ю. Ряшенцева: либретто оперы Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» Dostoevsky's Prose Interpreted in Yu. Ryashentsev's Poetry: the Libretto of <i>Crime and Punishment</i> , an Opera by Eduard Artemyev: <i>Светлана Войткевич / Svetlana Voitkevich</i>	85
Польская литературная опера XXI века. Введение в исследование Polish Literary Opera of the 21st Century. Reconnaissance <i>Паулина Зглинецкая / Paulina Zgliniecka</i>	95

VI. ОПЕРА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ OPERA IN A SOCIOCULTURAL CONTEXT

Царедворец, музыкант: граф Матвей Виельгорский и опера Courtier, Musician: Count Matvey Vielgorsky and Opera <i>Галина Петрова / Galina Petrova</i>	103
Социальные и институциональные аспекты балета в парижской Опере XIX века Social and Institutional Aspects of Ballet in the Paris Opéra of the 19th Century <i>Ольга Жесткова / Olga Zhestkova</i>	111
Когда главная роль в опере отдана балерине: опера Д. Обера «Немая из Портичи» («Фенелла») на петербургской сцене с участием танцовщиц Марии Новицкой и Екатерины Телешевой When the Main Part in an Opera is Given to the Ballerina: Daniel Auber's Opera <i>La Muette de Portici (Fenella)</i> on Stage in St. Petersburg with the Participation of Dancers Maria Novitskaya and Ekaterina Telesheva <i>Ольга Федорченко / Olga Fedorchenko</i>	121

Опера Бетховена «Фиделио» в России XIX века Beethoven's Opera Fidelio in the Nineteenth-Century Russia <i>Лариса Кириллина / Larissa Kirillina</i>	131
Оперы Винченцо Беллини. Петербургский сюжет (1830–1860-е годы) Operas by Vincenzo Bellini. The St. Petersburg Plot (1830s – 1860s) <i>Наталья Огаркова / Natalia Ogarkova</i>	141
О влиянии Вагнера на французское изобразительное искусство: концепция «вагнерианской живописи» Теодора де Визева и примеры ее воплощения On Richard Wagner's Influence on French Visual Art: Théodore de Wyzewa's Concept of 'Wagnerian Painting' and the Examples of Its Implementation <i>Елена Ровенко / Elena Rovenko</i>	153
Опера Венсана д'Энди «Чужестранец» и культурный контекст Франции эпохи <i>fin de siècle</i> Vincent d'Indy's Opera <i>L'Étranger</i> and the French Cultural Context of the <i>Fin de Siècle</i> Epoch <i>Наталья Рыжкова / Nataliya Ryzhkova</i>	163
Отражение русской и европейской оперной жизни в дневниках великого князя Константина Николаевича (1830–1880-е гг.) Reflection of Russian and European Opera Life in the Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolayevich (1830s – 1880s) <i>Григорий Мусеев / Grigory Moiseev</i>	173
Об итальянских операх начала XX века на сюжеты русской литературы: «Цыгане» Леонкавалло и «Воскресение» Альфано Italian Opera on the subjects of Russian Literature in the Early 20th Century: the <i>Gypsies</i> by Leoncavallo and the <i>Resurrection</i> by Alfano <i>Елена Петрушанская / Elena Petrushanskaya</i>	181
Советская опера в бумагах повседневности (по материалам архивов 1930-х – 1940-х годов) Soviet Opera in Daily Documents (Based on Archives from the 1930s – 1940s) <i>Татьяна Науменко / Tatiana Naumenko</i>	191
Опера в зеркале первых лет российской звукозаписи Opera in the Mirror of the First Years of Russian Phonography <i>Ирина Дынникова / Irina Dynnikova</i>	201

Элементы оперы в детском школьном спектакле Elements of Opera in Children's School Performance <i>Виталий Алеев / Vitaly Aleev</i>	209
--	-----

**VII. СЦЕНОГРАФИЯ
И МУЗЫКА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ
SET DESIGN
AND MUSIC IN THE DRAMA THEATRE**

Эволюция формы зрительного зала в итальянском театре конца XV – начала XVII века The Evolution of Auditorium Shape in Italian Theatre of the Late 15th and the Early 17th Century <i>Маргарита Лялинская / Margarita Lyalinskaya</i>	219
--	-----

Парковый театр для постановки оперы «Анжелика, победительница Альцины» в резиденции Фаворита (1716) Garden Theatre for the Production of the Opera <i>Angelica vincitrice di Alcina</i> in the Favorità Residence (1716) <i>Татьяна Шовская / Tatiana Šovska</i>	229
--	-----

Театральный декоратор Доменико Корсини. Между Болоньей и Санкт-Петербургом The Stage Designer Domenico Corsini. Between Bologna and St. Petersburg <i>Надежда Чамина / Nadezhda Chamina</i>	239
---	-----

Ретроспектива оперной сценографии мангеймского театра во времена курфюрста Карла Теодора The Retrospective of Opera Scenography at the Mannheim Theater during the Reign of Carl Theodor <i>Александра Дворницкая / Alexandra Dvornitskaya</i>	249
--	-----

Альбом древнерусских костюмов для оперы Екатерины II: источники и авторы «национального стиля» на придворной сцене An Album of Old Russian Costumes for the Opera by Catherine II: Sources and Authors of the 'National Style' on the Court Stage <i>Анна Корндорф / Anna Korndorf</i>	259
--	-----

Скиния и Иерусалимский Храм: элементы театрализованной зрелищности в еврейском искусстве древности The Tabernacle and the Temple in Jerusalem: Elements of Theatrical Pageantry in the Jewish Art of Antiquity <i>Лидия Чаковская / Lidia Chakovskaya</i>	271
Музыка и музыкальные инструменты во флорентийских <i>sacre rappresentazioni</i> (священных представлениях) Music and Musical Instruments in the Florentine <i>sacre rappresentazioni</i> <i>Наталья Вавилина / Natalia Vavilina</i>	283
Поющие персонажи немецкой мистерии позднего Средневековья Singing Characters of the German Mystery in the Late Middle Ages <i>Ирина Климова / Irina Klimova</i>	291
Музыка драмы М.И. Цветаевой: опыт сценического претворения The Music of Tsvetaeva's Drama: A Case of Stage Implementation <i>Джамиля Кумукова / Dzhamilya Kumukova</i>	303
«Пиковая дама» П.И. Чайковского в зеркале современного театра Tchaikovsky's <i>The Queen of Spades</i> Reflected by the Contemporary Theater <i>Евгения Артемова / Evgeniya Artemova</i>	313
Московская премьера «Катерины Измайловой» Шостаковича: Театроведческая реконструкция спектакля The Moscow Premiere of Shostakovich's <i>Katerina Izmailova</i> : Reconstruction of the Performance <i>Константин Черкасов / Konstantin Cherkasov</i>	321
Парижская <i>Opéra Comique</i> в начале XX века: менеджмент, руководство, репертуар Paris <i>Opéra Comique</i> in the Early 20th Century: Management, Direction, Repertoire <i>Ирина Захарбекова / Irina Zakharbekova</i>	331
Идея трехпланной сцены в концепции оперной режиссуры В.Э. Мейерхоolda The Idea of a Three-Dimensional Scene in the Concept by Vsevolod Meyerhold's Opera Direction <i>Александр Ряпосов / Alexander Ryaposov</i>	339

Опера Любомира Пипкова «Девять братьев Яны» на сцене Большого театра
Lyubomir Pipkov's Opera *Yana's Nine Brothers* on the Stage of Bolshoi Theatre
Станимира Дерменджиева / Stanimira Dermendjieva.....347

Казахская оперная классика в постановках «Астана Опера»
Classical Kazakh Operas in Performances of Astana Opera
Сауле Мусаходжаева / Saule Musahodzhaeva.....354

**VIII. ОПЕРНАЯ КЛАССИКА XX ВЕКА
И НОВЕЙШИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ НОВОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ
THE 20th CENTURY OPERA CLASSICS AND THE LATEST
TRENDS IN THE 21st CENTURY MUSICAL THEATER**

Опера умерла? К проблеме поэтики жанра в современном искусстве
The Opera is Dead? To the Problem of the Genre Poetics in Contemporary Art
Наталья Гуляницкая / Natalia Gulyanitskaya.....367

Поэтика воды в опере «Маддалена» Сергея Сергеевича Прокофьева
The Poetics of Water in the Opera *Maddalena* by Sergei Prokofiev
Елена Клочкова / Elena Klochkova.....377

«Оле из Норланда»: романтическая опера XX века
Ole from Norland: A Romantic Twentieth-Century Opera
Инна Ромащук / Inna Romatschuk.....387

«Игроки» Шостаковича как опыт литературной оперы
Shostakovich's *The Gamblers* as an Experiment of the Literary Opera
Тамара Левая / Tamara Levaya.....395

Prometeo Луиджи Ноно: на пути к новому музыкальному театру
Luigi Nono's *Prometeo: Towards a New Music Theater*
Александр Рыжинский / Aleksandr Ryzhinskii.....405

О новейших оперных сочинениях Филипа Гласса
About the Newest Operas by Philip Glass
Юлия Пантелеева / Yulia Panteleeva.....415

«Сатъяграха» Филипа Гласса: на пути к новому типу оперного синтеза
Philip Glass's *Satyagraha*: Towards a New Type of Opera Synthesis
Алла Коробова / Alla Korobova.....423

Оперная идентичность Александра Гёра
Operatic Identity of Alexander Goehr
Юлия Агушева / Yuliya Agisheva.....433

«В ожидании Страделлы»: элиминация главного героя в опере «Ti vedo, ti sento, mi perdo» («Вижу тебя, слышу тебя, теряю себя») С. Шаррино
'Waiting for Stradella': Elimination of the Main Character in the Opera *Ti vedo, ti sento, mi perdo* by Salvatore Sciarrino
Ирина Сниткова / Irina Snitkova.....441

Бессмысленные игры: интерпретация музыкальных знаков в опере Джеральда Барри «Приключения Алисы под землей»
Nonsense Games: Interpreting Musical Signs in Gerald Barry's Opera *Alice's Adventures Under Ground*
Адриан Смит / Adrian Smith.....451

Слово, число и жест в произведении Александра Кнайфеля «Алиса в стране чудес»: синкретический музыкальный театр или опера будущего
Word, Number, and Gesture in Alexander Knaifel's *Alice in the Wonderland*: Syncretic Musical Theater or Oncoming Opera
Георгий Ковалевский / Georgy Kovalevsky.....461

Опера Петера Этвёша «Три сестры»: некоторые особенности музыкально-сценической интерпретации пьесы А. Чехова
Tri sestry (The Three Sisters), an Opera by Péter Eötvös: Some Features of the Musical-Stage Interpretation of Anton Chekhov's Play *Tri sestry*
Людмила Гаврилова / Liudmila Gavrilova.....471

Интерпретации кафкианских сюжетов на современной оперной сцене: оперы «У врат закона» С. Шаррино, «К...» Ф. Манури и «Метаморфозы» М. Левинаса
Interpretation of Kafka's Stories in Contemporary Opera: S. Sciarrino's *At the Gates of Law*, F. Manouri's *K...*, and M. Levinas *Metamorphosis*
Светлана Лаврова / Svetlana Lavrova.....481

О жанровых поисках в современной отечественной опере: «Собачье сердце» Александра Раскатова

On Genre Search in a Modern Russian Opera: Alexander Raskatov's *A Dog's Heart*

Татьяна Сиднева, Полина Куликова / Tatiana Sidneva, Polina Kulikova491

Принципы серийной организации в отечественной опере 1970-х – 1990-х годов: Фарадж Караев, Александр Вустин, Юрий Каспаров

Principles of Serial Organization in the Russian Opera 1970s – 1990s: Faradzha Karaev, Alexander Vustin, Yuri Kasparov

Марианна Высоцкая / Marianna Vysotskaya.....501

Подходы к жанру оперы в творчестве композиторов Бурятии, Тывы и Якутии
Approaches to the Genre of Opera in the Works of Composers of Buryatia, Tyva and Yakutia

Лада Пыльнева / Lada Pylneva.....511

Казахская опера: история и будущее

Kazakh Opera: History and Future

Дина Мосиенко, Алиби Абдинуров / Dina Mosienko, Alibi Abdinurov.....521

Театральность в музыке Жоржа Апергиса

Theatricality in the Music by Georges Aperghis

Татьяна Яковлева / Tatiana Yakovleva.....531

Претворение традиций театра *Нох* в опере «Только звук остается» Кайи Саариахо

About some Elements of the *Noh* Theater in Kaija Saariaho's Opera *Only the Sound Remains*

Наталья Саамишвили / Natalia Saamishwili.....541

**V. ЛИБРЕТТО И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ:
ОТ *DRAMMA PER MUSICA* К ЛИТЕРАТУРНОЙ ОПЕРЕ**

**LIBRETTO AND LITERARY SOURCES:
FROM *DRAMMA PER MUSICA* TO LITERARY OPERA**

Е.В. Панкина
Elena V. Pankina

«СКАЗАНИЕ ОБ ОРФЕЕ» АНДЖЕЛО ПОЛИЦИАНО:
ОТ ПОЭМЫ К ЛИБРЕТТО

FABULA DI ORFEO BY ANGELO POLIZIANO:
FROM POEM TO LIBRETTO

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению «Сказания об Орфее» Андже-ло Полициано с позиций формирования специфических качеств либретто му-зыкально-драматического сочинения. Исследование проведено в опоре на исто-рически сложившуюся систематику итальянских поэтических форм, а также на результаты изучения жанровых характеристик «Орфея» в работах Н. Пирротты, А. Тиссо-ни Бенвенути, Ч. Фантацци, М. Бозизио.

Текст Полициано, будучи результатом сложных жанровых и стилевых пере-плетений, обладает новым качеством в силу предназначения для сцены. Среди многочисленных источников «Орфея» отсутствуют сценические произведения, — поэт объединяет части сюжета, трактовки, опираясь на собственный опыт создания масштабных повествовательных и лирических итальянских и латин-ских текстов («Стансы на турнир», «Дар кормилице»). Пьеса характеризуется некоторой непоследовательностью драматического развития, контрастностью поэтических метров, форм и стилевых регистров, предназначенных для разных этапов действия. Среди развернутых фрагментов, написанных терцинами или октавами, «вставных» канцон и латинских стихов, выделяется сцена утраты Эв-ридики, в которой полностью нарушается изложение нормативными строфами, повествование вытесняется драмой, а сложная поэтическая организация отра-жает взаимодействие персонажей.

Анализ «Сказания об Орфее» как либретто музыкального спектакля дает воз-можность обозначить новый взгляд на сочинение, стилистическая и компози-ционная пестрота которого обусловлены не только сложной комбинаторикой источников, поэтических манер и языков, но и переходной жанровой природой произведения, в котором Полициано пролагает путь от литературного повество-вания к полноценному сценическому действию.

Ключевые слова: Андже-ло Полициано, итальянская драматургия, музыкаль-ный театр, «Сказание об Орфее», канцона, октава, терцина

Abstract. The article is devoted to Angelo Poliziano's *La Fabula di Orfeo* from the position of the formation of specific qualities of a libretto for a dramatic musical composition. The research is carried out in reliance on the historically emerged systematization of Italian poetic forms, as well as on the results of study of the genre characterizations of *Orfeo* in the works of N. Pirrotta, A. Tissoni Benvenuti, C. Fantazzi and M. Bosisio.

Poliziano's text, being the result of complex intertwinements of style and genre, possesses a new quality, being meant for the stage. Among the numerous sources of *Orfeo* there is an absence of stage compositions — the poet unites parts of the plot and its different interpretations, relying on his experience of the creation of the scalar narrative and lyrical Italian and Latin texts (*Stanzas on a Tournament, The Gift of the Foster Nurse*). The play is characterized by a certain inconsistency of dramatic development, contrast of poetic meters, forms and stylistic registers meant for various stages of the action. Among the unfolded sections written in thirds or octaves, the 'inserted' canzonas and Latin verses, most conspicuous is the scene of the loss of Eurydice in which the exposition with normal stanzas is entirely violated, the narration is superseded by drama, while the complex poetical organization reflects the interaction between the protagonists.

Analysis of *Fabula di Orfeo* as a libretto for a musical production gives the possibility to denominate a new angle of this composition the stylistic and compositional variety of which is conditioned not only by a complex combinatorial set of the sources, poetical manners and languages, but also a transitional genre-based nature of the composition, in which Poliziano paves the way from literary narration to a full-fledged stage action.

Keywords: Angelo Poliziano, Italian drama, musical theater, *Fabula di Orfeo*, canzone, ottave, terzina

Знаменитое произведение Анджело Полициано «*Fabula di Orfeo*» («Сказание об Орфее», 1480?) вошло в историю итальянского театра как первая светская пьеса на родном языке. Но этим общеизвестным фактом далеко не исчерпывается историческое значение «Орфея», определяющееся и жанровой природой, и первым опытом разработки профессиональным итальянским литератором светского сюжета для музыкального представления.

Жанровые истоки пьесы универсальны для флорентийского филолога Кватроченто: священное представление, комедия, придворное застольное представление, — так, Н. Пирротта видит в «Орфее» эволюцию «фабул», исполняемых во время пиршества [13, 14], А.Г. Коробова — пастораль [1, 80]. А. Тиссонни Бенвенути рассматривает пьесу как уникальный случай возрождения старой сатировской драмы [14, 89–103]. С ней полемизирует Ч. Фантацци, полагая, что «бесполезно пытаться отнести это произведение к какой-либо одной установленной категории. Более утонченный и уместный подход <...> заключается в том, чтобы рассматривать поэму как оригинальную смесь поэзии и музыки, “чередование чисто словесной декламации и пения”, то есть мнение Нино Пирротты» [9, 124]. Наконец, непосредственными источниками «Орфея» являются столь разножанровые тексты, как «Георгики» Вергилия (IV книга), «Метаморфозы» Овидия (X и XI книги), эклоги Вергилия и Кальпурния, «Пир» Данте (глава I), «О любви» Марсилио Фичино¹. При этом

¹ В качестве подготовительного этапа к разработке сюжета об Орфее Дж. Торелло-Хилл предлагает рассматривать составленное Полициано собрание греческих и латинских текстов «*De roesi et poetis*», а именно извлечения из Диогена Лаэртского и Павсания [15, 112–114].

текст Полициано, будучи результатом сложных жанровых и стилевых переплетений, обладает новым качеством и в силу предназначения для сценического исполнения. Его рассмотрение как либретто музыкального спектакля позволит обозначить новый взгляд на «Сказание об Орфее».

Как «Орфей» является первым и единственным драматическим опытом Полициано, так и среди его источников нет ни одного сценического произведения, – поэт объединяет различные части сюжета, трактовки, но даже отдаленно не воспроизводит какую-либо пьесу, опираясь на собственный опыт создания крупномасштабных текстов.

Наиболее близки «Орфею» как в языковом отношении, так и светским содержанием «Стансы на турнир» («*Stanze per la giostra*», 1475–1476). В «Стансах» однако, при всей яркой театральности образов, преобладает повествование рассказчика, участки же прямой речи Юлия и Симонетты, выкрики толпы, обращения к божествам погружены в однотипные 8-строчные строфы, а пространственные высказывания часто измеряются целостными октавами. Непосредственные диалоги персонажей практически отсутствуют – их речи перемежаются пояснениями поэта. В содержательном плане «резонансом» Орфея стали два десятка строк из латинской дидактической поэмы Полициано «Дар кормилице» («*Nutricia*», 1486) [3].

Сжатое изложение истории Орфея предваряет Пролог, в котором Меркурий кратко, всего в двух октавах, повествует об основных событиях. Латинский текст, однако, представляет собой не последовательный рассказ, но напоминание о некоторых эпизодах сюжета, в котором выделяются сила искусства Орфея, освобождение и утрата Эвридики, растерзание Орфея и, наконец, финальный образ отрезанной головы Орфея, плывущей рядом с его лирой и продолжающей воспевать утраченную любовь.

Яркое театральное начало Пролога Меркурия — «Молчанье. Внемлите» («*Silentio udite*») — маркирует функции и раздела, и персонажа: «персонаж посланника полностью включен в традиционный путь поворота к классике» [4, 4]; впрочем, в сниженном виде функцию объявления начала спектакля и представления уже Меркурия выполняет Пастух, завершающий Пролог двумя диалектными строками [9, 126]. В то же время несколько суховатый монолог Меркурия призван продемонстрировать филологическую эрудицию Полициано посредством явного и скрытого цитирования классических фрагментов в первой октаве².

² Глубинное значение этого и последующих аналогичных мест для Полициано заключалось, несомненно, в возможности вовлечения в современный текст «латинской и греческой литературы, которую другие могли бы считать второстепенной, но он, напротив, считал, что она обладает внутренней ценностью, соответствующей его собственному культурному моменту» [8, 314]. Комбинаторика одновременных и разножанровых античных источников для Полициано означает выявление их связей, подчас неочевидных: «Античность в учении Полициано формируется как мобильная концепция: она может иметь разные границы в зависимости от сфер,

Развернутая пасторальная сцена отражает два основных качества текста Полициано как театрального сочинения — непоследовательность драматического развития, унаследованную от священного представления и сопряженную со скромной сценической реализацией, а также контрастность поэтических метров, форм и стилевых регистров, предназначенных Полициано для разных этапов действия. Поэт мыслит сцены как относительно замкнутые и самодостаточные, их драматургическая и логическая связь необязательна, но выбор жанрово-стилистической основы вполне ясен и мотивирован поэтической традицией.

Так, диалог Мопсо и Аристея написан 11-сложными терцинами, для Полициано означавшими связь с самой высокой и серьезной традицией, о чем свидетельствуют два его капитоло на смерть Лоренцо Медичи. Этому, казалось бы, противоречит первая строфа, в которой Мопсо описывает признаки потерянного бычка; дальнейшие высказывания Аристея и Мопсо вполне соответствуют лирической трактовке терцины, восходящей к *dolce stil novo*. Однако длительная ко времени создания «Орфея» история освоения формы тосканскими комическими поэтами привела к ее двойственному положению между высокой лирикой и смеховой культурой, чем отчасти обусловлена нормативность терцины для тосканской эклоги [9, 126], от которой протягивается нить к полициановской пьесе. В структурном отношении нужно отметить ненарушаемую целостность терцин, строки которых не разрываются между персонажами.

Безусловно, «вставной» является канцона Аристея, в тексте которой отсутствует прямая связь с сюжетом. В содержательном отношении канцона проста и основана на общих местах современной поэзии (те же мысли содержатся, например, в канцонах Полициано «*l'mi trovai fanciulle un bel mattino*» или «*Ben venga maggio*»), хотя и восходит к фрагментам из Феокрита, Вергилия и позднелатинской поэмы «*De rosis nascentibus*», к которой Полициано написал комментарий. Не контрастируя предыдущим терцинам по типу стиха, песня Аристея, созданная как баллата *minima*, выделена в жанровом плане.

Следующий полилог Мопсо, Аристея и Тирсиса представляет интерес с точки зрения драматизации 8-строчной строфы. Лишь первая октава целиком отдана Мопсо, а третья — Тирсису. При этом общепринятая смысловая логика октавы нарушена сценической необходимостью: вместо нормативного двустрочного резюме в конце строфы, Мопсо на протяжении семи строк подытоживает Песнь Аристея, в последней же строке вводит в сцену Тирсиса. В октаве Тирсиса, несмотря на самый неприятельный язык, напротив, принцип смысловой организации октавы удержан: в последнем двустрочнике концентрированно перечисляются достоинства нимфы. Во второй, четвертой и пятой октавах диалоги выливаются в неравномерные по объему группировки строк строф (Аристей и Тирсис 1+5+2 строки; Аристей и Мопсо 2+2+4

к которым относится. <...> Полициано интересует реконструкция литературной античности в ее целостности» [12, 150–151].

строки; Мопсо и Тирсис 4+4 строки), но разрывы строк не наблюдаются, все персонажи высказывают законченные мысли в завершенных предложениях. Несмотря на отсутствие действия как такового, театрализация полилога связана со стилистическим контрастом простонародной, содержащей тосканизмы речи Мопсо и Тирсиса [9, 127], с одной стороны, и литературного языка Аристея и местами Тирсиса — с другой.

Дальнейшее действие не выписано последовательно и связано, — отдельные высказывания персонажей явно должны были в реальной постановке обрасти событиями и сценами. Тем не менее, преследование Аристеем Эвридики сохранилось в виде его песни, представляющей собой родственную капитоло комбинацию 3-строчных стрóf с завершающим катреном с рифмовкой $a7b7c_{11} a7b7c_{11} d7c7d_{11} e7f7f7e_{11}$. Достаточно простая в стилистическом отношении песня органична предыдущей пасторальной сцене, однако в драматургическом плане является такой же автономной канцонной универсального содержания, как и предыдущая песня Аристея.

То, что пьеса в этой ее части максимально близка застольному представлению, подтверждается включением в произведение *in stilo vulgare* большой 52-строчной латинской оды Орфея, имеющей явно «вставной» характер и сохранившейся благодаря отдельным источникам, в том числе первому болонскому изданию пьесы (1494). Каковы бы ни были причины и датировка введения в спектакль этой «политизированной» [14, 43] сапфической оды ($a_n b_n c_n d_n$), посвященной славлению кардинала Гонзаги [14, 43; 9, 128; 5, 123–128], показательна сама возможность перерыва в развитии действия. Помещение в кульминационный момент перед известием о смерти Эвридики этого свидетельства учености Орфея и его исполнительского мастерства (в лице певца Баччо Уголино) вновь демонстрирует переходную жанровую природу «Орфея», его пограничное положение между этикетным придворным зрелищем³ и омузыкаленной пьесой.

В группе сцен, включающих получение Орфеем горестного известия, его героическое решение и увещание подземных богов, Полициано вновь опирается на привычное изложение октавами, возвращаясь к манере полилога пастухов из первой сцены. Вместе с тем, в этом разделе есть некоторая драматургическая лакуна, а именно «стык» между двумя соло Орфея — оплакиванием Эвридики и мольбой к адским силам, насыщенными античными цитатами и аллюзиями [9, 129]. В условиях придворной постановки перемещение Орфея к врагам царства Плутона было, конечно, условным, но все же требовало минимального действия.

³ Как писал Дж. Феррони, «эта сапфическая ода — единственное место из “Сказания”, где прямо упоминается место, двор, синьор, для которого оно поставлено; в дополнение к этому, чтобы подчеркнуть классическую природу произведения автора-гуманиста, оно закрепляет великолепный двор в положении двойного видения, сцены другого, более благородного языка (латыни) внутри уже законченной сцены сказания на родном языке [*favola volgare*]» (цит. по: [5, 123–124]).

Центральный эпизод всей пьесы — масштабный монолог Орфея, охватывающий пять октав. Как и почти все высказывания персонажей сцены в аду, он основан на глубокой переработке мыслей и отдельных выражений Овидия, Тибулла, Вергилия, Данте, в предельной степени отражая погруженность Полициано в традицию обработки мифологического сюжета [9, 129–131]. Кульминационное положение монолога влечет за собой сюжетно-драматургическое новшество Полициано, а именно диалог Прозерпины и Плутона, отсутствовавший в классических источниках.

Эпизод счастливого спасения Эвридики поэтом не выписан, но отдан на усмотрение исполнителя, которому предлагается спеть «несколько радостных стихов» («certi uersi alegri»). В первом издании следуют четыре латинские строки, по мнению А. Тиссоли Бенвенути и Ч. Фантацци, не принадлежащие Полициано и, возможно, добавленные позднее. Ожидаемым и естественным было бы именно в этой сценической ситуации доверие таланту и опыту выдающегося импровизатора и флорентийского интеллектуала Баччо Уголини; введение же латинской строфы могло быть обусловлено отсутствием исполнителя роли Орфея уровня Уголини. Предусмотренная Полициано возможность музыкально-поэтической импровизации полностью отвечает итальянской традиции придворного музицирования; остановка действия здесь компенсируется его предыдущим и последующим активным развитием.

Драматургический «поворот от счастья к несчастью» Полициано выделяет резкой сменой поэтической речи⁴. Этот эпизод «Сказания» включает три небольших монолога, во время произнесения первого из которых – монолога Эвридики – происходит развитие действия, а именно роковая встреча взглядов и исчезновение нимфы. В отличие от всего предыдущего текста пьесы, здесь полностью нарушается изложение нормативными строфами, – речь персонажей сбивчива, с чередованием длинных и коротких строк и «риторическими» тавтологическими рифмами («uale» в 5 и 6 строках строфы Эвридики, «fugoge» в 3 строке Эвридики и 2 строке Орфея, «ferma» в 1 и 4 строках Фурии):

Персонаж

Поэтическая форма монолога

Эвридика
Орфей
Фурия

a7b7a11b7c11c11
a7b11c11b11a7c11
a11b11b7a11

Поэтическая техника в этом фрагменте пьесы, как нигде на всем ее протяжении, приобретает драматургическое значение: повествование вытесняется драмой, а наиболее сложная, по сравнению с контекстом, поэтическая организация отражает самое непосредственное взаимодействие персонажей.

⁴ Анджело Полициано. «Сказание об Орфее». Сцена утраты Орфеем Эвридики: Le cose volgari de M. Angelo Politiano. Bologna: Platone delli Benedicti, 1494 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Pal. E.6.4.36)..

Последняя фраза Фурии — «tua leggie e ferma» — словно воплощает запрещающий жест.

В финальной сцене Полициано возвращается к излюбленным благородным октавам в последнем 4-строфном монологе Орфея и двух строфах солирующей Вакханки. Монолог Орфея примечателен не только переработкой античных текстов [9, 133], но и женоненавистническими пассажами из «Станс». Автоцитирование с минимальным лексическим варьированием в первой строке свидетельствует о неокончателности жанровой границы между поэмой и пьесой, о допустимости переноса лирико-повествовательного текста в драматическое произведение:

«Stanze per la giostra» [10, *Aiiir*]

Ah quanto e huom meschin chi cangia uoglia
Per donna o mai per lei sallegra o dole
Et qual per lei di liberta sispoglia
O crede a suoi sembianti o sue parole
Che sempre e piu leggieer chal uento foglia
Et mille uolte el di uoule et disuoule
Segue chi fugga achi la uuol sasconde
Et uanne et uien come alla riu a londe.

«Fabula di Orfeo» [10, *Fiv*]

Quanto e misero lhuom che cangia uoglia
Per donna o mai per lei sallegra o duole
O qual per lei di liberta si spoglia
O crede a suo sembianti o sue paruole
Che sempre e piu leggieer chal uento foglia
Et mille uolte il di uuole et disuoule
Segue chi fuggie a chi la uuol sasconde
Et Vanne et uien come alla riu a londe.

Октавы Вакханки, напротив, наполнены действием: непосредственный отклик на последнюю фразу Орфея («Et ciaschun fugggha il feminine consortio») с указанием на группу Вакханок («Ecco quel che lamor nostro disprezza»), обращение к подругам («O, o, sorelle! o, o, diamoli morte!»), и далее картина расчленения тела Орфея. Наконец, заключительная песня Вакханок создана явно под воздействием карнавальных маскерат (по наблюдениям Т. Боттеккьи, также венецианских праздничных шествий — *tomarie* [6, 71–72]), с использованием характерной формы барцеллетты, простонародного языка и диалектизмов.

Стилистическая и композиционная пестрота «Сказания об Орфее» обусловлены, на наш взгляд, не только сложной комбинаторикой источников, поэтических манер, языков, видов строфы, метрики, но и переходной жанровой природой произведения, в котором Полициано пролагает путь от литературного повествования к полноценному сценическому действию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: дис. ... д-ра иск: 17.00.02. М., 2007.
2. Полициано А. Сказание об Орфее / пер. С. В. Шервинского, вступ. ст. А. К. Дживелегова, М. Н. Розанова. М.: Academia, 1933.
3. Angeli Politiani *Silua cui Titulus Nutricia*. Florentiae: Antonius Miscominus, 1491.
4. Augugliario V. Considerazioni intorno alla *Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano [Electronic source] // SPOLIA: Journal of Medieval Studies. URL: <http://www.spolia.it/online/it/documents/Considerazioniintornoallafabuladiorfeodiangelopoliziano.pdf> (accessed: 11.08.2019).

5. Bosisio M. Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione // *Rivista di studi italiani*. 2015. XXX. № 1. P. 112–151.
6. Bottecchia T. «Così pii trovi voi verso il mio canto». La favola di Orfeo ed Euridice nelle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara: Tesi di laurea. Padova: Università degli Studi di Padova, 2018.
7. Branca V. *Poliziano e l'umanesimo della parola*. Torino: Einaudi, 1983.
8. Celenza Ch. S. *The Intellectual World of the Italian Renaissance. Language, Philosophy, and the Search for Meaning*. New York: Cambridge University Press, 2018.
9. Fantazzi Ch. Poliziano's Fabula di Orfeo: A Contaminatio of Classical and Vernacular Themes // *Revista de Estudios Latinos*. 2001. № 1. P. 121–136.
10. *Le cose volgari* de M. Angelo Politiano. Bologna: Platone delli Benedicti, 1494.
11. *Le stanze, l'Orfeo e le rime* di Messer Angelo Ambrogini Poliziano / ed. by G. Carducci. Firenze: Barbéra, 1863.
12. Mussini C. *Apud antiquos. La ricostruzione dell'antichità nell'insegnamento di Poliziano* // *Philologus* / ed. by S. Föllinger, T. Fuhrer, J. Stenger, M. Vöhler, K. Volk, S. Rocchi, C. Mussini. Berlin; Boston: De Gruyter, 2017. Vol. 7: *Imagines Antiquitatis. Representations, Concepts, Receptions of the Past in Roman Antiquity and the Early Italian Renaissance*. P. 131–153.
13. Pirrotta N., Povoledo E. *Li due Orfei: Da Poliziano e Monteverdi*. Turin: Edizioni RAI, 1969.
14. Tisconi Benvenuti A. *L'Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*. Padova: Antenore, 1986.
15. Torello-Hill G. Angelo Poliziano's *De poesis et poetis* (BNCF Naz. II.I.99) and the Development of Ancient Dramatic Criticism // *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*. Villa I Tatti: The Harvard University. 2017. Vol. 20. № 1. P. 105–126.

REFERENCES

1. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropejskoj tradicii: k teorii i istorii zhanra: diss. dokt. isk.: 17.00.02* [Pastoral in the Music of European Tradition: On the Theory and History of the Genre: Dr. art sci. diss.]. Moscow, 2007. (In Russian)
2. Poliziano A. *Skazanie ob Orfee* [Fabula di Orfeo]; per. S. V. Shervinskogo, vstup. st. A. K. Dzhivelegova, M. N. Rozanova [trans. by S.V. Shervinsky, intr. by A.K. Dzhivelegov, M. N. Rozanov]. Moscow: Academia, 1933. (In Russian)
3. *Angeli Politiani Silua cui Titulus Nutricia*. Florentiae: Antonius Miscominus, 1491.
4. Augugliaro V. Considerazioni intorno alla Fabula di Orfeo di Angelo Poliziano. In: *Spolia: Journal of Medieval Studies*. Available at: <http://www.spolia.it/online/it/documents/Considerazioniintornoallafabuladiorfeodiangelopoliziano.pdf> (accessed: 11.08.2019).
5. Bosisio M. Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione. In: *Rivista di studi italiani*, 2015, XXX, no. 1, pp. 112–151.
6. Bottecchia T. «Così pii trovi voi verso il mio canto». *La favola di Orfeo ed Euridice nelle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara: Tesi di laurea*. Padova: Università degli Studi di Padova, 2018.
7. Branca V. *Poliziano e l'umanesimo della parola*. Torino: Einaudi, 1983.
8. Celenza Ch. S. *The Intellectual World of the Italian Renaissance. Language, Philosophy, and the Search for Meaning*. New York: Cambridge University Press, 2018.
9. Fantazzi Ch. Poliziano's Fabula di Orfeo: a Contaminatio of Classical and Vernacular Themes. In: *Revista de Estudios Latinos*, 2001, no. 1, pp. 121–136.
10. *Le cose volgari* de M. Angelo Politiano. Bologna: Platone delli Benedicti, 1494.
11. *Le stanze, l'Orfeo e le rime* di Messer Angelo Ambrogini Poliziano, ed. by G. Carducci. Firenze: Barbéra, 1863.

12. Mussini C. *Apud antiquos. La ricostruzione dell'antichità nell'insegnamento di Poliziano. Philologus*, ed. by S. Föllinger, T. Fuhrer, J. Stenger, M. Vöhler, K. Volk, S. Rocchi, C. Mussini, vol. 7: *Imagines Antiquitatis. Representations, Concepts, Receptions of the Past in Roman Antiquity and the Early Italian Renaissance*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2017, pp. 131–153.
13. Pirrotta N., Povoledo E. *Li due Orfei: Da Poliziano e Monteverdi*. Turin: Edizioni RAI, 1969.
14. Tissoni Benvenuti A. *L'Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*. Padova: Antenore, 1986.
15. Torello-Hill G. Angelo Poliziano's *De poesi et poetis* (BNCF Naz. II.I.99) and the Development of Ancient Dramatic Criticism. In: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance. Villa I Tatti: The Harvard University*, 2017, vol. 20, no. 1, pp. 105–126.

Панкина Елена Валериевна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия

Elena V. Pankina

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Music History Department, Ural State Mussorgsky Conservatoire, Yekaterinburg, Russia

2mikep@mail.ru

**ПЕЧАТНЫЕ ИЗДАНИЯ РУССКИХ ОПЕРНЫХ ЛИБРЕТТО:
ПОПЫТКА КАТАЛОГИЗАЦИИ**

**PRINTED OPERA LIBRETTOS IN RUSSIA:
ATTEMPT AT CATALOGUING**

Аннотация. Известно, что под термином «либретто» подразумевается не только вербальный текст оперы, но и его материальное воплощение — театральная «книжечка», традиционно приобретаемая зрителем перед спектаклем и знакомящая его с разыгрываемым на сцене сюжетом. Кроме того, «книжечки» часто служат носителями дополнительной информации о том или ином представлении, задействованных в нем артистах, используемой технике и проч. Таким образом, систематизация и последующее изучение «книжечек» позволяет выявить самые разнообразные аспекты музыкального театра как коммерческого предприятия и оперного жанра как культурного феномена.

В западных странах попытки каталогизации печатных изданий либретто были предприняты неоднократно. Многие из них привели к столь значительным результатам, как, например, публикация монументального каталога Клаудио Сартори (1990–1994) или создание электронных порталов Dalibmus и Libretto Portal. Объем материала, накопленного на протяжении столетий, затрудняет при этом включение в подобные каталоги текстов, изданных вне театрального контекста, в составе сборников, антологий и т.д. Однако учитывая двойное значение термина «либретто» (текст и его воплощение) и в то же время пренебрегая этими изданиями, библиографический метод либреттологии — науки о либретто — обнаруживает собственную некомпетентность и крупные пробелы в описании объекта изучения.

Для создания каталога, включающего все публикации оперных либретто, достаточно перспективным представляется русскоязычный либреттный материал. В статье описаны критерии и принципы составления такого каталога, а также его потенциальная научная ценность и оригинальность.

Ключевые слова: либретто, театральная «книжечка», издание либретто, каталог, библиография, либреттология, русская опера, русская литература.

Abstract. As it is known the term 'libretto' has double meaning: the verbal text of the opera and the 'small book' containing this text and usually printed on the occasion of theatrical performances. The paper is aimed to describe and analyze the processes of opera librettos collection, as from the beginning of the 20th century Western countries saw a lot of attempt to systemize printed opera texts.

In the main part of the article a new criterion of cataloguing is offered. This criterion is based not only on the first meaning of the word 'libretto,' but also on the second one. So, as libretto in its full expression is considered only complete text of the opera, published not necessary in the theatrical context, but also as a part of anthologies, miscellaneous and other editions.

The results that can be expected from this innovative method of texts collection consists in the possibility to study the history of literary dignity of the libretto genre, especially if it is remembered that its 'literariness' still remains one of the most discussed question in the research field of librettology.

Keywords: libretto, small book, libretto edition, catalogue, bibliography, librettology, Russian opera, Russian literature.

I. Some observations about libretto catalogues

Every dictionary or encyclopedia of music confirms the double meaning of the term 'libretto': libretto is the verbal text of the opera (or other genre of Music Theater) and the 'small book' containing this text and usually printed on the occasion of theatrical performances. Except of the drama itself, these books usually provide very useful information about the spectacle. That perfectly explains scholars' and collectors' interest towards them. Libretto as a 'small book' is considered to be quite reliable attestor of the event, some sort of its accurate record, 'the face of the opera' [4, 7].

From the beginning of the 20th century Western countries saw fairly large number of attempts to catalogue printed opera librettos. Some of them flowered in such meaningful results as Alfred Wotquenn's (1901), Oscar Sonneck's (1914) or Ugo Sesini's (1943) catalogues. The monumental catalogue of Claudio Sartori *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* was published in 1990-1994 and gave an impulse not only to increase of collecting activity, but contemporary (in the light of the technological development) to the conversion of collected data into digital form. Yet, in the same 1994 Eleanor Selfridge-Field underlined: 'In the next incarnation, *I libretti italiani* should appear on CD-ROM with search software' [11, 578]. As a matter of fact, the first tentative to create the digital catalogue of opera librettos had taken place even earlier, in 1983, within the framework of *U.S. RISM Libretto project*. Nowadays among the largest electronic libretto databases can be named *Database dei libretti per musica (Dalibmus)*, *Libretto Portal*, *Corago* and others.

Due to enormous quantity of the material, all compilers of mentioned catalogues had necessarily to apply some limits to the collection of texts. Prevalently we can speak about four limits that regard time, language, genre or space. So, Sartori's catalogue provides information only about pre-1800 librettos (pre-1850 in the case of *Dalibmus*). Language limit results to be the most popular, so one can always distinguish catalogues of Italian, German, French or other librettos. As to the genre, meanwhile Sartori's collection includes not only opera librettos, but also those of oratorios, cantatas and ballets, the experimental digital archive of the University of Bologna *Corago* is concentrated on the gathering of information referring to Italian melodrama. Another digital archive *Libretto Portal* extends the time and the genre frame but restricts the area of data giving only description of the material conserved in the Bavarian State Library and in the

German Historical Institute of Rome. The list of restrictions could be continued but it worth mentioning the main one, that rather to be a limit can be seen as guide principle of every libretto collection – the type of the edition. Starting with the Guidelines for cataloguing elaborated by *U.S. RISM Libretto project* it is generally assumed that ‘libretto would be defined as any text representing an actual musical performance or production, including operas, oratorios, cantatas, Singspiele, and ballets’ [9, 19]. In 2010 Pierluigi Petrobelli still insists on the importance of ‘the many printed booklets, produced on the occasion of specific musical performances’ [10, 136]. For this reason even the most exhaustive catalogues do not contain extra-theatrical editions of librettos published for example in anthologies, miscellaneous or authors’ collections of works.

However, turning to the beginning of the article, it must not be overlooked that also the verbal text of the opera adopted the name ‘libretto.’ This adoption cannot be seen only in terms of pure language rationalization or vocabulary economy. ‘Libretto’ is a specific literary genre, and its specificity consists also in fact that the genre was born inside the cover of the material object — the theater booklet [12, 28–42]. The synecdoche chosen also for the genre name, even if seemed offensive for theatrical poets in the early history of Opera Theater [3, 189], is actually a very quintessential nature of the libretto

Now, considering that librettology as a discipline puts in the centre of the attention not the performance, but the libretto in its full expression, a new criterion of librettos cataloguing could illustrate the story of the genre in a different light. This new method is described bellow on the examples of Russian opera librettos.

II. Criteria and principles of Russian opera librettos cataloguing

a) Taking into account all the above, the guide principle of the new type of cataloguing should be based not only on the first sense of the word ‘libretto’ (libretto = object), but on both of them (libretto = object = verbal text of the opera). Considering thereby libretto as a unique formation of its external and inner substance the key criterion will consist though in the **completeness of texts**. The study of every published (and supposedly red) opera text is able to reveal a lot about the popularity of the genre in different periods, about its role and position in the context of Russian literature and society and about processes of its transformation during the transition from one context to another. Thus, librettos containing the text in abridged form or in the form of simple *argomento*, even if edited for theatrical events, will be left aside. At the same time the catalogue should comprise all of the editions offering the whole text of the opera, also those that are maximally distanced from the stage context.

b) As regards Russian opera librettos, the main difficulty in appliance of the **language criterion** consists in the presence among operas of the 18th century (and exceptionally later works) of so-called ‘transpositions to Russian manner’ (*перелож-*

жение на русские нравы). What is meant by that is the technique of the translation with carrying the time and the place of the action in Russian environment, together with changing of characters' and cities' names. It is as difficult to call these works translations as to call them original Russian plays. The selection of texts that could be included in the catalogue of Russian opera librettos could be built then on the measure of the librettist's participation on the creation of the drama. It is well known that, according to the hierarchy of Russian Music Theater of the 18th century, the main author of the opera was the author of the text. Hence, as original Russian librettos could be qualified those which authors had more poetical and dramaturgical freedom. For example, it would be consistent to exclude from the collection *The kind girl* (Добрая девка, 1781) of Ivan Dmitrievsky, based on Goldoni's *La buona figliola* and put on stage with the music of the original Italian opera. At the same time the text of *Jealousy in Vain, or The Boatman from Kuskovo* (Тщетная ревность, или перевозчик Кусковской, 1781) written by Vasily Kolytchev for Sheremetev's theater was also based on different plots of French operas, but the librettist had chosen himself musical pieces and their order, which gave him a wide range of language and poetic choices. So, Kolytchev's play has an understandable reason to be included in the catalogue. It might be as well evidenced that for the formation of Russian Theater the language as a structural element had primary importance. Not coincidentally in some editions of music dramas of the 18th their authors tried to underline the proper language intentions. For example, below the title of Mikhail Kheraskov's *The Good Soldiers* (Добрые солдаты, 1799) is indicated that the drama was 'invented' in Russian language. Meanwhile translations served firstly for processes of the reception and interpretation [6].

c) **The question of genre.** Working on the catalogue of opera librettos, the main problem of genre consists in difficulty to separate with undeniable preciseness opera from other forms of Music o Drama Theater. Regarding to this problem the most contradictory genre in the history of Russian opera is comic opera of the 18th century, as it is presented by the texts written in prose with some musical and vocal numbers that could not be really compared with traditional opera arias or duets. At the same time thanks to their musicality comic operas stand out from the texts of Drama Theater. Pavel Berkov writes about the closer attention of censorship towards these plays because of faster diffusion of their verses carried outside theaters by music [1, 252]. Difficulty of definition increased with the birth of the genre of vaudeville on Russian stage in the early 19th century. According to some historians of theater, comic opera was the precursor of this new genre. Fittingly in the first half of the 19th century dramas with musical numbers were often called 'opera-vaudevilles.' The similarity between two genres was perceived also by librettists of that period who in a certain point began to reflect about the distinctions trying to separate this misleading double word. This distinction is perfectly described in the preface to the play of Ivan Velikopolsky *Surprise* written in 1823 and republished in 1830. In

his preface, appeared in later version, the librettist clarifies that in the opera poet and musician have an equal participation, meanwhile in the case of vaudeville the domination is concentrated in poet's hands. Consequently music results to be 'light' and almost 'meaningful' [13, 13–15].¹ That's why it would be consequent to consider as librettos the texts written for significant music works. Actually, this conception is quite well-established in Russian musicology. The Opera Dictionary of Grigory Bernandt indicates: 'The term 'libretto' is used only for the operas of advances type, composed from the beginning of the 1830s. For earlier works we conserve the term 'text'.' [2, 3] This quite clearly drawn border let us use two different methods in genre definition of Russian music dramas. The texts written before 1830s will be classified with the help of deductive method (definition based on name). The later texts – with the use of inductive method (definition based on concept).² So, before 1830 as librettos will be considered the texts called: opera (*опера*), music drama (*музыкальная драма*), drama with music (*драма с музыкой*), drama with voices (*драма с голосами*) and optionally some others. After 1830, the year that as it has been demonstrated was tacitly chosen as a watershed between early and advanced opera, as librettos will be considered the texts belonging to the concept of the opera in the traditional sense of word, even if they may have different genre indications: lyric scenes *Eugene Onegin* of Pyotr Tchaikovsky (*лирические сцены*), *The legend of the invisible City of Kitezh* (*легенда*) or 'fiction in faces' *The Golden Cockerel* (*небылица в лицах*) of Nikolai Rimsky-Korsakov.

Examples bellow show the possible structure of the catalogue. In addition to basic information about every opera included in it (such as names of the composer and the librettist, place and time of the premiere, indication of the source of the plot and bibliographical data), it is important also to give a short description of each edition, including such elements as prefaces, notes, accompanying articles or illustrations. These elements could define in an illustrative way the role of the libretto as a genre in the given period and trace the transformation of the text during the process of its republication. Beyond that, from the additional information we can learn about the author's aim and intention. For example, in the first version of the libretto of Alexander Verstovsky's opera *Gromoboy* (Ex. 1) verses imported from the text of the poet Vasily Zhukovsky are marked with asterix. Furthermore the librettist Dmitry Lensky underlines that events described in the text are based on real historical episodes. Knowing that Verstovsky competed with Michail Glinka for the title of the founder of Russian national opera we can suppose that the refinement of the authenticity of his libretto and its faith to literary and historical sources had certain aims. Especially if it is remembered that Glinka was accused

¹ It is interesting to compare editions of vaudeville texts with comic opera librettos of the 18th century. From the end of 1820s Russian vaudeville begins to lose its musical form in typographical aspect that was conserved in editions of the texts of comic opera (even if in Russian comic Music Theater there was no tradition to enrich librettos with notated music, as it was in France of the 18th century [8, 200].

² The principle of two methods was briefly described by Albert Gier in 1999 [7, 42]

of distorting of the source text in the case of *Ruslan and Ludmila* and the historical reality in the case of *A Life for the Tsar*.

Considering the detogeneity of types of editions it is indispensable to indicate also the function and the sort of the book containing every libretto text. On the examples of the drama *Ilya Bogatyr* (Ex. 2) of Ivan Krylov we can see that only in the beginning of the 20th century his opera texts were reevaluated and began to be published again, almost one hundred years after the premier.

Ex. 1.

ГРОМОБОЙ			
Либреттист	Ленский Дмитрий Тимофеевич (1805–1860)		
Композитор	Верстовский Алексей Николаевич (1799–1862)		
Премьера	1857, Москва / Большой театр		
Первоисточник	Жуковский В. А., повесть «Двенадцать спящих дев» (1817)		
<i>ИЗДАНИЯ ЛИБРЕТТО</i>			
<i>Выходные данные</i>		<i>Тип издания</i>	<i>Примечания</i>
1857	Громобой / Большая фантастическая опера в 4-х действиях / Сюжет несколько заимствован из известной баллады В. А. Жуковского / Слова Д. Ленского / Музыка А. Н. Верстовского. М.: типогр. Л. Степановой, 1857. – 69 с.	Либретто (отд. издание)	В подстрочных примечаниях указаны ссылки на стихи Жуковского, а также объяснения некоторых исторических событий, о которых рассказано в либретто. Приведен список исполнителей.
1873	Громобой / Большая фантастическая опера в 4-х действиях / Слова Д. Т. Ленского / Музыка А. Н. Верстовского. Киев: Типогр. Добржанского, 1873. – 51 с.	Либретто (отд. издание)	В подстрочных примечаниях указаны ссылки на стихи Жуковского.

Ex. 2.

ИЛЬЯ БОГАТЫРЬ	
Либреттист	Крылов Иван Андреевич (1769–1844)
Композитор	Кавос Катерино Альбертович (1775–1840)
Премьера	1806, СПб / Придворный театр
Первоисточник	Оригинальное либретто по мотивам народного творчества

<i>ИЗДАНИЯ ЛИБРЕТТО</i>			
<i>Выходные данные</i>		<i>Тип издания</i>	<i>Примечания</i>
1807	Илья богатырь / Волшебная опера в четырех действиях. СПб.: Театр. типогр., 1807. – 113 с.	Либретто (отд. издание)	Приведен список исполнителей.
1904	Илья богатырь / 1807 / Волшебная опера в четырех действиях. В кн.: И. А. Крылов. Полное собрание И. А. Крылова / под ред. В. В. Каллаша. Т. II – Драматические сочинения. Почта духов. СПб.: Просвещение, 1904. – С. 95–177.	Собр. соч. автора либретто	Вступительная статья В. В. Каллаша. Доступно онлайн на сайте РГБ.
1946	Илья богатырь / Волшебная опера в четырех действиях. В кн.: И. А. Крылов. Сочинения. Т. II - Драматургия. М.: ОГИЗ, 1946. – С. 489-555.	Собр. соч. автора либретто	Печатается в разделе «Пьесы».
1984	Илья богатырь / Волшебная опера в 4-х действиях. В кн.: И. А. Крылов, Сочинения. М.: Художественная литература, 1984. – С. 388-457.	Избр. соч. автора либретто	Печатается по тексту ПСС, 1946, т.2.
2001	Илья богатырь / Волшебная опера в четырех действиях.	Избр. соч. автора либретто	Печатается по первому изданию.

III. Conclusions

Italian musicologist Fabrizio Della Seta notices that ‘in the last thirty years literary critics as well as musicologists and those in theatre studies have recognized the non-literary values of the libretto and have reappraised its functions in musical dramaturgy’ [5, 80]. In studying opera libretto, the question of its literary dignity results to be one of the most discussed ever. That’s exactly why the new type of catalogue, based in the first place on the collection of full-text editions, could be useful for better boundary of the genre’s ‘literariness’. The map of libretto editions gotten from the collected data, could reveal more demonstrably when and why opera texts needed to establish a direct contact not only with the listener, but also with the reader. In what way they were presented to the reader and why in different periods this presentation required introductions of various figures (librettists, composers, music and literary critics). What texts of Russian opera literature were

never published and what can be the reason of this omission? How do librettists try to diffuse their texts today, when the concept of the ‘small book’ red before the performance became archaic? These and other questions cannot have a relevant answer without researching in the bibliographical field. Another innovational and fruitful result of the catalogue consists in the possibility to construct on its basis a digital archive with the open access to every libretto edition.

REFERENCES

1. Berkov P. N. *Istoria russkoy komedii XVIII v.* [History of Eighteenth-Century Russian Comedy]. Leningrad: Nauka, 1977. (In Russian).
2. Bernandt G. B. *Slovar' oper, v pervye postavlennykh ili izdannykh v dorevolucionnoy Rossii i v SSSR, 1736–1959* [Dictionary of Operas First Staged or Published in Pre-revolutionary Russia and the USSR, 1736–1959]. Moscow: Sovetskij Kompozitor, 1962. (In Russian).
3. Bianconi L. Il libretto d'opera. In: *Il contributo italiano alla storia del pensiero: Musica*, ed. by S. Cappelletto. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 187–208.
4. Carter T. *Understanding Italian Opera*. New York: Oxford University Press, 2015.
5. Della Seta F. New currents in the Libretto, ed. by Scott L. B. In: *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 80–81.
6. Giannini J. Intertestualità e memoria culturale nelle traduzioni in lingua tedesca delle opere di Mozart/Da Ponte. In: *Savoirse en prisme*, 2015, no. 04, “Langue et musique”. Available at: <https://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/intertestualita-e-memoria-culturale-nelle-traduzioni-in-lingua-tescesca-delle-opere-di-mozartda-ponte/> (accessed 09.12.2019).
7. Gier A. Schreibweise — Typus — Gattung: zum gattungssystematischen Ort des Librettos (und der Oper). In: *Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft* (Theatron; 29), hrsg. H.-P. Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer, 1999, pp. 40–54.
8. Linklater C. Vagaries of the Vaudeville: Notated Music in French Opera Librettos, 1753–1779. In: *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, April 2015, vol. 85, no. 2, Special Issue: Diversity and Library Information Science Education, pp. 200–205.
9. McClymonds M.P. U.S. RISM Libretto Project with Guidelines for Cataloguing in the MARC format. In: *Notes*, September 1986, vol. 43, no. 1, pp. 19–35.
10. Petrobelli P. Towards a RISM Series for Libretti. In: *Fontes Artis Musicae*, April-June 2010, vol. 57, no. 2, pp. 135–139.
11. Selfridge-Field E. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici by Claudio Sartori; Catalog of Venetian Librettos at the University of California, Los Angeles by Irene Alm (recensioni). In: *Notes*, 1994, no. 51-2, Music Library Association, pp. 575–578.
12. Stetsenko A. *Libretto d'opera nel contesto della letteratura russa, Ph.d. thesis*. Roma: Università di studi “Tor Vergata”, 2018.
13. Velikopolsky I.E. *Syurpriz* [Surprise]. Moscow: Tipografya A. Semena, 1830. (In Russian).

Стеценко Анна

PhD, научный сотрудник, стипендиат, Сапиенца — Римский университет, Рим, Италия

Anna Stetsenko

PhD, Postdoctoral Researcher, Sapienza Grant Holder, University of Rome (Sapienza — Università di Roma), Rome, Italy

stet.anna@gmail.com

А.С. Максимова
Antonina S. MAKSIMOVA

**«БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА» VS “MISTRESS INTO MAID”:
ДВА ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО**

***BARYSHNIA KRESTYANKA VS MISTRESS INTO MAID: TWO LIBRETTI
OF VLADIMIR DUKELSKY’S OPERA***

Аннотация. В 2015 году в рамках фестиваля «От авангарда до наших дней» состоялась российская премьера единственной оперы Владимира Дукельского «Барышня-крестьянка» на английском языке. Однако англоязычное либретто — не единственное. В архиве композитора сохранилась более ранняя, русскоязычная версия. Начало работы над оперой датируется 1928 годом. Дукельский вспоминал, сколь «увлекательно было создать собственное либретто, используя большие фрагменты притягательной прозы Пушкина, которая поет без музыки, и сочиняя любовные стихи в манере Богдановича для арий и ансамблевых номеров». Процесс работы над оперой растянулся на десятилетия и проходил в несколько этапов (1928–1967). Дукельский неоднократно возвращался к оперному замыслу в связи с появлением перспектив возможной постановки. В 1936 году Серж Лифарь планировал включить показ оперы в серию мероприятий, приуроченных к 100-летию со дня смерти Пушкина (1937), однако постановка не состоялась. Единственная редакция оперы, воплощенная на сцене, появилась в 1950-е годы после переезда Дукельского на Западное побережье США. В 1963 году, в книге о музыкальной жизни Америки композитор писал об ограничениях для развития национальной оперы и связывал это, помимо прочего, с отсутствием в США сети репертуарных оперных театров. Лакуны частично заполняли оперные студии и музыкальные факультеты. С 1953 года ежегодные постановки опер осуществлялись и в Калифорнийском университете Санта-Барбары (под руководством К. Житовски). Именно здесь в 1958 году состоялась премьера оперы Дукельского, правда, на английском языке и под названием *Mistress into Maid* (в качестве переводчика значится Г. Голубев, известный сотрудничеством со Стравинским). Рукописи нот сохранили авторский перевод названия и на французский язык — *Demoiselle-Paysanne*. Учитывая факты истории создания оперы, имеющиеся версии либретто представляют не только исследовательский интерес, но и открывают возможную перспективу исполнения оперы в первоначальном замысле, так и не воплощенном на сцене.

Ключевые слова: Владимир Дукельский, Вернон Дюк, опера XX века, «Барышня-крестьянка», литературная опера, Сергей Дягилев, перевод оперного либретто.

Abstract. Vladimir Dukelsky’s sole opera *Baryshnia Krestyanka* was premiered in Russia in 2015 with English libretto in a framework of the festival ‘From the Avant-garde to the Present Day.’ However, the opera’s English libretto is not the only one in existence. There exists an earlier version of the opera libretto, preserved in Dukelsky’s archives. Dukelsky started working on his opera in 1928. He wrote ‘how exciting [it was] to create one’s own libretto, using big hunks of Pushkin’s delectable prose, the kind that sings without music and writing love poems in the Bogdanovitch manner for

arias and concerted numbers.’ The composing process took up numerous years and went in several stages (1928–1967). Dukelsky resumed his work on the opera as soon as perspectives of its production had appeared. In 1936 S. Lifar planned to stage the opera in the framework of celebration of the centenary of Pushkin’s death (1937), but the premiere did not take place. In the 1950s, after moving to the West Coast, Dukelsky rewrote the opera essentially. In his book on American musical life, Dukelsky lamented at the lack of a national network of repertoire theatres, as well as at the limited opportunities for development of the genre of opera. According to Dukelsky, the problem was being partly solved by virtue of opera workshops and music departments of universities. In 1953 the University of California at Santa Barbara established annual opera productions (under the directions Carl Zytowski) and Dukelsky’s opera was among those produced (1958). The opera was staged in English with the title *Mistress into Maid*. The English libretto was written by G. Golubev, known for collaboration with Stravinsky. The French title of the opera was *Demoiselle-Paysanne*. It survived on the title page of one of the manuscript copies of the opera’s piano-vocal score. Considering the historical background of the opera, the existent English and the Russian libretti not only are valuable historical documents, but present material which makes it possible to reconstruct the conception of the opera in its original version, which has never been performed.

Keywords: Vladimir Dukelsky, Vernon Duke, 20th century opera, *Baryshnia Krestyanka*, *Mistress into Maid*, literary opera, Sergei Diaghilev, translation of opera.

Российская премьера единственной оперы Владимира Дукельского «Барышня-крестьянка» состоялась в 2015 году в рамках Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней. Продолжение 4» на сцене Санкт-Петербургского Эрмитажного театра. Для постановки была избрана одна из поздних авторских редакций оперы с либретто на английском языке¹. Оркестровку и редакцию для российской премьеры выполнил художественный руководитель и генеральный директор фестиваля Игорь Роголёв².

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ ИЗ ЖИЗНИ ОПЕРЫ

Англиязычное либретто оперы не является единственным. В архиве композитора сохранилось несколько русскоязычных версий либретто. Начало работы над оперой датируется 1928 годом. В то время Дукельский жил в Европе, работая преимущественно для лондонского мюзик-холла. После успешного дебюта в Русских сезонах (1925) композитор получил от Дягилева заказ на новый балет, однако импресарио ревностно воспринял коммерческую деятельность Дукельского в Лондоне, что привело к кризису в их взаимоотношениях. Для Дукельского этот разрыв был весьма болезненным как в профессиональном, так и в личном плане. Однако встреча с Дягилевым в апреле 1928 года дала композитору надежду на возобновление сотрудничества³. В пись-

¹ Дукельский завершил работу над клавиром в 1957 году.

² Подробнее о премьере см. в рецензии Наталии Сурниной [2].

³ В это время Дягилев планировал постановку балета-оратории «Ода» Николая Набокова, замысел которого отсылал к елизаветинской эпохе, воспетой Ломоносовым. Известно, что постановка неоднократно откладывалась. По воспоминаниям Набокова, Дягилев был крайне недоволен не-

ме к матери Дукельский сообщил о «сердечной» встрече и добавил: «играл Дягилеву свою Симфонию, которая произвела на него очень хорошее впечатление. Слава Богу, отношения у нас теперь наладились снова»⁴. Уже осенью 1928 года в письме к брату Дукельский писал: «Только что закончил оркестровку “Душеньки” — вышло очень просто и прозрачно. Подумываю об опере на сюжет “Барышни-крестянки”»⁵.

Пушкин в качестве эпиграфа к повести использовал строку из поэмы Богдановича «Душенька» («Во всех ты, Душенька, нарядах хороша»). Дукельский использовал фрагмент поэмы в одноименном дуэте для женских голосов и оркестра. Ранее, в 1925 году он написал цикл миниатюр для голоса с фортепиано «Три стихотворения Ипполита Богдановича», опубликованный Российским музыкальным издательством. Таким образом, замысел оперы на сюжет «Барышни-крестянки» оказался связанным и с поэзией Богдановича, и с образом Душеньки. Более того, все три сочинения апеллируют к елизаветинской эпохе, но не к парадному «фасаду» имперской культуры, а к «домашней» стилистике русского сентиментализма⁶. Обращением к пушкинскому тексту композитор явно надеялся продолжить линию, начатую дебютным балетом «Зефир и Флора». Музыкальному воплощению пушкинской темы — опере «Барышня-крестянка» — была предназначена роль кульминации.

В книге «Passport to Paris» Дукельский вспоминал, сколь «увлекательно было создать собственное либретто, используя большие фрагменты притягательной прозы Пушкина, которая поет без музыки, и сочиняя любовные стихи в манере Богдановича для арий и ансамблевых номеров» [5, 214]. Процесс работы над оперой растянулся на многие годы и проходил в несколько этапов (1928–1967). Первая завершенная (в рукописи⁷) редакция оперы датирована 1931 годом. Нотному тексту предпослано посвящение Сергею Дягилеву и указаны даты работы над произведением: с мая 1928 по февраль 1931. Дукельский, назвав май как момент начала работы над оперой, вероятно, имел в

значительной с его точки зрения заинтересованностью в работе Бориса Кохно (либретто), Сергея Лифаря (премьер), Павла Челищева (декорации), Леонида Мясина (хореография) [1, 143].

⁴ Владимир Александрович Дукельский — Анне Алексеевне Дукельской. Апрель 1928. Библиотека конгресса США. The Vernon Duke Collection. Box 112.

⁵ В.А. Дукельский — А.А. Дукельскому. 19 сентября 1928. Там же.

⁶ «Русская тема» с ностальгическим обращением к образам и символам культуры XVIII века сохраняла актуальность для Дукельского в течение всей жизни, но с середины 1930-х композитор трактовал эту тему иначе — исторически, подводя итог ушедшей в прошлое эпохи (кантата «Эпитафия», оратория «Конец Санкт-Петербурга»); соединяя отдаленное прошлое с символами эпохи модерн (балет «Антракт»); остранив, вне конкретной образности в Вариациях на старинное русское песнопение XVIII века.

⁷ В фондах Библиотеки Конгресса хранится две рукописи, датированные 1931 годом. Черновик Дукельский дополнил в 1950-е годы для постановки оперы в Санта-Барбаре, а чистовая рукопись, вероятно, была направлена Лифарю и возвращена композитору. Косвенно на это указывают сохранившиеся свидетельства Дукельского и автограф Лифаря на первой странице рукописи. Далее речь пойдет об этом документе.

виду возникновение замысла после упомянутого визита к Дягилеву. На первой странице есть также указание на то, что либретто «по Пушкину» написано самим композитором «помимо выдержек из оригинала». Рукописи нот сохранили два авторских перевода названия: на английский язык — “Mistress into Maid” и на французский — “Demoiselle-Paysanne”.

Причины возвращений композитора к оперному замыслу были связаны с появлением перспектив возможной постановки. Известно, что уже в 1930 году Дукельский обдумывал возможность перевода либретто на английский язык. Судя по имеющимся документам, перевод обсуждался с Николаем Слонимским. К тому времени композитор переехал в США и, вероятно, питал надежду на американскую премьеру оперы. Однако подтверждений тому, что в указанный период опера готовилась к постановке, пока не обнаружено. По свидетельству Дукельского в 1936 году Серж Лифарь планировал включить постановку оперы в серию мероприятий, приуроченных к 100-летию со дня смерти Пушкина (Париж, 1937), но и тогда премьеры не состоялась.

Существенную переработку опера претерпела в 1950-е годы, после переезда Дукельского на Западное побережье США. В книге о музыкальной жизни Америки композитор сетовал на отсутствие национальной сети репертуарных оперных театров и крайне малые возможности для развития жанра. По мнению Аарона Зигеля, поворотным в истории американской оперы оказался период с 1910 по 1912 год, когда начался интенсивный поиск национального оперного стиля «с целью создания произведений, которые могли бы одновременно сосуществовать наравне с признанным европейским репертуаром, вместе с тем убеждая слушателей в качестве уникального, истинно американского по звучанию вклада в [развитие] жанра» [9, 20]. Однако творческие искания не повлекли за собой перемены в музыкальной инфраструктуре и предпочтениях аудитории. В 1963 году Дукельский описал своё видение сложившейся ситуации: «Все мы знаем, что в нашей стране имеется немало поклонников оперы (opera-thirsty), <...> продолжают ли они рождаться в условиях проверенного репертуара с затертым до дыр квинтетом и двумя-тремя любимцами в дополнение — более чем сомнительно⁸. Наши президенты предшествовавшей Кеннеди эры не были ориентированы на оперу (opera-oriented), и, поскольку до сих пор не поступало ни государственных, ни региональных субсидий, американские оперные дома всё ещё зависят от милости частных поручителей»⁹ [4, 282–283]. Упомянув оперные кампании Сан-Франциско, Чикаго, Цинциннати, Филадельфии и ряд других, композитор подчеркнул, что ни

⁸ Недавние исследования показывают, что опасения Дукельского были оправданы: «по данным Национального фонда поддержки искусств (National Endowment for the Arts) в 2014 году лишь два процента американцев сообщили, что посещали оперу в живом исполнении» [6, 24].

⁹ Под «квинтетом» избранного Дукельский имел в виду оперы «Кармен», «Риголетто», «Травиата», «Богема» и «Аида». Иронизируя над «южным» акцентом, названия опер «Богема» и «Аида» автор привёл в следующей транслитерации: *Lah Beau Aim* и *Eye-ee-dah*.

одна из них «не может считаться репертуарным оперным театром с сезонной афишей, постоянным штатом (salaried) исполнителей и сотрудников» [ibid, 283]. По мнению Дукельского, естественным в этой ситуации становился отток из США профессиональных оперных певцов, не имевших возможности найти постоянную работу на родине. Кроме этого, оперы американских композиторов оказывались невостребованными, поскольку при формировании репертуара предпочтительными для театров оказывались европейские оперы. Дукельский привел и внушительный список неудачных постановок американских опер (включая постановки Метрополитен-опера), которые не имели успеха у публики. Пустоту, образовавшуюся вокруг новой американской оперы, наряду с Нью-Йоркским Сити Центром, частично заполняли оперные студии и музыкальные факультеты (композитор упомянул Южно-Калифорнийский университет, Калифорнийский университет в Лос-Анжелесе, добавив, что на всей территории Соединенных Штатов имеются «школы, привлекающие внимание своей высококлассной оперной работой» [ibid, 289]). Послевоенный расцвет оперных секций в высших учебных заведениях США констатировал Джеймс Вержбицкий в исследовании об американской музыке 1950-х: «Часто именуемые “оперными театрами” или “оперными мастерскими” и нередко возглавляемые ветеранами оперных домов, которые иммигрировали в Соединенные Штаты перед началом Второй мировой войны или во время неё, эти программы были частью образовательного процесса, поэтому в них уделялось внимание проверенному оперному репертуару. Вместе с тем, будучи частью образовательного процесса, они были относительно свободны от таких забот, как “высокая стоимость труда, отсутствие репетиционного времени и необходимость угодить массовой аудитории”¹⁰. Поэтому здесь допускались эксперименты с новыми произведениями и далеко не каноническими сочинениями прежних эпох» [8, 131].

С 1953 года ежегодные постановки опер осуществлялись и в Калифорнийском университете Санта-Барбары (под руководством Карла Житовски). Именно здесь в 1958 году состоялась премьера оперы Дукельского. Для постановки оперы либретто было переведено на английский язык, а оригинальное название было заменено названием “Mistress into Maid”. Несмотря на то, что Дукельский сам переводил стихи американских поэтов¹¹, перевод текстов собственных музыкальных произведений композитор доверял профессиональным переводчикам, причем в опубликованных и рукописных нотах переводчик указывался как автор английского текста (либретто, сценария). Пе-

¹⁰Цитируемый автором фрагмента источник: RePass R. Opera Workshops in the United States // Tempo. New Series. 1953. Vol. 27. P. 11.

¹¹Русскоязычные переводы стихов М. Бодэнхайма, О. Нэша, У. Стивенса, Р. Фроста и других поэтов изданы в третьей и четвертой книгах стихов Дукельского («Картинная галерея», 1965 и «Поездка куда-то», 1968). Частично опубликованы на сайте «Век перевода» (<https://www.vekperevoda.com>).

ревод либретто оперы Дукельского выполнил Григорий Голубев (1891–1958), известный сотрудничеством со Стравинским, автор перевода текста «Байки» и ряда статей композитора, включая доклад «Пушкин, поэзия и музыка»¹². Х.К. Слим приводит фрагмент отзыва Стравинского о высоком качестве переводов Голубева: «первая мысль, которая приходит в голову при чтении пушкинской поэзии в переводах Грегори Голубева – это необычайный успех в воссоздании неизменной “пушкинской” музыки, музыки его слога, гласных и фразировки. Читаешь (по-английски) и изумляешься обаянию оригинального текста» (цит. по: [7, 175]). Данные об обстоятельствах знакомства Дукельского с Голубевым пока не выявлены, их встреча могла состояться в Голливуде задолго до совместной работы над либретто оперы. В архиве Дукельского сохранилось англоязычное либретто одноактной оперы «Выстрел» по Пушкину (1957) с дружественной и восторженной (“to a great musician <...> from his admirer”) дарственной надписью автора – очевидно, Голубев надеялся на продолжение сотрудничества с композитором.

ЛИБРЕТТО И ЕГО ПЕРЕВОД: В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО

Работая над либретто, Дукельский действительно «использовал большие фрагменты притягательной прозы Пушкина», перерабатывая и вкладывая их в уста персонажей оперы. Первая сцена открывается дуэтом Лизы и мисс Жаксон, в партиях которых нетрудно узнать текст рассказчика из пушкинской повести (Таб. 1). Каждая из героинь (одновременно) размышляет о своей жизни, заменяя тем самым авторскую преамбулу.

Таблица 1.

В повести Пушкина	В либретто Дукельского (по рукописи 1931 года, если не указано иное)
<p>В одной из отдаленных наших губерний находилось имение Ивана Петровича Берестова. [...]</p> <p>Не ладил с ним один Григорий Иванович Муромский, ближайший его сосед. [...] Из людей, осуждавших его, Берестов отзывался строже всех. [...]</p> <p>Таковы были сношения между сими двумя владельцами, как сын Берестова приехал к нему в деревню. [...]</p>	<p><i>Лиза:</i> Тоскливо это вечное сиденье! Что чистый воздух, яблоки в саду? Звон колокольчика уже есть приключенье: Быть может «он» меня найдет, иль я «его» найду? Вот день ушел, и снова вечер, И снова гаснет солнца свет,</p>

¹²Упомянутый текст был написан для Стравинского по-французски его зятем Андре Марионом [7, 175] по случаю 200-летия памяти Пушкина в 1937 году. Имя Голубева в англоязычных источниках встречается в двух транскрипциях: Gregory Golubev [7] и Gregory Golubeff (например, в справочнике Who is Who in California 1942–1943). Согласно данным справочника, Голубев перевел литературные произведения Пушкина, Крылова, Мережковского, а также тексты вокальных сочинений Чайковского, Глазунова на английский язык.

Барышни поглядывали на него, а иные и заглядывались; но **Алексей мало ими занимался**, а они причиною его нечувствительности полагали любовную связь. [...]

Те из моих читателей, которые не живали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на **чистом воздухе**, в тени своих **садовых яблонь**, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них **развивают чувства и страсти**, неизвестные рассеянным нашим красавицам. Для барышни **звон колокольчика есть уже приключение**, поездка в ближний город полагается эпохой в жизни, и посещение гостя оставляет долгое, инодо и вечное воспоминание. [...]

Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень. Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, [...]; сверх того **носил он черное кольцо с изображением мертвой головы**. [...]

Но всех более занята была им дочь англomана моего, Лиза (или Бетси, как звал ее обыкновенно Григорий Иванович). Отцы друг ко другу не ездили, она Алексея еще не видала, между тем как все молодые **соседки только об нем и говорили**. Ей было **семнадцать лет**. [...] Ее резвость и поминутные проказы восхищали отца и приводили в отчаянье ее мадам мисс Жаксон, сорокалетнюю чопорную девицу, которая **белилась** и сурьмила себе брови, **два раза в год перечитывала «Памелу»**, получала за то две тысячи рублей и **умирала со скуки** в этой **варварской России**.

И день ушедший, спору нет, Ничем, как прежде, не отмечен. Неужто мне, **в семнадцать лет**, Желанной не дожидаться встречи? Ах, мне постыла эта тишь, Мой стол с мерцающей свечою, Пред гувернанткую не скрою: Своей мечты: **он носит**, слышь, **Колечко с мертвой головою** — **Его ничем не обольстишь**.

Мисс Жаксон:

Какая скука! Дважды в год Мной перечитана «Памела»... По целым дням сижу без дела — **Какой бесчувственный народ!** Как ни **белись** — белее мела — Хозяин замуж не берет. /мисс Жаксон углубляется в чтение/

Лиза:

Соседки все твердят об Алексее — Мне надобно с ним встретиться: хирею Я без любви. Но **Берестов старик** /к публике/ **Отца не терпит**. Говорю вам напрямик — Он нас не жалует. Я жажду счастья... Быть может, верная поможет Настя!¹³

Как видно из приведенных в таблице 1 фрагментов, Дукельский свободно обращался с текстом первоисточника, вводя отдельные фразы пушкинской прозы в собственные стихи в измененной последовательности.

Следует отметить, что либретто оперы, написанное Дукельским по-русски, изначально содержало реплики на английском языке. В некоторых сценах на английский переходил англофил Муромский, его дочь Лиза (она же Betsy) и гувернантка Лизы мисс Жаксон. В повести Пушкина реплики на английском языке отсутствуют, лишь эпизодически использована французская речь

¹³Вступление Лизы до слов «Вот день ушел» и фрагмент после дуэта («Соседки все твердят...») добавлены позднее. Имеются в клавире и либретто 1957 года.

(в репликах Алексея и Лизы). Введение английского языка в партии отдельных персонажей не только маркирует их связь с английской культурой, но и используется как художественный приём. Так, в первой сцене, открывающейся дуэтом Лизы и мисс Жаксон (на русском языке) появляется Настя, которая делится своими впечатлениями об Алексее Берестове. В воодушевленный диалог Насти и Лизы на «запретную» тему влетены реплики мисс Жаксон: “Betsy, your father shall hear of this!”, “Shocking!”, “The shameless hussy!”, сопровождаемые ремарками «сердито», «возмущенно», «потеряв терпение». Русский и английский язык здесь звучат в одновременности, естественно, в англоязычном либретто данный прием становится неактуальным.

В качестве пролога к опере Дукельский написал хор, на фоне которого «Лиза, на балконе дома Муромских, разбирает рукоделия дворовых девушек». Текст хора девушек взят из свадебной народной игры «О донском казачке». Известно, что текст игры печатался вместе с лубочным изображением играющего на скрипке казака, окруженного деревенскими девушками. В архивах Дукельского источник текста для пролога пока не обнаружен. При создании англоязычного либретто текст пролога был переведен на английский язык (Таб. 2).

Таблица 2.

<p><i>Запевала:</i> Ай па лесу, па темному шелкова трава. <i>Хор:</i> Ой-ли, ой-ли, люшеньки, шелкова трава. <i>Запевала:</i> Ходил гулял донской казак, на скрипке играл, Играл, играл, выигрывал, невест выбирал. <i>Хор:</i> Ой-ли, ой-ли, люшеньки, невест выбирал. <i>Запевала:</i> Выходила тут девица тонка, висока, <i>С хором:</i> Танешинька, белешинька собой хороша! Ой-ли, ой-ли, люшеньки, собой хороша. <i>Запевала:</i> Хорошая, пригожая, пойдѣ замуж за меня! <i>С хором:</i> Не пойдѣшь, спокаишься, споменишь и меня.</p>	<p>O'er the forest, the somber forest, over silken grass. Aye da, aye da, tra la la, o'er the silken grass. Walked a handsome Don Cassack and played on his fiddle for us; And while he played a merry tune, he looked about for a bride... Aye da, tra la la, he looked about for a bride. A fair maid sauntered out, beautiful, straight, and slender, and tall Her skin as white as snow, she made all men surrender. Aye da, aye da, tra la la, she made all men surrender. Oh, my darlingest darling, I love you and I hope you'll marry me! Don't fail him, you'll be sorry, you'll be sad — they don't grow on a tree...</p>
--	---

<p>Ой-ли, ой-ли, люшеньки, споменишь и меня. <i>Затевала:</i> Пойти было, соседушек спросить про тебя: <i>С хором:</i> Соседушки, голубушки, каков он человек? <i>Хор:</i> Он добренький, предобренький, поди за него!</p>	<p>Aye da, aye da, tra la la, they don't grow on a tree... I must go ask my neighbors, what manner of man are you? Oh, trusted friends, oh, girlhood chums, shall I take him for my own? He is very kind, make up your mind, take him for your own¹⁴</p>
--	--

При сопоставлении текста пролога в двух либретто возникает вопрос о необходимости такого перевода — фонетика припевов и стилизация народной речи при этом утрачиваются. Можно предположить, что, с одной стороны, перевод требовался, поскольку опера ставилась силами не опытных певцов, а (преимущественно) студентов, для которых пение на русском языке могло оказаться проблемой. С другой стороны, текст хора избран композитором как аллегория любви Лизы и Алексея, и смысл слов текста так же важен, как их фонетика. Кроме того, как пишет Люсиль Десблэш, несмотря на то, что высказывания в защиту исполнения опер на языке оригинала звучали на протяжении всего XX века [3, 178], «вплоть до 1970-х, за исключением международных оперных домов, большинство опер исполнялись в переводах, особенно в провинциальных театрах» [ibid, 181].

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Сравнительный анализ версий либретто оперы Дукельского — тема, не укладывающаяся в рамки одной статьи. Словосочетание «два либретто» в заглавии данной статьи указывает на две языковые версии либретто. Интрига, однако, состоит в том, что в действительности сохранилось несколько редакций оперы, как на русском, так и на английском языке. Добавляя те или иные сцены и номера, Дукельский корректировал и сценическую концепцию оперы. Так, почти все добавленные при редакции оперы реплики и финальный хор обращаются к зрителю, по аналогии с авторскими ремарками к читателю в повести Пушкина, которые в свою очередь напоминают об античном театре и романтизированном диалоге с Античностью в культуре России XVIII века. Неизменным во всех редакциях нотного и литературного текстов оставалось посвящение оперы памяти Дягилева. Таким образом, можно говорить о двух основных версиях либретто оперы «Барышня-крестянка» и вариантах каждой из этих версий. Множественность вариантов делает судьбу этой оперы необычной и находящейся в прямой зависимости от возможности постанов-

¹⁴Текст приводится по клавиру 1957 года.

ки. К сожалению, в авторской редакции на русском языке произведение так и не было воплощено на сцене. Возможно, данная статья станет началом изменений в сценической судьбе оперы «Барышня-крестьянка».

ЛИТЕРАТУРА

1. Набоков Н.Д. Старые друзья и новая музыка / пер. М.А. Ямщикова; подготовка текста, публ., вступ. статья Е.Б. Белодубровского. СПб.: Реноме, 2018.
2. Сурнина Н.И. Барышня с Запада // Музыкальная жизнь. 2015. № 4. С. 62–63.
3. Desblache L. *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
4. Duke V. *Listen here! A Critical Essay on Music Depreciation*. New York: Ivan Obolensky, Inc., 1963.
5. Duke V. *Passport to Paris*. Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955.
6. Lena J.C. *Entitled: Discriminating Tastes and the Expansion of the Arts*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2019.
7. Slim C.H. *Stravinsky in the Americas: Transatlantic tours and domestic excursions from Wartime Los Angeles (1925–1945)* / Foreword by R. Taruskin. Oakland, CA: University of California Press, 2019.
8. Wierzbicki J. *Music in the Age of Anxiety: American Music in the Fifties*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.
9. Ziegel A. *Crafting the Soundworld of American Music, 1910–1912* // *Populäre Kultur und Musik*. 2016. Band 17: «In Search of the “Great American Opera”»: Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters / ed. by Frédéric Döhl and Gregor Herzfeld. Münster; New York: Waxmann, 2016. P. 19–44.

REFERENCES

1. Nabokov N.D. *Starye druz'ya i novaya muzyka* [Old Friends and New Music]. Russian translation by M.A. Yamshchikov; publication, preface by E.B. Belodubrovskij. Saint Petersburg: Renome, 2018. (In Russian).
2. Surmina N.I. *Baryshnya s Zapada* [The Mistress of the West]. In: *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], 2015, no. 4, pp. 62–63. (In Russian).
3. Desblache L. *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
4. Duke V. *Listen here! A Critical Essay on Music Depreciation*. New York: Ivan Obolensky, Inc., 1963.
5. Duke V. *Passport to Paris*. Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955.
6. Lena J.C. *Entitled: Discriminating Tastes and the Expansion of the Arts*. Princeton: New Jersey: Princeton University Press, 2019.
7. Slim C.H. *Stravinsky in the Americas: Transatlantic Tours and Domestic Excursions from Wartime Los Angeles (1925–1945)*. Foreword by R. Taruskin. Oakland, CA: University of California Press, 2019.
8. Wierzbicki J. *Music in the Age of Anxiety: American Music in the Fifties*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.
9. Ziegel A. *Crafting the Soundworld of American Music, 1910–1912*. In: *Populäre Kultur und Musik*. 2016. Band 17: “In Search of the ‘Great American Opera’”: Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters, ed. by Frédéric Döhl and Gregor Herzfeld. Münster; New York: Waxmann, 2016, pp. 19–44.

Максимова Антонина Сергеевна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия

Antonina S. Maksimova

PhD, Associate Professor, Music History Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk, Russia

x-tonik@mail.ru

Г.В. Григорьева
Galina V. GRIGORIEVA

ОПЕРЫ Э. ДЕНИСОВА:
К ПРОБЛЕМЕ «КОМПОЗИТОРСКОГО ЛИБРЕТТО»

THE OPERAS BY EDISON DENISOV:
CONCERNING THE ISSUE OF “THE COMPOSER’S LIBRETTO”

Аннотация. В статье рассмотрены три оперы Э. Денисова — «Иван-солдат», «Пена дней» и «Четыре девушки». Новизна подхода состоит в рассмотрении опер в ракурсе «композиторского либретто» и в связи с феноменом современной «литературной оперы». В таком ракурсе данные произведения не анализировались. Рассматривается работа Э. Денисова с первоисточниками, как русскими (сказки из собрания Афанасьева), так и французскими (роман Б. Виана, пьеса П. Пикассо) — введение им собственных стихов, стихов современных поэтов, текстов католической литургии. Отмечается уникальность «авторских» либретто Э. Денисова, созданных на языке оригинала — французском. «Авторские либретто» анализируются в связи с разными жанрами: в трех названных произведениях представлены опера-лубок, лирическая драма и опера-игра. Констатируется активная позиция композитора в изменении концепции первоисточника («Пена дней»), а также в расширении его «литературного пространства». Создание «композиторских либретто» рассматривается на основе автобиографических материалов — книги «Неизвестный Денисов» на основе записных книжек композитора (М., 1997) и книги Д. Шульгина «Признание Эдисона Денисова» (М., 1998).

Ключевые слова: Эдисон Денисов, Борис Виан, Пабло Пикассо, современная опера, «композиторское либретто», «авторское либретто», «литературная опера», «литературное пространство».

Abstract. The article examines three operas by Edison Denisov — *Ivan the Soldier*, *L'écume des jours* and *Four Girls*. The novelty of the research is the consideration of the operas from the perspective of the composer's libretto. From this perspective these works have not been analyzed before. The relevance of the problem lies in its links with the phenomenon of modern literary opera. The article considers the work of Denisov with primary sources, both Russian (tales from the collection of Afanasyev) and French (a novel by Boris Vian, a play by Pablo Picasso) — the implementation of his own poems, poems by modern poets, as well as texts of the Catholic Liturgy. The uniqueness of 'the composer's libretto' by Denisov, created in the original language — French, is noted. 'The composer's libretto' is analyzed in connection with different genres: in the three mentioned works there are: the *operalubok* [rustic opera], the lyrical drama and the opera-play. The active position of the composer is stated in changing the concept of the primary source (*L'écume des jours*), as well as in expanding its 'literary space.' The creation of 'the composer's libretto' is regarded on the basis of autobiographical materials — the book 'Neizvestny Denisov'

[‘The Unknown Denisov’] based on the composer’s diaries (Moscow, 1997) and Dmitri Shulgin’s book ‘The Recognition of Edison Denisov’ (Moscow, 1998).

Keywords: Edison Denisov, Boris Vian, Pablo Picasso, modern opera, ‘the composer’s libretto’, ‘the author’s libretto’, ‘literary opera’, ‘literary space’.

Три оперы Э. Денисова ярко демонстрируют особенности феномена «композиторского либретто», характерного для многих опер XX столетия¹. Достаточно вспомнить «Воццека» и «Лулу» А. Берга, «Чертогон» Н. Сидельникова, «Записки сумасшедшего» и Белье ночи» Ю. Буцко. В каждой из них по-своему преломляется актуальная тенденция так называемой литературной оперы².

«Пена дней» и «Четыре девушки» Э. Денисова уникальны — их либретто написаны на языке литературного оригинала, подобный опыт не имеет аналогов в истории оперы. Эти «французские» оперы были созданы в 80-е годы, в зрелый период творчества композитора; однако опыт создания «авторского» либретто сложился гораздо раньше, еще в студенческие годы. И если о поздних операх, об их либретто так или иначе идет речь в различных материалах [7, 93–96; 8, 193–203; 9, 203–206] то о первой «русской» опере «Иван-солдат» до недавнего времени совсем ничего не было известно. В 1956 году ее первая картина игралась на выпускном экзамене в Московской консерватории, остальные четыре были закончены в аспирантуре (1959). Из трех актов автором был оркестрован только первый, два других остались в клавире. Ю. Каспаров сделал полную оркестровую версию оперы, и в его редакции «Иван-солдат» был поставлен в 2016 году на родине Э.В., в Томске [2, 52–58].

Либретто начинающий композитор написал сам, смело взявшись за сюжет из сказок собрания Афанасьева — как известно, оттуда же заимствовал сюжет «Истории солдата» и И. Стравинский, тогдашний кумир Денисова и других композиторов его поколения. Музыка оперы еще достаточно подражательна, она — «плоть от плоти» музыки классических русских опер, которые Денисов тщательно штудировал в те годы.

«Авторское» либретто давалось молодому композитору не без трудностей. Сказка Афанасьева занимает всего две страницы, — вспоминал он. «...Пять картин оперы на этом не выстроишь, <...> там огромный монтаж материалов, <...> да еще многие тексты я досочинил сам» [7, 52]. В текстах явно чувствуется влияние «Прибауток» Стравинского, частушек. Вот образец денисовских стихов:

¹ По отношению к либретто, созданного самими композиторами на основе литературных сочинений, особую актуальность приобретают вопросы, заданные в предисловии сборника статей, посвященного проблемам издания словесных текстов оперного сочинения: можно ли считать либретто особым жанром; насколько этот жанр чисто литературный [9, *VII*]. По отношению к либретто опер Денисова ответ на эти вопросы совпадает с тем, который дали немецкие ученые, оценивая драматическую основу музыкально-театрального произведения в целом, — да, это особый тип текста, существующий в условиях «пропевания» [10, *VIII*], причем авторство композитора еще более усиливает тексто-музыкальную связь.

² Анализ теории литературной оперы у К. Дальхауза см. статью Г. Заднепровской [3].

Иван:

Всем хорошо быть во солдатах,
Только вот охотников маловато:
Дымом греемся, шилом бреемся,
Нашел щель — вот и постель,
Увидел забор — вот и солдатский двор.
Дают три гривны в день —
Куда хошь, туда и день.

Скомбинированный из разных сказок сюжет воплощен в пяти картинах, чередующих контрастные сцены — в царских палатах, в кабаке, на пристани, в спальне царевны и вновь в царских палатах, где счастливо завершаются злоключения бравого Ивана-солдата на пути к невесте — царской дочери. Композитор строит оперный сюжет, умело чередуя ариозо и массовые сцены, пляски и хоры — шуточные, величальные, свадебные. Действует и система лейтмотивов, объединяющая сквозное действие. Стилистика текста выдержана в манере русской сказочной традиции, а музыка органично вписывается в русло так называемой «новой фольклорной волны» 50-х годов. «Это опера-любок», — по определению Ю. Холопова и В. Ценовой [7, 18]. Построенное во многом по законам русской классической оперы, либретто «Ивана-солдата» в полной мере можно считать *композиторским*, ибо весь ход событий, тексты сольных и хоровых номеров сочинены и скомпонованы самим автором³.

Оперу «Пена дней» Денисов закончил в 1981 году. Путь к ней был очень долгим — с романом Бориса Виана он познакомился еще в конце 60-х годов, читал его в оригинале, и тогда же у него возник замысел непременно написать оперу. Его потрясла и захватила многогранная личность писателя — автора и исполнителя шансон, джазового трубача, поэта. Сама идея романа с его «пронзительной», по словам Рамона Кено, темой любви и смерти, «психологическим сюрреализмом» оказалась ему очень близкой [7, 271]. Работа над оперой продолжалась долгих 14 лет, историю ее создания композитор подробно описывает в «Беседах» с Д. Шульгиным, в «Записных книжках» [7; 5]⁴.

Строки, которые посвящены либретто, раскрывают суть композиторской работы над сюжетом. В нем причудливо сплетается реальное и фантастическое, абсурдное и детски наивное, бытовое и возвышенное — та «пена жизни», которая безжалостно поглощает молодых героев. Сюрреалистическая природа первоисточника с его внезапными переключениями планов, контрастами и непредсказуемостью сюжетных коллизий, казалось бы, противоречит природе оперной драматургии: при чтении романа складывается впечатление о невозможности решения подобной задачи. В самом деле: как можно на оперной сцене представить перипетии любовной линии героев — Колена и Хлои, Алисы и Шика,

³ На сцене Большого зала Томской филармонии 26.11.2019 состоялась новая постановка оперы «Иван солдат», завершившая концертный фестиваль, посвященный 90-летию композитора.

⁴ Подробно об опере см.: [8].

в реальный и чистый мир которых вмешиваются то бездушный мир машин и карикатурных полицейских, то образ гильотины, то одушевленные полусказочные фигуры Мыши и Кота, по-своему разрешающих в финале основную коллизию сюжета? И тут же — смерть главной героини от фантастической кувшинки, разрастающейся в ее легких. По словам композитора, он многое сократил в сюжете, оставив главную линию — «... конфликт мечты — красивой, почти детской сказки и страшной нашей повседневноности» и определил жанр оперы как «лирическую драму» [5, 24–25]. Отсюда — существенные изменения в тексте первоисточника, принцип, который поясняет сам композитор: это полная авторская свобода, подчинение текста музыкальному замыслу, «проецирование текста на себя», особенно в тех случаях, когда «не устраивает концепция» [там же]. Он поступал так же, работая с поэтическими текстами Пушкина, Блока, того же Виана — в вокальных циклах, стремясь сделать текст «своим» [там же]. Так было и с романом Виана, в концепцию которого композитор внес кардинальное изменение. Оно касается религиозной линии и связано с введением фигуры Христа, с текстами из католического реквиема и мессы в сцене отпевания Хлои и, конечно, с текстом заключительной песни слепых девочек. Эта песня кардинально меняет смысл пессимистической концепции Виана, в которой смерть и зло побеждают; у Денисова конец оперы озвучивает анонимный текст старинной религиозной песни о Христе и говорит о добре и бессмертии:

С рассветных дней нас милость ждет Господня,
И мы к Спасителю идем...
Он сад земной, как рая отраженье,
От мрака ограждая,
Сердца людские, тайну тайн творенья,
Бессмертными создал.

По признанию композитора, он искал этот текст шесть лет и нашел его в книге религиозных песен.

Эти вставки — не единственные в либретто. Композитор говорил, что трудности с его созданием возникали из-за «...отсутствия какого-либо театрального деления материала на отдельные акты и, тем более, отдельные мизансцены. Иногда даже и текста сильно не хватало: у Виана были большущие, огромные важные главы с самым разным текстом, но при этом вообще не было ни одного диалога [очевидно, композитор имеет в виду главы описательного склада, другие главы, напротив, содержат развернутые диалоги — Г. Г.]. Откуда их было взять? Пришлось пойти на очень большой литературный монтаж и ввести довольно много стихотворных текстов из других сочинений Виана, в частности, из его шансон» [7, 272]. Те диалоги, которые содержатся в романе, автор либретто сохранил, тщательно воспроизведя их стилистику, юмор, нарочитые бытовизмы. Позже, готовя оперу к постановке в Перми (1989),

Денисов сам сделал перевод либретто на русский язык. Машинописный экземпляр этого либретто он подарил библиотеке Московской консерватории. В отличие от парижской постановки 1986 года, в пермской не было купюр, она точно воспроизвела структуру оперы, которую Денисов воплотил в трех актах, четырнадцати картинах и пяти интермеццо⁵. В них — обрисовка окружающей обстановки, создание конкретного психологического настроения, включая сцены страданий Хлои, страхов Колена, смерти Алисы в пламени пожара, пожирающего книги Жана Соля Партра.

Э. Денисов считал «Пену дней» своим «основным сочинением; [...] все остальное писалось либо перед ним, либо вокруг него») [5, 90].

В 1986 году он написал камерную оперу «Четыре девушки» по пьесе Пабло Пикассо, «композиторское либретто» которой по-своему отразило ее концепцию. Содержание пьесы Денисов описывает так: «Здесь нет никакого привычного оперного сюжета — только игра-пение, только игра-танец» [7, 326]. Четыре юных девушки резвятся в саду, придумывая все новые игры, обмениваясь репликами, излучая свет и вкушая радости жизни. Опера одноактна, содержит шесть картин, соответственно первоисточнику, и написана на его неизменный, но значительно сокращенный текст. Композитор ввел в либретто стихи Рене Шара и Анри Мишо в хоровых сценах; цель этих вставок, — по словам Денисова, — смягчить некоторую жестковатость текста Пикассо, усилить его поэтичность. И еще: «У меня такое было в Реквиеме, где я тоже расширил литературное пространство» [7, 325], — к этому выражению композитора мы еще вернемся.

Следует напомнить, что «Четыре девушки» были написаны Э. Денисовым по предложению Г. Рождественского, Маэстро предложил ему написать одноактную оперу и представить ее в одном концерте с оперой Моцарта «Аполлон и Гиацинт», для нее Денисов должен был сочинить каденции и речитативы, отсутствующие у Моцарта. Этому исполнению не дано было осуществиться, но «следы» этой идеи есть в музыке «Четырех девушек» — «...целый пучок цитат из “Аполлона и Гиацинта” — <...> мой поклон дорогому для меня Моцарту», — говорит Денисов [7, 324].

Итак, «композиторское либретто». Три оперы Денисова демонстрируют разные варианты этого необходимого «слоя» оперы, ее сюжетной основы, возникающие в стадии «предслышания» будущей музыки. Оно может быть авторской компоновкой разных текстов, подчиненных избранному сюжету — так поступил Денисов в своей ранней «русской» опере. «Авторское» либретто может существенно менять текст и концепцию первоисточника — подобный пример мы видим в «Пене дней». Наконец, «композиторское либретто» может быть подчинено тексту первоисточника до такой степени, что возникает феномен литературной оперы («Четыре девушки»). Об этом стоит сказать чуть подробнее.

⁵ Сценическим версиям посвящена статья М. Высоцкой [1].

В истории музыки опера всегда была литературной, поскольку ее сюжет, как правило, заимствовался либо из романа, повести, рассказа, либо из пьесы. Приведу в связи с этим слова Л. Кириллиной: «Тенденция к синтезу жанров разных видов искусства под знаком некоей общей — в свое время казавшейся единственно верной и передовой — эстетики нарастала к концу XIX века. Эта эстетика могла мыслиться как романтическая или реалистическая, историческая или символистская, но всякий раз для определенного поколения или группы единомышленников она распространялась на всё искусство в целом: поэзию, прозу, музыку, театр, живопись и т.д. На этом пути были и великие художественные открытия, и рискованные эксперименты, и крайности, и заблуждения. Так, например, возникшая вследствие распространения на музыкальный театр законов разговорной драмы и эпико-повествовательных жанров “литературная опера” [курсив мой — Г.Г.], являющаяся как бы достоверной *музыкальной версией* [курсив мой — Г.Г.] 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» [4, 12]. Однако в операх XX столетия оперный жанр все больше свидетельствовал о все возрастающем значении литературной оперы. В широком смысле слова многие произведения, использующие в виде первоисточника неизменный или в той или иной степени измененный литературный текст, относятся к этой разновидности — «Пену дней», безусловно, можно отнести к ней. В тесном, *специфическом* значении этого термина *литературной оперой* следует считать *те образцы жанра, где текст первоисточника не нарушен, музыка напрямую следует за ним* (исключение составляют незначительные купюры или повторы слов и синтагм). Таковы, к примеру, «Игроки» Шостаковича или «Бег» Сидельникова, написанные на тексты Гоголя и Булгакова почти без купюр. В этом же ряду — и «Четыре девушки» Денисова. Очевидно, что наиболее естественной почвой для сближения литературного и музыкального жанров является именно *текст пьес*, где диалоги и партии действующих лиц «запрограммированы» самим литературным жанром.

Специфической особенностью «авторских» либретто Денисова, как мы видели, является расширение «литературного пространства» введением стихов и иных текстов, вызванное изменением концепции первоисточника; они отличаются также расширением «музыкального пространства», если перефразировать это выражение Денисова: по ходу событий в «Пене дней» он неоднократно вводит музыку Дюка Эллингтона которую, как явствует из тек-

ста романа, так любит Хлоя, а также музыку в джазовом стиле, аллюзию на оперу Вагнера в сцене чтения легенды о Тристане и Изольде, моцартовские цитаты в «Четырех девушках».

Хочется повторить в заключение слова Э.В. Денисова: «Конечно, основное мое сочинение — это “Пена дней”» — и добавить: «...Но мне нужно еще написать “Мелкого беса” и главное — “Мастера и Маргариту”» [5, 90]. Однако этим творческим планам уже не дано было осуществиться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М.С. «Пена дней» Э. Денисова в зеркале режиссерских постановок // Музыка и время. 2019. № 9. С. 38–41.
2. Григорьева Г.В. Неизвестная опера Э.Денисова // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 4. С. 52–58.
3. Заднепровская Г.В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2. № 3. С. 186–189.
4. Кириллина Л.В. Драма — Опера — Роман // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 3–15.
5. Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980/81–1986, 1995) / публикация, составление, вступит. статья и комментарии В. Ценовой. М.: Издательское объединение «Композитор». 1997.
6. Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1992.
7. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998.
8. Kuprovskaia E. O'pera L' E'cum des jours (1981) // Ekaterina Kuprovskaia. Edison Denisov. Paris; Château-Gontier: Édition Aedam Musicae, 2016. P. 193–203.
9. Kuprovskaia E. O'pera de chambre Quatre (1986) // Ekaterina Kuprovskaia. Edison Denisov. Paris; Château-Gontier: Édition Aedam Musicae, 2016. P. 203–206.
10. Münzmay A., Betzwiesser Th., Dubowy N. Vorwort. Anmerkungen zum Stand einer Musikwissenschaftlichen Librettoeditorik // Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte. Berlin; Boston: De Gruyter, 2017. S. VII–X.

REFERENCES

1. Vysotskaya M.S. *Pena dnei* E. Denisova v zerkale rezhisserskih postanovok [*Foam of days* by E. Denisov in the Mirror of Director's Productions]. In: *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2019, no. 9, pp. 38–41. (In Russian).
2. Grigoreva G.V. Neizvestnaya opera E. Denisova [Unknown Opera by E. Denisov]. In: *Zhurnal Obschestva teorii muzyki* [The Journal of Russian Society for Theory of Music], 2018, no. 4, pp. 52–58. (In Russian).
2. Zadneprovskaya G.V. Literaturnaya opera v teorii Karla Dalhauza [Literary Opera in the theory of Karl Dahlhaus]. In: *Uspehi sovremennoy nauki i obrazovaniya* [Success of Modern Science and Education], 2017, vol. 2, no. 3, pp. 186–189. (In Russian).
3. Kirillina L. Drama — Opera — Roman [Drama — Opera — Roman] // *Muzyikalnaya akademiya* [Music Academy], 1997, no. 3, pp. 3–15. (In Russian).
4. Neizvestnyy Denisov. *Iz zapisnykh knizhek (1980/81–1986, 1995)* [Unknown Denisov. From Notebooks (1980/81–1986, 1995)], publikatsiya, sostavlenie, vstupit. statiya i kommentarii V. Tsenovoy [ed. by Tsenova]. Moscow: Kompozitor, 1997. (In Russian).
5. Holopov Yu.N., Tsenova V.S. *Edison Denisov* [Edison Denisov]. Moscow: Kompozitor, 1992. (In Russian).
6. Shulgin D.I. *Priznanie Edisonsa Denisova* [Confession of Edison Denisov]. Moscow: Kompozitor, 1998. (In Russian).

7. Kuprovskaja E. O'pera L' E'cum des jours (1981). In: Ekaterina Kuprovskaja. *Edison Denisov*. Paris; Château-Gontier: Édition Aedam Musicae, 2016, pp. 193–203.
8. Kuprovskaja E. O'pera de chambre Quatre (1986). In: Ekaterina Kuprovskaja. *Edison Denisov*. Paris; Château-Gontier: Édition Aedam Musicae, 2016, pp. 203–206.
9. Münzmay A., Betzwieser Th., Dubowy N. Vorwort. Anmerkungen zum Stand einer Musikwissenschaftlichen Librettoeditorik. In: *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2017, S. VII–X.

Григорьева Галина Владимировна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Galina V. Grigorieva

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music Theory Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

galinag35@mail.ru

В.В. Тарнопольский
Vladislav V. TARNOPOLSKY

**ЧТО ПОСЛЕ ДАЛЬХАУЗА?
ОТ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОПЕРЫ К НОВОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ ТЕАТРУ**

**WHAT COMES AFTER DAHLHAUS?
FROM LITERARY OPERA TO NEW MUSIC THEATRE**

Аннотация. Заглавие статьи представляет собой парафразу названия известной работы К. Дальхауза «От музыкальной драмы к литературной опере». Понятие «литературная опера» ввел в 1914 году Э. Истель, подразумевая под этим сочинения, базирующиеся на неизменном тексте драматического произведения. В 1926 году Г. Аберт противопоставлял литературную оперу, драматургию которой диктует текст, так называемой «музыкальной опере» (или «либреттной опере»), где главенствует музыка. Позднее два термина-антагониста объединились (в том числе в работах У. Шрайбера).

Через сто лет после первой литературной («Каменный гость» А. Даргомыжского, 1866–69) появилась первая документальная опера («Дневник Анны Франк» Г. Фрида, 1969). Этот жанр подразумевает максимально строгое отношение к тексту первоисточника, но он же и порывает с самим литературным началом: документальная основа способствует развитию компилятивности, «монтажа» различных текстов, что характерно для так называемых постдраматических жанров.

Для складывающихся «форм музыкального театра, которые отличаются от оперы, оперетты или мюзикла» М. Кагель предложил обозначение «новый музыкальный театр», понимая последний не как очередной виток оперной реформы, но как качественно новый музыкально-сценический жанр эпохи «перформативного переворота».

Ключевые слова: литературная опера, новый музыкальный театр.

Abstract. The title of the article presents a paraphrase of the title of a famous work by Carl Dalhaus, 'From Musical Drama to Literary Opera.' It proposes to examine the various forms of the departure of opera from the literature-centric libretto and the transformations of genre stipulated by it. The concept of 'literary opera' was introduced in 1914 by Edgar Istel, who presumed it to define compositions based on an immutable text of a dramatic composition. In 1926 Hermann Abert juxtaposed literary opera, the dramaturgy of which is dictated by the text to the so-called 'musical opera' (or 'libretto opera'), in which music predominates. Later, these two antagonistic terms were unified together (in the works of Udo Schreiber, among others).

A hundred years after the creation of the first literary opera (*The Stone Guest* by Alexander Dargomyzhsky, 1866–1869), there appeared the first documentary opera (*The Diary of Anne Frank* by Grigoriy Frid, 1969). This genre presents an example of a maximally strict attitude to the text of the primary source, but it also departs from the literary element itself: the documentary basis is conducive to the development

of compilation or ‘montage’ of various texts, which is characteristic for the so-called post-dramatic genres.

For the appearing ‘forms of musical theater which differ from operas, operettas or musicals’ Mauricio Kagel suggested the indication of ‘new musical theater,’ comprehending the latter not as another convolution of opera reform, but as a qualitatively new musical stage genre of the era of the ‘performative turn.’

Keywords: literary opera, new music theatre.

История оперы — вероятно, самого социально «заряженного» музыкального жанра — представляет собой своего рода перманентную цепочку оперных реформ. Как отметил Константин Зенкин в докладе «Что кроется за оперными реформами?», «именно опера провоцировала использование лексики политического происхождения»¹. Трудно представить, чтобы Пьер Булез в своем знаменитом высказывании [16] призывал бы «взрывать» не оперные театры — символ прежнего миропорядка, — а, скажем, залы камерной музыки.

Однако нынешний этап этой перманентной реформы — особый: теперь опера «оказалась поглощена тотальной “революцией” авангарда, выходящей не только за пределы жанра оперы, но и музыки как вида искусства и во многих случаях приведшей к перерождению оперы в мультимедийный спектакль совершенно нового типа»².

По своим базовым установкам новый музыкальный театр является своеобразным музыкальным «двойником» т. н. постдраматического театра³: здесь также преодолеваются традиционные жанровые границы, происходит отход от линейного повествования вплоть до полного отказа от сюжетики. Единой парадигмы развития в нем тоже не существует. Однако впервые за всю историю оперных реформ преодолевается традиционная дихотомия музыки и драмы, обмен «патерналистскими ролями» между которыми в большой мере составлял суть прежних изменений.

Новый музыкальный театр возник именно в борьбе с традиционной литературной оперой. Сам факт ухода от классического термина «опера» и появления альтернативного обозначения фиксирует стремление композиторов нащупать принципиально новый сценический жанр, лишенный литературного основания.

Понятие «литературная опера» было предложено немецким музыковедом и композитором Эдгаром Истелем в 1914 году. По Истелю, такая опера отличается от традиционной «либреттной» тем, что в ее основу ложится не

¹ Доклад Константина Зенкина «Что кроется за оперными реформами» на конференции «Оперный театр: история и современность» (МГК им. П. И. Чайковского, 27.11.2013).

² Там же.

³ Этот термин, введенный в широкое употребление известным немецким театроведом Хансом-Тисом Леманом в 1999 году, «стал неотъемлемой частью дискуссий о театральнх практиках последних десятилетий» [11, 117].

специально адаптированный, но оригинальный текст драматического произведения (см. [12, 18]). Особую специфику литературной оперы подчеркивают Петер Петерсон и Ханс-Герг Винтер: при заимствовании целостного литературного текста его «языковая, семантическая и эстетическая структура <...> полностью сохраняется в музыкально-драматическом тексте (оперной партитуре) и сохраняется как заметный ее слой» [14, 10].

В 1926 году Герман Аберт противопоставлял литературную оперу, драматургию которой диктует сам текст, музыкальной опере, где главенствует музыка [19, 409]. Последнюю также называют либреттной оперой [18, 681] — текст в ней, как правило, не рассматривается как автономное произведение искусства; а если в основе его лежит какой-либо литературный источник (то есть в большинстве случаев), то он обычно подвергается существенным структурным изменениям в интересах целого.

Литературная опера прошла все характерные этапы, свойственные любому поначалу новаторскому жанру: впервые такой метод обращения с текстом был апробирован еще Александром Даргомыжским в «Каменном госте» (1866–69) и Модестом Мусоргским в «Женитьбе» (1868)⁴, затем получил распространение в первой половине XX века (Рихард Штраус, Альбан Берг, Францис Пуленк и др.). В послевоенную эпоху литературная опера постепенно стала восприниматься как традиционный жанр, а некоторые немецкие критики даже называли его реакционным. Так, литературовед Ханс Майер заявил, что этот жанр нужно считать паразитическим: «Говоря о литературной опере, мы ведем речь о легитимной форме создания произведения с помощью уже кем-то созданного произведения искусства» [18, 127].

Интересно, что этот термин Истеля, предложенный им буквально спустя десять лет после появления первой такой оперы в Западной Европе — «Пеллеаса и Мелизанды» Клода Дебюсси (1903), — не получил широкого признания среди современников. В 1910-е и 20-е годы, кроме Аберта, на него также ссылался Пауль Беккер [19, 409], но затем он был забыт и обрел свое второе рождение только в 1980-е годы; однако уже не в качестве характеристики актуальной музыкальной ситуации, а скорее в контексте исторической ретроспективы.

Сегодня в различных классификациях литературная опера иногда попадает в одну категорию со своим прежним антагонистом — либреттной оперой: так, Ульрих Шрайбер указывает, что «литературная опера в строгом смысле слова и широкое поле либреттных опер, основанных на литературном первоисточнике, являются лишь различными гранями схожей зависимости музыкального театра от слова и его ауры» [18, 129]. Девальвация данного терми-

⁴ Даргомыжский положил на музыку стихотворный текст Александра Пушкина, а Мусоргский решился на еще более радикальный эксперимент, обратившись к прозаическому тексту Николая Гоголя. Обе оперы авторы не успели завершить.

нологического различия стала возможной потому, что многие театральные явления последних десятилетий «противостоят» литературоцентристскому подходу в целом. В данном контексте нынешний этап развития оперы можно определить как постлитературный.

Так, переход литературной оперы в статус исторического явления, засвидетельствованный в эссе Дальхауса «От музыкальной драмы к литературной опере» [7] и отмеченный закреплением соответствующего термина, знаменует закат литературоцентристской эпохи в оперном жанре и одновременно маркирует начало следующего этапа, который по аналогии будет справедливым определить как движение от литературной оперы к новому музыкальному театру.

Жанровое определение «новый музыкальный театр» было использовано композитором Маурисио Кагелем для характеристики «форм музыкального театра, которые отличаются от оперы, оперетты или мюзикла» [13]. Опера у него упоминается лишь по принципу «от противного» — это призвано подчеркнуть, что новый жанр ни в коем случае не является производным от нее, но скорее ее антагонистом. В этом смысле «новый» музыкальный театр понимался им не как исторически новый (следующий шаг в эволюции оперы), но как качественно новый подход к музыкально-сценическому искусству.

Творчество самого Кагеля — «инсценировки с музицирующими исполнителями» [там же] — попадают под его определение «нового музыкального театра», однако является лишь частным случаем такового. «Новый музыкальный театр», благодаря размытости определения, стал «зонтичным» термином, объединяющим самые разные форматы музыкальных спектаклей. Разрабатываемый же Кагелем жанр получил собственное название — инструментальный театр.

Впервые этот термин употребил в 1958 году музыковед Хайнц-Кlaus Метцгер по отношению к пьесе Джона Кейджа в духе флюксус Music Walk [10, 289]; но в обиходный профессиональный лексикон он вошел благодаря Кагелю, который стал использовать его систематически и чье творчество во многом сформировало его границы. В отличие от Кейджа, Кагель работает с такой театральной ситуацией, в которой «подчеркиваются, выделяются и театрализируются» именно «имманентные визуальные и сценические аспекты музицирования [курсив мой – В.Т.]» [15, 28].

Положение инструментального театра в современной жанровой палитре довольно подвижно. Сегодня такие музыкально-сценические опусы чаще всего исполняются в концертных залах, фигурируя в программе как один из ее номеров, но сценический потенциал жанра позволяет устраивать вечера инструментального театра и на театральных площадках. Находясь на стыке музыкального и театрального искусств, инструментальный театр стал своего рода пограничным явлением – однако прежде всего именно музыкальной природы.

Предложенный более полувека назад, этот термин также подвергается определенным корректировкам. Например, по аналогии с «театром объектов»

[8, 203], одной из разновидностей постдраматического театра, его иногда называют «театром музыкальных инструментов»⁵.

Представляется также заслуживающим внимания еще один вариант определения данного жанра, пока не получивший широкого хождения в научной литературе. Режиссер Алексей Смирнов обращает внимание на сходство задач, стоящих перед художником в так называемом театре художника и перед автором музыки в инструментальном театре, в связи с чем предлагает называть последний театром композитора⁶. Такая аналогия более чем очевидна: по замечанию театроведа Виктора Березкина, в спектаклях «театра художника» режиссеры-художники также «мыслят прежде всего в категориях пластического творчества, развернутого в сценическом пространстве и времени <...> и строят драматический сюжет по законам визуального искусства» [1].

Достоинством термина «театр композитора» является возможность его более корректного и точного использования: не будучи «завязанным» только на инструменты, он столь же естественно применим и к музыкальному театру голоса⁷. Однако если «театр художника» представляет собой завершенный театральный продукт — конкретную постановку, — то роль автора музыки в обсуждаемом «театре композитора» ограничивается написанием партитуры — то есть предписаний, за трактовку которых может отвечать либо режиссер, либо (что бывает чаще) сами музыканты.

Может показаться парадоксальным, но эпоха нового музыкального театра началась одновременно с распространением самого термина музыкальный театр. Эта деталь представляется очень важной — новый музыкальный театр (в кагелевском или каком-либо ином понимании) стал возможным одновременно с осознанием традиционной оперы как части более общего художественного явления. Иными словами, термин Истеля «литературная опера», вероятно, потому не нашел признания в 1910-е годы, что кроме связанной с литературой никакой другой оперы просто еще не существовало. Актуальным он оказался лишь в тот момент, когда появился другой — новый музыкальный театр⁸.

Подобная коллизия сложилась и с самим термином «музыкальный театр». Как указывает Михаил Сапонов, это понятие впервые использовал еще Бертольд Брехт, однако оно тоже поначалу не прижилось. Позднее, уже во времена Кагеля, термин «музыкальный театр» «подхватили заново и в иных измерениях, забыв об авторстве Брехта» [4, 7]. По-видимому, в эпоху тоталь-

⁵ Например, в ряде афиш Московской консерватории, Театрального центра им. Вс. Мейерхольда.

⁶ Доклад Алексея Смирнова «Об опыте работы в жанре инструментального театра» в рамках Молодежного форума «Диалоги в пространстве музыки и театра». РАМ им. Гнесиных, 29.03.2017.

⁷ Недаром по инерции последний часто называют «инструментальным театром», ибо в сущности он существует по тем же законам, но первостепенную роль здесь играет не инструмент, а голос музыканта.

⁸ Впрочем, появление нового музыкального театра отнюдь не означает, что литературно-ориентированные оперы утратили свой эстетический смысл и более не создаются, равно как появление к концу XIX века литературной оперы ни в коей мере не означало «смерть» оперы либреттной.

ного господства «литературоцентричной» оперы в термине-антагонисте не было практической необходимости; поскольку идеологически связанные с ним жанры тогда только еще формировались (например, перформанс, часто включавший музыкальную составляющую).

«Иные измерения» не случайно фигурируют в высказывании Сапонова во множественном числе. Хотя область, которую охватывает понятие «музыкальный театр», в целом очерчена довольно определенно (в сравнении, например, с пресловутым перформансом⁹), тем не менее, консенсусное определение пока не сформировано. Существует и критика этого термина: наличие музыкального театра подразумевает существование и немusicalного театра, но, как указывает Энн Коттен, «ни один театр не может обойтись без музыки. Этот термин продолжает ряд тавтологий, таких как языковая поэзия, влажная вода и, возможно, даже исполнительское искусство» [6, 47]. Дэвид Резнер, вспоминая жанровые подзаголовки «антиопера» ряда музыкально-сценических опусов 1970–80-х¹⁰, обращает внимание, что понятие «музыкальный театр» (равно как и «опера») обозначает одновременно и художественную форму, и те институции, которые с ней работают [16, 148].

Попыток классификации различных дефиниций музыкального театра было уже немало: так, Кристиан Утц выводит три различных варианта [19, 407], а Урсула Бенцинг в отдельной главе своей книги «Опера без слов?» [5, 161–173] собрала около двадцати определений¹¹, среди которых немало близких, но нет полностью тождественных. Имеет смысл попытаться собрать все существующие варианты трактовки этого понятия в единый перечень:

Музыкальный театр — это:

- 1) все формы совместного существования музыкальных и сценических элементов;
- 2) музыкально-театральные сочинения, в целом продолжающие традиции, опирающиеся на условия и условности оперного театра (сцена, оркестр, солисты, хор, нарративная драматургия), но с отдельными новаторскими чертами (как, например, литературная опера по отношению к либреттной);
- 3) музыкально-театральные опусы, которые в своей основе производны от традиционной оперы, но ее перерастают; как правило, избегая нарративной драматургии;
- 4) музыкально-театральные пьесы, отходящие от принципов традиционной оперы — вплоть до полной деформации текста, использования аудио-

⁹ Авторитетная исследовательница перформанса Роузлин Голдберг отмечает, что сама природа этого «свободного, ничем не ограниченного жанра, с бесконечным числом переменных <...> не допускает точных или удобных дефиниций», более того, «строгое определение немедленно свело бы на “нет” саму возможность перформанса» [2, 10].

¹⁰ Например, Staatsoperhaus Maunich (1967/71) и Europas 1&2 Джона Кейджа (1985–87).

¹¹ Хорста Зеегера, Вольфганга Руфа, Элмара Зайделя, Кристофа фон Блюмредера, Вольфа Кольда, Штефана Штомпера, Хельмута Кюна и мн. др.

записей, нестандартных визуальных и пространственных решений, мульти-медиа-технологий и т.д.;

1) жанры, отрицающие (вытесняющие) традиционный оперный театр (музыкальные акции, звуковые перформансы);

2) ре-театрализация классических опер с уходом от принципов «костюмированного концерта» и с переработкой сюжета и/или содержательной концепции произведения (т. н. «режиссерские версии»).

Стоит добавить, что с течением времени понимание самого этого термина могло меняться даже у одного исследователя: например, Хорст Зеегер в 1966 году трактовал «музыкальный театр» созвучно определению 1 из вышеприведенного списка, его же формулировка 1989 года ближе к 4 и 5, но также он признает правомерность определения 6 (см. [5, 162]). Иногда музыкальный театр используется как обозначение, пришедшее на смену опере, но такую «замену» нельзя считать вполне адекватной: например, Марко Фрай в своем развернутом эссе с подзаголовком «Опера, музыкальный театр и иные форматы» [9] отмечает, что опера — понятие более узкое.

Таким образом, на сегодняшний день термин новый музыкальный театр (как и его термин-«близнец» постдраматический театр¹²) не имеет «замкнутого» определения. Он уже, чем род искусства, но шире, нежели его конкретная жанровая разновидность. С другой стороны, это понятие продолжает уточняться и развиваться вместе с самим описываемым явлением. Термин «литературная опера» стал общепринятым, лишь когда эпоха гегемонии таковой подошла к концу — думается, что и «новый музыкальный театр» будет оставаться новым ровно до тех пор, пока мы не перестанем в нем сомневаться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкин В. И. Театр художника [Электронный ресурс]. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TEATR_HUDOZHNIKA.html (дата обращения: 27.12.2019).
2. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.
4. Три вариации на тему одной премьеры: материалы виртуального «круглого стола» о проблемах и тенденциях развития современного музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 4. С. 1–19.
5. Benzing U. Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters. Kassel: Euregioverlag, 2011.
6. Cotton A. Ober, mein Unterleib! Ein aufgetragenes Lexikon zu Stichworten aus den Produktionen der Münchener Biennale 2016. München: Münchener Biennale, 2016.
7. Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literaturoper // Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München; Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler, 1983.
8. Eiermann A. Theater der Objekte // Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. S. 205–265.

¹²По словам Ханса-Тиса Лемана, «существует еще слишком много пропусков, чтобы соответствующие категории и слова позволяли прийти к какому-то положительному определению» [3, 42].

9. Frei M. Ein ungleiches Paar. Die Oper, das Musiktheater und andere Formate // *Oper & Tanz*. 2013. № 2 [Electronic source]. URL: <https://www.operundtanz.de/archiv/2013/02/kupo-oper-frei.shtml> (accessed: 27.12.2019).
10. Heile B. Instrumentales Theater // *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von J. P. Hiekel, Chr. Utz. Stuttgart; Kassel: Metzler Verlag – Bärenreiter, 2016. S. 289–290.
11. Hiekel J.P. «Jedes Verklingen eines Tons ist schon ein Drama für sich». Postdramatische Perspektiven von Beat Furrers Musiktheaterwerken // *Musik-Konzepte: Neue Folge*, Heft 172/173. Beat Furrer, hrsg. von U. Tadday. München: Boorberg, 2016. S. 114–129.
12. Istel E. Das Libretto. Berlin; Leipzig: Schuster & Löffler, 1914.
13. Kagel M. Neues Musiktheater [Electronic source]. URL: http://www.astrideschlaefli.ch/_musiktheate_main.html (accessed: 27.12.2019).
14. Peterson P., Winter H.-G. Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt: Peter Lang, 1997.
15. Rebstock M. «Die Resultate widersprachen meinem Instinkt: gerade das wollte ich...». Zum Kompositionsprozess im Instrumentalen Theater von Mauricio Kagel // *Musik-Konzepte: Neue Folge*, Heft 124. Mauricio Kagel, hrsg. von U. Tadday. München: Richard-Boorberg-Verlag, 2004. S. 27–49.
16. Rösner D. Die Entwicklung des Musiktheaters als offene Frage // *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018. S. 137–153.
17. Schmidt F., Hohmeyer J. «Sprengt die Opernhäuser in die Luft!». Interview mit Pierre Boulez // *Der Spiegel*. 1967. Nr. 40 (September 25). S. 166–174.
18. Schreiber U. Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters / Das 20. Jahrhundert II: Deutsche und italienische Oper nach 1945. Frankreich, Grossbritannien. Kassel: Bärenreiter, 2005.
19. Utz Chr. Musiktheater // *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von J.P. Hiekel, Chr. Utz. Stuttgart; Kassel: Metzler Verlag – Bärenreiter, 2016. S. 407–417.

REFERENCES

1. Beryozkin V. I. *Teatr hudozhnika* [Theatre of Images]. Available at: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TEATR_HUDOZHNIKA.html (accessed 27.12.2019). (In Russian).
2. Goldberg, R. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnei* [Performance Art: From Futurism to the Present]. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. (In Russian).
3. Lehmann H.-T. *Postdramatischeskij teatr* [Postdramatic Theatre]. M.: ABCdesign, 2013. (In Russian translation).
4. Tri variacii na temu odnoj prem'ery: materialy virtual'nogo «kruglogo stola» o problemah i tendenciyah razvitiya sovremennogo muzykal'nogo teatra [Three Variations on the Theme of a Premiere: Materials of the Virtual 'Roundtable' on Problems and Trends of Modern Music Theater]. In: *Zhurnal Obshtchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory], 2015, no. 4, pp. 1–19. (In Russian).
5. Benzing, U. *Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters*. Kassel: Euregioverlag, 2011.
6. Cotton A. *Ober, mein Unterleib! Ein aufgetragenes Lexikon zu Stichworten aus den Produktionen der Münchener Biennale 2016*. München: Münchener Biennale, 2016.
7. Dahlhaus C. *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München; Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1983.
8. Eiermann A. Theater der Objekte. In: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. S. 205–265.
9. Frei M. Ein ungleiches Paar. Die Oper, das Musiktheater und andere Formate. In: *Oper & Tanz*, 2013, no. 02. Available at: <https://www.operundtanz.de/archiv/2013/02/kupo-oper-frei.shtml> (accessed 27.12.2019).

10. Heile B. Instrumentales Theater. In: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von J.P. Hiekel, Chr. Utz. Stuttgart; Kassel: Metzler Verlag – Bärenreiter, 2016, S. 289–290.
11. Hiekel J.P. «Jedes Verklingen eines Tons ist schon ein Drama für sich». Postdramatische Perspektiven von Beat Furrers Musiktheaterwerken. In: *Musik-Konzepte: Neue Folge*, Heft 172/173. Beat Furrer, hrsg. von U. Tadday. München, 2016: Boorberg, S.114–129.
12. Istel E. *Das Libretto*. Berlin-Leipzig, Schuster & Löffler, 1914.
13. Kagel M. *Neues Musiktheater*. Available at: http://www.astrideschlaefli.ch/_musiktheate_main.html (accessed 27.12.2019).
14. Peterson P., Winter H.-G. *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Peter Lang, 1997.
15. Rebstock M. «Die Resultate widersprachen meinem Instinkt: gerade das wollte ich...». Zum Kompositionsprozess im Instrumentalen Theater von Mauricio Kagel. In: *Musik-Konzepte: Neue Folge*, Heft 124. Mauricio Kagel, hrsg. von U. Tadday. München: Richard-Boorberg-Verlag, 2004, S. 27–49.
16. Rösner D. Die Entwicklung des Musiktheaters als offene Frage. In: *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018, S. 137–153.
17. Schmidt F., Hohmeyer J. «Sprengt die Opernhäuser in die Luft!». Interview mit Pierre Boulez. In: *Der Spiegel*, 1967, Nr. 40 (September 25), S. 166–174.
18. Schreiber U. *Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert II: Deutsche und italienische Oper nach 1945*. Frankreich, Grossbritannien. Kassel: Bärenreiter, 2005.
19. Utz Chr. Musiktheater. In: *Lexikon Neue Musik* hrsg. von J.P. Hiekel, Chr. Utz. Stuttgart; Kassel: Metzler Verlag – Bärenreiter, 2016, S. 407–417.

**Тарнопольский Владислав
Владимирович**

преподаватель, кафедра современной музыки,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Vladislav V. Tarnopolsky

Lecturer, Contemporary Music Department,
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia

vlatarnopolski@mail.ru

ЛИТЕРАТУРНАЯ ОПЕРА: ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ

LITERARY OPERA: TEXT AND SUBTEXT

Аннотация. Понятие «литературная опера» объединяет тип опер, в которых текст литературного произведения, лежащего в основе либретто, сохраняется полностью (или практически полностью) неизменным. Впервые введенное Эдгаром Истелем в труде «Либретто» (*Das Libretto*, 1914), позже оно было разработано в теории литературной оперы Карла Дальхауза (*Vom Musikdrama zur Literaturoper*, 1983), основные положения которой отразились в идеях данной статьи. Наиболее значимой стала мысль ученого о соотношении литературного текста и музыкальной драматургии в литературной опере и опере XIX века (прежде всего, итальянской). Если в соотношении словесного и музыкального текстов последней важно не отражение первого в деталях второго, а создание определенной сценической ситуации и общего аффекта, то в пьесе-либретто литературной оперы должны быть моменты, которые требуют или допускают пояснения с помощью музыкальных средств. Таким образом, театральная реализация сюжета осуществляется в ней в детальном следовании музыкального текста за вербальным. На примере двух образцов отечественной литературной оперы – «Бег» Н. Сидельникова и «Контрабас» Г. Корчмара в статье рассматривается соотношение текста и подтекста, который неизбежно возникает в процессе осмысления композитором литературного первоисточника. В «Беге» подтекст считается благодаря интертекстуальным связям с «Пиковой дамой» П.И. Чайковского, в монодраме «Контрабас» Корчмара он порожден музыкальным экфрасисом.

Ключевые слова: литературная опера, современная отечественная опера, текст и подтекст, «Бег», Н. Сидельников, М. Булгаков, «Контрабас», П. Зюскинд, Г. Корчмар

Abstract. The conception of 'literary opera' unites the type of operas in which the text of the literary composition lying at the foundation of the libretto is preserved as entirely (or almost entirely) unchanged. First introduced by Edgar Istel in the work *Das Libretto*, 1914, it was later elaborated in Carl Dalhaus' theory of literary opera (*Vom Musikdrama zur Literaturoper*, 1983), the main positions of which were reflected in the present article. The most significant of the scholar's thoughts was that of the correlation of the literary text with musical dramaturgy in literary opera and 19th century opera (first of all, Italian opera). If in the correlation of the verbal and musical texts of the latter most important is not the reflection of the former in the details of the latter, but the creation of a particular scenic situation and overall affect, in a libretto

play of a literary opera there must be moments which demand or tolerate elucidations with the aid of musical means. Thereby, the theatrical realization of the plot is realized in it in a detailed adherence of the musical texts to the verbal. By the example of two specimens of Russian literary opera – Nikolai Sidelnikov's *Flight* and Grigoriy Korchmar's *Der Kontrabaß* the article examines the correlation of the text and the subtext which inevitably arise during the process of the composer's comprehension of the literary source. In *The Run* the subtext is read as the result of the intertextual connections with Piotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades*, while in Korchmar's monodrama *The Contrabass* it is generated by the musical ephrasis.

Keywords: literary opera, modern Russian opera, text and subtext, *Flight*, N. Sidelnikov, M. Bulgakov, *Der Kontrabaß*, P. Suskind, G. Korchmar

Каждый слышит лишь то, что понимает
Тит Макций Плавт

Прошло около ста лет с тех пор, как литературная опера завоевала пространство европейского музыкального театра. Понятие, введенное в начале прошлого столетия немецким музыковедом и композитором Эдгаром Истелем (1880–1948) [20, 18], которое характеризует тип опер с полностью (или практически полностью) сохранным тестом литературного первоисточника, получило детальную разработку в исследовании Карла Дальхауза (1928–1989) [19]. В музыковедческих работах неоднократно отмечались оригинальность¹, глубина и сложность мышления выдающегося немецкого исследователя¹, распространяющиеся и на его теорию литературной оперы. Основные ее положения сохраняют актуальность до настоящего времени и оказали безусловное влияние на научные позиции данной статьи². Доскональное следование музыкального текста литературной оперы за вербальным, 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.

В статье «Подтекст: термин и понятие» Александр Камчатнов пишет о необходимости для успешного развития научной теории четкой формулиров-

¹ Об этих качествах так пишет Томас Кристенсен: «Примерно в то время я впервые наткнулся на некоторые сочинения Карла Дальхауза. 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 Дальхауза, 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?» [18, 19–20].

² Автором данной статьи был проанализирован научный подход Дальхауза к литературной опере [6, 186–189].

ки терминов, не допускающей применения слов естественного языка со спутанным понятийным содержанием либо профессиональных жаргонизмов [9, 40]. Некоторая неопределенность сопровождает и подтекст, дублетом которого часто выступает слово «смысл»³. Камчатнов указывает на то, что: «Термин подтекст оказывается всего лишь метафорическим обозначением того же понятия, которое обозначается термином смысл, внутренний смысл, имплицитное содержание, сигнификат» [9, 42]. 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» [9, 42].

Рассмотрим далее соотношение текста и подтекста в литературной опере на примере двух сочинений — «Бег» Николая Сидельникова (1930–1992) и «Контрабас» Григория Корчмара (р. 1947).

«Бег» (1987)⁴ представляет классический, можно сказать, ортодоксальный вариант литературной оперы, написанной на полностью неизменный текст одноименной пьесы (1926–1927) Михаила Булгакова⁵. Об увлеченной и кропотливой работе Сидельникова над сочинением свидетельствуют дочь Анастасия⁶ и его ученики — Иван Соколов и Кирилл Уманский. Однако о том, насколько в целом композитор 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,

³ В *Краткой литературной энциклопедии* дано следующее определение: «Подтекст — скрытый смысл высказывания, вытекающий из соотношения словесных значений с контекстом и особенно — речевой ситуацией» [13, 829–830].

⁴ Подробный анализ оперы Сидельникова дан в книге Г.В. Григорьевой [4] и в статье Г.В. Заднепровской [5, 186–189].

⁵ Буквальное следование за текстом булгаковской пьесы привело к огромной продолжительности оперы (около пяти часов), что и стало одной из причин отказа Большого театра в ее постановке при жизни Сидельникова. Сочинение все-таки увидело сцену, правда, только в 2010, когда композитора уже не было в живых. Кирилл Уманский с позволения дочери внес сокращения в партитуру. Постановка осуществлена в Московском Камерном государственном академическом музыкальном театре имени Б.А. Покровского режиссером Ольгой Ивановой.

⁶ «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» [2, 3].

мотивно» [1, 5] и одновременно как художественно-культурный интертекст, в котором очевидны мифопоэтическая традиция и влияние старших писателей-современников [8]. Все эти качества сфокусированы и в «Беге».

В условиях ограниченного пространства статьи коснусь 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 опера⁷. Тема музыки в творчестве Булгакова достаточно хорошо изучена, но неисчерпаема в своем многообразии и продолжает вызывать интерес у исследователей⁸.

Один из пластов подтекста в булгаковском «Беге» создают многочисленные музыкальные ремарки, складывающиеся в своеобразную «партитуру» и бережно сохраненные и детально озвученные Сидельниковым в опере. Означая временные и пространственные границы действия, они условно могут быть разделены на три группы: быт дореволюционной России (темы-воспоминания — вальс, звучавший на гимназических балах, Егерский марш и др.), быт эпохи Гражданской войны (матросская песня «Яблочко», темы военных сигналов и др.), эмигрантский быт (песни «Разлука», «Светит месяц», «Жили двенадцать разбойников», «Коробейники», крики муэдзина и др.).

Другой пласт подтекста в «Беге» определяют текстовые отсылки к оперным сочинениям. Как известно, среди любимейших опер Булгакова была «Аида»: писатель неоднократно включает в свои произведения мотивы из этого шедевра Дж. Верди (к примеру, в «Собачьем сердце»). В «Беге» прямое цитирование отсутствует, однако в финале оперы Сидельникова содержится скрытый намек на музыкальные предпочтения Булгакова. Композитор, единственный раз отступая от характерного для литературной оперы диалогического изложения материала, завершает ее дуэтом главных героев, утверждающим линию романтической любви Голубкова к Серафиме как основную. Подобное решение финала, как мне представляется и в содержательном, и в структурном аспекте восходит к финальной 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. Крунейший исследователь творчества Булгакова Евгений Яблоков в личной беседе с автором статьи высказал предположение о том, что прототипом генерала Хлудова стал «оперный» Герман, сходство с которым обнаруживается в мотивах навязчивых идей, призраков (явление призрака Графини — Герману, Кра-

⁷ 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.

⁸ Так, например, в последнее время появляются работы, в которых музыкальный компонент текста произведений Булгакова рассматривается в семиотическом аспекте [16].

пивина — 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 Чарнога обыгрывает миллионера Корзухина, цитируются фразы из баллады «Получишь смертельный удар ты», «Графиня ценой одного randеву», 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 контексте⁹. Сцена Игры в карты написана Сидельниковым в пародийно-гротескном ключе: дискретные реплики мелодически 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 предопределенность событий, предсказанных Томским в «Пиковой даме», в комический аспект. На основании анализа оперы, можно предположить, что Сидельников не только точно следует за вербальным текстом, но и передает эзотерический смысл пьесы Булгакова.

Другой пример — литературная опера «Контрабас» (2009) — монодрама в двух актах, тринадцати сценах для басов и контрабасов Корчмара¹⁰. В основе либретто лежит одноименная, слегка редуцированная пьеса Патрика Зюскинда, перевод с немецкого которой был сделан самим композитором. Корчмар так представляет основную идею пьесы: «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» [11, 1].

В «Контрабасе» Корчмара тринадцать сцен, составляющих две контрастные дискретные линии: первая описывает тяжелый труд музыканта (Басиста в монодраме), контрабас же показан здесь как проклятие, преследующее артиста оркестра всю жизнь (сцены №№ 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9). Вторая линия по-

⁹ 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 Никанор Иванович Босой во сне слышит нервный голос тенора, поющего «Там груды золота лежат», и т.п.

¹⁰ Премьера оперы (концертное исполнение) состоялась в Доме композиторов Санкт-Петербурга 17 мая 2010 года в рамках 46-го Международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна».

священа истории его тайной страсти к сопрано по имени Сара, которая начинается со скрытых мечтаний и доходит до воображаемого бунта в борьбе за обретение любви (сцены №№ 2, 4, 10–13). Этот внешний, экзотерический смысл текста пьесы Зюскинда очевиден и доступен каждому. Подтекст же, считанный композитором, выявляется на двух уровнях: более общий отражен в названии сцен монодрамы, в пьесе отсутствующих, и это авторское уточнение свидетельствует о переходе от экзотерического к эзотерическому смыслу или подтексту, так как в них Корчмар концентрирует собственное понимание главной идеи каждой сцены¹¹.

Второй уровень подтекста организован особым типом текста, обозначенным в литературоведении термином «экфрасис». Исследователи отмечают усиливающийся к нему интерес, как со стороны писателей, так и ученых [4, 184]. Анна 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» (пер. мой — Г.З.) [23, 84–85]. Теория экфрасиса достаточно глубоко разработана в исследованиях последних лет¹² и прошла определенную эволюцию: вначале под экфрасисом 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» Рената Брош высказывает предположение о том, что произошедшее 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 чтения [17, 225].

В «Контрабасе» Зюскинда таким визуальным объектом оказывается музыка, а текст пьесы организует музыкальный экфрасис. Анна Виншель пишет о создании «...специфической музыкальной речевой стихии как важного уровня художественного мира, в котором названия музыкальных произведений, фамилии музыкантов, музыкальная терминология и звукопись становятся средствами воспроизведения образа музыки» [3, 11].

¹¹Приведу название сцен, предложенное Корчмаром: 1. «Контрабас — фундамент оркестра». 2. «Сопрано и контрабас — два противоположных полюса». 3. «Демонстрация контрабаса». 4. «Контрабас — препятствие». 5. «Контрабас — месть родителям». 6. «Психоаналитика». 7. «Контрабас — уродливая женщина». 8. «Игра на контрабасе — мука». 9. «Проклятье контрабасу». 10. «Сара». 11. «Саморазоблачение» 12. «Беспользная вдохновенная игра». 13. «Крик души контрабаса». Подробный анализ монооперы дан в статье Г.В. Заднепровской [7].

¹²Таких, к примеру, как сборник трудов Лозанского симпозиума [14], фундаментальный труд Мюррея Кригера [22] и др. Значительное влияние на методы анализа экфрасиса в данной статье оказал раздел «A Model for Analysis» из труда Нильса Купмана [21, 41–43].

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

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ			
ТЕОРИЯ МУЗЫКИ	ЖАНРЫ	ИНСТРУМЕНТЫ/ ДЕТАЛИ	РАЗНОЕ
НОТЫ: ми (контра-ми)	Опера (2)	Контрабас (91)	Музыка (15)
ИНТЕРВАЛЫ: кварта, квинта	Симфония (5)	Скрипка (4)	Музыкант (20)
РИТМ/ТЕМП: квартости, секстости/ Allegretto, Pomposo	Соната (1)	Альт (4)	Оркестр (54)
ДИНАМИКАЖ <i>pp</i> , <i>p</i> , <i>mf</i> , <i>f</i> , <i>ff</i>	Сюита (1)	Виолончель (14)	Дирижер (13) (Фуртвенглер, Караян).
ПРОЧЕЕ: звук(и), лад, полутон, обер-тон, гармония, композиция, контроктава, диапазон, регистр, пассаж, флажолет, <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 «TeDeum», Брамс Вторая симфония, Шуберт «Неоконченная симфония», Фортепианный квинтет «Форель», Моцарт «Дон Жуан», Моцарт Ария Дорабеллы из 2-го акта «Così 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.¹³

Основной визуальный образ, представленный в вербальном и музыкальном тексте монодрамы Корчмара — 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 Басиста. 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)¹⁴. 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» пьесе 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.

В литературоведении о значении музыки в жизни главного героя «Контрабаса» существуют различные мнения, что касается роли контрабаса, то здесь исследователи едины, вслед за музыкантом представляя его «препятствием», а отношение к инструменту рассматривая как «...симбиоз любви и заботы, страсти и ненависти и преданности» [12]. Однако собственное понимание Корчмаром подтекста пьесы Зюскинда приводит его к неожиданному для слушателя результату. Сам композитор так выразил основную идею монодрамы, в которой значительную роль, как мне представляется, сыграл

¹³Цифры в скобках означают количество упоминаний терминов, фамилий и т.д. в тексте монодрамы Корчмара.

¹⁴Развернутое описание приведенных характеристик экфрасиса представлено в статье Е.В. Яценко [15].

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 все» [11, 2].

В заключение выскажу следующее предположение: эзотерический смысл (подтекст), для современного автора связан, прежде всего, с его профессиональной музыкантской деятельностью. Это то, что он легко считывает и что заставляет композиторов, создающих литературную оперу обращаться к литературным первоисточникам, насыщенным музыкальными событиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяева О.С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст. Великий Новгород: ИПЦ НовГУ, 2002.
2. Буклет к спектаклю «Бег» в Московском государственном академическом Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского. М.: Камерный театр, 2010.
3. 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»): фтвореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Воронеж, 2015.
4. Григорьева Г.В. Николай Сидельников. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2017.
5. Заднепровская Г.В. «Бег»: интерпретация пьесы М.А. Булгакова в одноименной опере Н.Н. Сидельникова // Михаил Булгаков, его время и мы / сост. Гжегож Пшебинда, Януш Свежий. Серия *Varwy Rusi*. Краков: Scriptum, 2012. Т. 2. С. 623–630.
6. Заднепровская Г.В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2. № 3. С. 186–189.
7. Заднепровская Г.В. Интерпретация пьесы «Контрабас» П. Зюскинда в одноименной монодраме Г. Корчмара // Музыка и время. 2017. № 9. С. 14–20.
8. Иваньшина Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве Михаила Булгакова: дис. ... д-ра филолог. наук: 10.01.01. Воронеж, 2010.
9. Камчатнов А.М. Подтекст: термин и понятие // Филологические науки. 1988. № 3. С. 40–45.
10. Карпухина Т.П. Функционирование экфрасиса в романе О. Хаксли *Point Counter point* («Контрапункт») // Вестник Кемеровского государственного университета. 2018. № 1. С. 184–192.
11. Корчмар Г. Авторская аннотация // Программа концертного исполнения монодрамы «Контрабас» 17 мая 2010 г. СПб.: Союз композиторов СПб, 2010.
12. Салахова А.Р. Тема музыки в творчестве П. Зюскинда (на материале пьесы «Контрабас» и «Повести о господине Зоммере») // Русская и сопоставительная филология: исследования молодых ученых / ред. Н.А. Андромонова и др. Казань: Казан. гос. университета им. В.И. Ульянова-Ленина, 2004. С. 203–208.
13. Хализов В.Е. Подтекст // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 5. Стб. 829–830.
14. Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.
15. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
16. Andrews E., Lowry Y. Music as Text in the Works of Bulgakov // *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*. 2015. Vol. 35. No. 1. P. 41–61.
17. Brosch R. Ekphrasis in the Digital Age // *Poetics Today*. 2018 (june). 39(2). P. 225–243.

18. Christensen T. Dahlhaus und die Poetik des Zweifels // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 2016. Vol. 13. No. Sonderausgabe. P. 19–28.
19. Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München; Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1983.
20. Istel E. Das Libretto. Berlin; Leipzig: Schuster & Löffler, 1914.
21. Koopman N. Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration: Five Linguistic and Narratological Case Studies Ed. by Niels Koopman. Leiden; Boston: Brill, 2018.
22. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019.
23. Prozorova A. Ekphrasis and Its Functions in John Banville's Novels. Libri Magistri. 2017. IV. P. 84–91.

REFERENCES

1. Berdyayeva O.S. *Proza Mihaila Bulgakova. Tekst i metatekst* [The prose of Mikhail Bulgakov. Text and metatext]. Novgorod: NovGU, 2002. (In Russian).
2. *Buklet k spektaklyu «Beg» v Moskovskom gosudarstvennom akademicheskom Kamernom muzykal'nom teatre imeni B. A. Pokrovskogo* [Booklet for the Play *Flight* at the Moscow State Academic Chamber Musical Theater Named after B. A. Pokrovsky]. Moscow: Kamernyj teatr, 2010. (In Russian).
3. Vinshel' A.V. Muzyka i muzykant v nemeckoj literature rubezha XX–XXI vekov (P. Zyuskind «Kontrabas», H.-J. Ortail) ' «Noch' don Zhuana», H.-U. Trajhel' «Tristan-akkord») [The Music and Musicians in the German Literature of 20th–21st Centuries. (P. Zuskind's *Der Kontrabaß*, H.-J. Ortail, *The Don Juan's night*, H.-U. Traigel *Tristan's accord*): Cand. sci. diss.: 10.01.01. Voronezh, 2015. (In Russian).
4. Grigor'eva G.V. *Nikolaj Sidel'nikov* [Nikolay Sidelnikov]. Moscow: Moscow Conservatory Publ., 2017. (In Russian).
5. Zadneprovskaya G.V. Beg: interpretaciya p'esy M.A. Bulgakova v odnoimenoj opere N.N. Sidel'nikova [*Flight*: Interpretation of the Play by M.A. Bulgakova in the Opera of the Same Name by N.N. Sidelnikov]. In: *Mihail Bulgakov, ego vremya i my* [Mikhail Bulgakov, His Time and Us], ed. by G. Przebindy i J. Świeżego, Barwy Rusi Series. Krakov: Scriptorium, 2012, vol. 2, pp. 623–630. (In Russian).
6. Zadneprovskaya G.V. Literaturnaya opera v teorii Karla Dal'hausa [The Literary Opera in the Karl Dalhaus's Theory]. In: *Uspekhi sovremennoj nauki i obrazovaniya* [The Successes of the Modern Science and Education], 2017, vol. 2, no. 3, pp. 186–189. (In Russian).
7. Zadneprovskaya G.V. Interpretaciya p'esy «Kontrabas» P. Zyuskinda v odnoimenoj monodrame G. Korchmara [The Interpretation of Zuskind's Play *Der Kontrabaß* in the Same-Name Monodrama G. Korchmar]. In: *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2017, no. 9, pp. 14–20. (In Russian).
8. Ivan'shina E.A. *Kul'turnaya pamyat' i logika tekstoporozhdeniya v tvorchestve Mihaila Bulgakova* [Cultural Memory and the Logic of Text Generation in the Work of Mikhail Bulgakov]: Doc. sci. diss.: 10.01.01. Voronezh, 2010. (In Russian).
9. Kamchatnov A.M. Podtekst: termin i ponyatie [Subtext: Term and Concept]. In: *Filologicheskie nauki* [Philological Sciences], 1988, no. 3, pp. 40–45. (In Russian).
10. Karpuhina T.P. Funkcionirovanie ekfrasisa v romane O Haksli *Point counter point* [The Functioning of Ekphrasis in O. Huxley's Novel *Point counter point*]. In: *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Kemerovo State University], 2018, no. 1, pp. 184–192. (In Russian).
11. Korchmar G. Avtorskaya annotatsiya [Author's Summary]. In: *Programma kontsertnogo ispolneniya monodramy «Kontrabas»* [The Program of Concert Performance of Monodrama *Der Kontrabaß* on May 17, 2010]. Saint Petersburg: Union of Composers, 2010. (In Russian).

12. Salahova A.R. Tema muzyki v tvorchestve P. Zyuskinda (na materiale p'esy «Kontrabas» i «Povesti o gospodine Zommere») [The Theme of the Music in the Creation of Zuskind (according to the Materials of Play *Der Kontrabaßs* and *The story about mister Sommer*)]. In: *Russkaya i sopostavitelnaya fi logiya. Issledovaniya molodykh uchenykh* [Russian and Comparative Philology: Researches of Young Scientists], ed. by N.A. Andramonova. Kazan': Kazanskij University, 2004, pp. 203–208. (In Russian).
13. Halizev V.E. Podtekst [Subtext]. In: *Kratkaya literaturnaya enciklopediya* [Brief Encyclopedia of Literature], ed. by A. A. Surkov. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1962–1978. v. 5, pp. 829–830. (In Russian).
14. *Ekfrasis v russoj literature: sbornik trudov Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: A Collection of Works of the Lausanne Symposium], ed. by L. Geller. Moscow: MIK, 2002. (In Russian).
15. Yacenko E.V. «Lyubite zhivopis', poety...». Ekfrasis kak hudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model' [«Love Painting, Poets ...». Ecfrasis as an Artistic-Worldview Model]. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy], 2011, no. 11, pp. 47–57. (In Russian).
16. Andrews E., Lowry Y. Music as Text in the Works of Bulgakov. In: *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 2015, vol. 35, no. 1, pp. 41–61.
17. Brosch R. Ekphrasis in the Digital Age. In: *Poetics Today*, 2018, no. 39(2), pp. 225–243.
18. Christensen T. Dahlhaus und die Poetik des Zweifels. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2016, vol. 13, Sonderausgabe, pp. 19–28.
19. Dahlhaus C. *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München; Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1983.
20. Istel E. *Das Libretto*. Berlin–Leipzig: Schuster & Löffler, 1914.
21. Koopman N. Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration: Five Linguistic and Narratological Case Studies. Leiden; Boston: Brill, 2018.
22. Krieger M. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019.
23. Prozorova A. Ekphrasis and Its Functions in John Banville's Novels. In: *Libri Magistri*, 2017, vol. IV, pp. 84–91.

Заднепровская Галина Викторовна
кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыкального искусства, факультет искусств, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва

Galina V. Zadneprovskaya
PhD, Associate Professor, Head of Music Art Department, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University, Moscow

z_galina@bk.ru

«БЕЛЫЕ НОЧИ» ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО – ЮРИЯ БУЦКО

WHITE NIGHTS BY FYODOR DOSTOEVSKY – YURI BUTSKO

Аннотация. Статья посвящена опере Ю.М. Буцко «Белые ночи», написанной по одноименному роману Достоевского на сокращенный, но неизменный прозаический текст. Главная задача автора — показать, как воплощается художественный мир Достоевского в опере, как это отражено в психологическом наполнении музыки и в структуре произведения. Методы исследования основаны на комплексном подходе и опираются на сложившиеся в смежных гуманитарных науках принципы анализа вокальных жанров и оперы.

В статье подробно рассматривается композиция романа в прочтении Буцко и драматургия оперы, слово Достоевского, воплощенное в интонационном складе музыки. Кроме того, приводятся сведения о сценической судьбе произведения. Научная новизна обусловлена темой — обращением к опере Буцко, которая (как и творчество композитора в целом) мало исследована в музыкальной науке. Актуальна также постановка проблемы «Достоевский в музыке».

Ключевые слова: опера, «Белые ночи», Федор Достоевский, Юрий Буцко, комплексный подход, смежные гуманитарные науки, интонационный склад.

Abstract. The article dedicated to opera *White nights* by Yuri M. Butsko, written on the novel by Dostoevsky in the same (partial) prose text. The main task of the author is to show how Dostoevsky's artistic world is embodied in the opera, how it is reflected in the psychological content of music and in the structure of the work. The research methods used by the author are based on a comprehensive approach and on principles of analysis of both vocal genres and opera that have developed in the related Humanities.

The article focuses on the composition of the novel as it was understood by Butsko as well as dramaturgy of the opera, the intent of Dostoevsky embodied in the intonation structure of the music. In addition, information about the history of the stage performances is provided. The academic novelty of the paper is due to the theme – the discussion of Butsko's Opera, which (as well as the composer's work in general) is little studied in music studies. The formulation of the problem 'Dostoevsky in music' is also relevant.

Keywords: opera, *White Nights*, Fyodor Dostoevsky, Yuri Butsko, holistic approach, the Humanities related to the subject, intonation structure.

В 1964 году Юрий Буцко, которому тогда было 26 лет, написал оперу «Записки сумасшедшего». Продолжая русскую традицию, композитор создает ее на неизменный прозаический текст. На это событие восторженно откликнулся Виктор Петрович Бобровский, который посвятил этой опере и другим произведениям молодого композитора статью «Эскиз портрета» [2]. В

моем архиве оказались письма Буцко к Бобровскому, в которых он раскрывает свой замысел (важнейший материал для исследования!) Эта переписка отражена в моей статье «Моноопера Юрия Буцко “Записки сумасшедшего”» [9].

Через четыре года появилось еще одно оперное сочинение Юрия Буцко — теперь по произведению Достоевского «Белые ночи». Как и в предыдущем случае, в основе его неизменный, только сокращенный прозаический текст¹. По этому поводу Т.А. Старостина пишет: «В отличие от традиционного европейского метода композиции, исходящего из основ автономно-музыкальной формы, композиционная природа музыки Буцко коренным образом связана с внемузыкальным фактором слова (также и Слова)». Она приводит высказывание композитора: «В качестве второго² важного для меня раздела творчества я рассматриваю музыку, связанную со словом, для чего я почти всегда предпочитаю прозу. Здесь я примыкаю к традиции музыкальной декламации Мусоргского. Четыре мои оперы написаны в этом стиле» [8, 9].

Линия «Гоголь – Достоевский» не случайна. Достоевскому традиционно приписывается выражение: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”». И вполне правомерен интерес молодого композитора к этой теме: Достоевский с юности был любимым писателем Юрия Марковича. Не случайно Бобровский отмечает у него *«острый психологизм художественного мышления»* (выделено автором — Е. Ч.). И добавляет: «В методе постижения жизни молодым автором угадывается многое, идущее от мастеров русской литературы — Гоголя, Достоевского» [2, 272].

Ключевая фигура ранних произведений Достоевского — это Мечтатель («Хозяйка», «Слабое сердце», «Белые ночи»³), образ во многом автобиографический. «...Все мы более или менее мечтатели», — скажет Достоевский о современниках, включая и самого себя, и близкого ему тогда поэта-романтика А.Н.Плещеева, которому вначале повесть будет посвящена и отражение личности которого видно в герое, а в его исповедальной истории — переключка со многими мотивами плещеевской лирики» [7, 56], — пишет исследовательница творчества Достоевского Г.Б. Пономарева. В «Белых ночах» герой даже не имеет имени — в повести два главных (и фактически единственных) героя: Мечтатель и Настенька. Мечтатель создает в своей фантазии идеальный иллюзорный мир, в котором он живет, забывая о том, что, на самом деле, его окружает.

Вот, например, один из его монологов: «Есть, Настенька, если Вы того не знаете, есть в Петербурге довольно странные уголки. В эти места как будто

¹ Об оперных либретто по прозе Достоевского и вопросах их музыкальной интерпретации см. статьи С. Войткевич [11; 12]. Ею же написана статья о жанре камерной оперы и его поэтике на примере «Белых ночей» Ю. Буцко [13].

² «Основой моего музыкального языка являются произведения русских классиков XIX и XX столетий, древнерусские музыкальные традиции и народная музыка России» (цит. по: [8, 8–9]).

³ В дальнейшем творчестве писателя этот образ претерпевает различные трансформации (Князь Мышкин в «Идиоте», Подросток, Алеша Карамазов).

не заглядывает то же солнце, которое светит для всех петербургских людей, а заглядывает какое-то другое, новое, как будто нарочно заказанное для этих углов, и светит на все иным, особенным светом. В этих углах, милая Настенька, выживается как будто совсем другая жизнь, не похожая на ту, которая возле нас кипит, а такая, которая может быть в тридесятом неведомом царстве, а не у нас, в наше серьезное-пресерьезное время» [5, 112]. «Мечтатель уходит от обиденного к “горячо идеальному”... размышляет Г.Б. Пономарева... – живет, не совпадая с самим собой» [7, 58].

Сердце его открыто для чистой преданной любви, и он способен на самоотверженность, почти подвиг.

Четыре ночи, на которые, как на главы, делится роман⁴, – это история загорающейся пылкой, но совершенно бескорыстной, ничего не требующей, ничего не ждущей любви Мечтателя.

Как прочел Юрий Буцко повесть Достоевского?

Конечно, составляя либретто, композитор вынужден был значительно сокращать текст. Но при этом сохраняется стремительный, порой даже эмоционально взвинченный тон повествования.

Хотя Буцко в предисловии к партитуре и клавиру «От автора» называет свое произведение «оперой состояния, а не действия», он при этом замечает: «Ритм и темп никогда не должны быть стабильными, устойчивыми, но всегда подвижными, меняющимися»; и, действительно, мы все время чувствуем напряженный нерв повести Достоевского. Композитор призывает исполнителей «прежде всего выявлять *интонационную характерность музыки* [курсив мой — Е. Ч.]» [3].

Опера точно отражает композиционный и драматургический замысел Достоевского. Первая ночь — знакомство героев. Вторая ночь — это Вторая и Третья ночи Достоевского: «История Мечтателя», «История Настеньки», письмо Настеньки к жениху. Третья ночь (у Достоевского — Четвертая) — кульминационная: по Достоевскому в ней соединяются три кульминации, составляя восходящую линию с заключительным спадом. Само начало — уже драматическая кульминация: отчаяние Настеньки, которая не верит, что жених появится, и перестает его ждать. Далее еще одна кульминация: тронутая бескорыстной любовью Мечтателя, Настенька решает связать с ним свою жизнь. «И мы не знали, что говорить, мы смеялись, мы плакали, мы говорили тысячи слов без связи и мысли; мы то ходили по тротуару, то вдруг возвращались назад и пускались переходить через улицу; потом останавливались и опять переходили на набережную; мы были как дети...» [5, 137].

Эта эйфорическая лихорадочная кульминация (счастье взаимной любви) оказывается «ложной» (отвод сюжета в сторону): появляется жених и Настенька бросается к нему (третья кульминация), а Мечтатель остается один («Я долго стоял и глядел им вслед...») [5, 139].

⁴ У Буцко три ночи.

Однако у Буцко несколько иначе: от начала до конца — нарастание драматизма. В момент перелома, когда после «ложной кульминации» (которая в музыке решена как нарастание лихорадочного тревожного чувства) Мечтатель и Настенька, глядя в небо, говорят об облаке. Здесь композитор вводит дополнительный текст, слова Настеньки, которые звучат символически: «Оно сейчас закроет луну! Закроет луну!»). Эти слова она повторяет шесть (!) раз с постепенным эмоциональным нарастанием. И при виде своего жениха у нее вырывается крик (ремарка «как вопль») — глиссандо от *do* третьей октавы до *re* первой (диапазон, превышающий три октавы!). Это и есть «кульминация кульминаций».

И 4-я картина — Утро: вновь одиночество Мечтателя, письмо от Настеньки, в котором она благодарит его за любовь, пишет о своем счастье и о надежде на совместную встречу и дружбу. Последний внутренний монолог Мечтателя, его мысли о Настеньке — это фактически еще одна, лирическая, кульминация, кода-катарсис (ремарка — «как молитва»). У Достоевского это настоящая ритмизованная проза, поэзия в прозе.

«Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!»

И последние слова – квинтэссенция всего романа:

«Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» [5, 141].

Таким образом, изъязв Третью ночь, Буцко выстроил драматургию целенаправленно и остро. Четыре картины оперы идут без перерыва, создавая единую линию сквозного развития. Это, по определению Буцко, сентиментальная опера (у Достоевского — сентиментальный роман), но фактически — психологическая драма. И именно поэтому композиция оперы в целом представляет собой восходящее движение к кульминации и резкий (катастрофический для Мечтателя) срыв (смягченный эпилогом).

Речитативно-ариозный стиль вокальной партии (с акцентом на речитативности) чутко отражает эмоциональный строй взволнованной речи героев. В опере витает дух Достоевского, с его обостренным психологизмом, с предельно стремительно развертывающимся внутренним сюжетом.

То, что партию Мечтателя и Молодого человека (жениха Настеньки) играет и поет один актер, имеет символический смысл. В авторском перечне действующих лиц написано: «Мечтатель, Молодой человек (двойник Мечтателя) – тенор (один исполнитель)». Кроме того, в Рассказе Настеньки, когда появляется Молодой человек (ц. 63+3, *Sostenuto molto*) ремарка: «Входит Молодой человек – двойник Мечтателя». А, как известно, идея двойничества – одна из ключевых для художественного мира писателя (вспомним восклицание Настеньки: «О, если б вы были он!» «О, если б он были вы!..»).

В повести «Двойник» это основная тема. Г. Б. Пономарева пишет о «глубинном исследовании личностной ситуации, ситуации в недрах расколотой души» в произведениях Достоевского [7, 49].

Приведу тонкое наблюдение М. П. Рахмановой: «В опере [Буцко — Е. Ч.] есть реальное раздвоение: получается, что Мечтатель и человек, которого любит Настенька, — как бы две стороны одной личности, лучше сказать — одной человечности»⁵.

Важную роль в романе Достоевского играет образ Петербурга – призрачного, фантастического, почти сказочного города. Вот как видит этот город один из героев «Слабого сердца»: «Казалось <...>, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами для нищих или раззолоченными палатами – отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу» [5, 48].

Нижегородский ученый В.А. Викторovich приводит в связи с этим замечательный термин Альфреда Бема — «сновидческая реальность» [4]. Именно таков Петербург Достоевского.

Для Мечтателя Петербург — естественная среда обитания и символ его бытия. «Только город и входит в экзистенциальное одиночество Мечтателя, — замечает Г. Б. Пономарева, — экзистенциальное, потому что одиночество это не просто частное жизненное положение, состояние, настроение, но суть его жизни» [7, 58].

У Буцко Петербург — это «закадровый» образ, он незримо участвует в судьбах героев, периодически возникая на заднем фоне в особенном освещении. В Третьей картине в момент счастливого объяснения Настеньки и Мечтателя («ложная кульминация») призрачная картина города становится более напряженной и отчетливой (ремарка автора перед цифрой 105). В Четвертой картине («Утро») ремарка: «Рисунок сказочного города в венце света на заднем плане. Источник света не виден. Постепенно сцена все более светлеет». Освещению, цвету его вообще композитор придает особенное значение. Можно говорить о динамике, более того, драматургической роли света в опере. Вот что пишет об этом Буцко во введении «От автора»: «Свет несет нагрузку большую, чем все остальные компоненты спектакля. Цвет — всегда яркий, интенсивный. Так, в Ночи первой — синий с зеленым; в Рассказе Настеньки — желтый и фиолетовый; в Ночи третьей, в сцене объяснения — красный» [3]. Цветовая гамма соответствует восходящей драматургии с кульминационной Третьей картиной. Поистине — синтез искусств: литературный текст — музыка — изобразительный компонент («декорации с элементами фантастического» [3] и цветное *crescendo*).

⁵ Из частного письма к автору статьи.

В заключение несколько слов о сценической судьбе оперы. Театральная премьера «Белых ночей» состоялась в Дрездене в 1968 г. с огромным успехом. Вот фрагмент одной из рецензий⁶: «Первое представление государственной оперы в новом сезоне было под счастливой звездой. Мы пережили волнующий вечер с двумя премьерами Стравинского и лирической оперы «Белые ночи» Юрия Буцко. <...> Как мы сейчас относимся к Достоевскому? Его книги у нас дефицит. Значит, их читают. Он считается значительным представителем критического реализма в России». «Юрий Буцко подчеркивает, что он хотел написать оперу не действия, а оперу внутреннего состояния. Это ему удалось» [10].

Юрию Марковичу пришлось пережить недовольную реакцию партийных органов, но на премьеру его все-таки пустили. И вот как реагировал на спектакль сам композитор: «Я, ребенок военных лет, ехал во враждебную Германию. А встретился с такой дружеской теплотой! Спектакль был поставлен роскошно. Пресса широко освещала это событие. Я был счастлив. Мне казалось, я жил, как Вагнер: весь Дрезден у моих ног...» [1]. Однако в нашей стране опера в то время так и не была поставлена. В 1973 году была осуществлена аудиозапись «Белых ночей» (дирижер Г. Рождественский, исполнители — Галина Писаренко и Анатолий Мищевский). Предполагался показ этой записи на телевидении. Однако телеопера в последний момент была снята по идеологическим соображениям: Достоевский не соответствовал жизнерадостному советскому телеэкрану. Но тем не менее вышла пластинка с записью оперы, которую все-таки осуществил Г.Н. Рождественский (ему первоначально и было посвящено это произведение).

И только в 2011 году опера прозвучала в России (Государственный камерный музыкальный театр «Санкт-Петербург Опера»). Символически, обыгрывая тематику оперы, режиссер Юрий Александров представил спектакль под открытым небом — в сезон белых ночей (в конце мая), во дворе-колодце театра «Санкт-Петербург опера». Юрий Александров воспринял оперу Буцко с восхищением и полным пониманием замысла: «Музыка Буцко — пронзительная, эта музыка – поразительная. Поэтому она меня очень сильно задела. Я люблю эту интонацию, близкую к надрыву. Потому что исповедальность — важная черта русского художника. Это исповедальное произведение» [1].

А вот слова композитора: «Я благодарен театру за идею этой постановки. Горько, конечно, что пришлось ждать полвека... Надеюсь, в городе, где белые ночи каким-то странным образом воздействуют на психику его обитателей, где в это время года все как бы раздваивается и приобретает ирреальные очертания, смысл и настроение произведения обретет особую пронзительность...» [6].

⁶ Благодарю вдову Юрия Марковича Марину Павловну Рахманову за предоставление в мое распоряжение дрезденских рецензий. Перевод названия рецензии: «Удовольствие со Стравинским — размышление с Буцко. Бурлеска — пародия — опера».

Ю. Александров подошел к постановке оперы творчески: помимо двух главных героев в действие введен «Незнакомец» (Автор). Достоевский играет важную роль в спектакле. По словам режиссера: «Он должен разобраться — насколько он на сегодняшний день, в сегодняшнем его состоянии понимает свою историю, насколько она ему близка. Где-то она ему не нравится, где-то он соперничает, где-то включается активно в действие. Это очень сложная, запутанная, придуманная мной история». Не случайно опера была объявлена как «Сценическая фантазия Юрия Александрова на музыку и либретто оперы московского композитора Юрия Буцко» [1].

И наконец, в 2016 году опера Буцко была поставлена в Марининском театре (режиссер Алексей Степанюк). Будем надеяться, что произведение талантливого композитора, написанное им еще в молодые годы, наконец, завоюет заслуженную популярность. Хотелось бы, чтобы оперные театры заинтересовались оперой и открыли эту прекрасную музыку российскому слушателю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белые ночи Федора Достоевского — Санкт-Петербург — Опера Юрия Буцко. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sanktpeterburgopera.ru/> (дата обращения: 5.07.2019).
2. Бобровский В.П. Эскиз портрета // Советская музыка. 1967. № 7. С. 16–24.
3. Буцко Ю.М. От автора // Ю. Буцко. Белые ночи. Сентиментальная опера в одном действии, четырех картинах. Либретто Ю. Буцко по одноименному роману Ф. Достоевского. Переложение для пения и фортепиано автора. М.: Музыка, 1982.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 2. Повести и рассказы. 1842 – 1859. Л.: Наука, 1972.
5. Викторovich В.А. Мечтатели Достоевского [Электронный ресурс] URL: https://magisteria.ru/dostoevsky/dreamers_of_dostoevsky (дата обращения: 2.06.2019).
6. Марининский театр впервые представит оперу «Белые ночи» Юрия Буцко // РИА Новости [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20160430/1423671544.html> (дата обращения: 2.06.2019).
7. Пономарева Г.Б. Достоевский: я занимаюсь этой тайной. М.: Русский мир, 2016.
8. Старостина Т.А. Помышление о свете незаходимом: о творчестве Юрия Буцко // Музыка из бывшего СССР: сб. статей. М.: Композитор, 1996. С. 8–32. Вып. 2.
9. Чигарева Е.И. Моноопера Юрия Буцко «Записки сумасшедшего». К проблеме «Художественная проза в музыке» // Музыкальная академия. 2016. № 4. С. 23–33.
10. Spass mit Strawinski — Nachdenken mit Butzko. Burleske — Parodie — Oper // Dresden. Saechsische Tageblatt. 1973. 19. September.
11. Vojtkevich S.G. On Some Features of A. Smelkov and Yu. Dimitrin's Libretto *The Brothers Karamazov* // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2016. No. 9 (1). P. 194–202.
12. Vojtkevich S.G. On the Problem of the Nature of Musical Interpretations of F. M. Dostoyevsky's Prose // Russian Linguistic Bulletin. 2016. No. 1 (5). P. 6–7.
13. Vojtkevich S.G. To the Problem of the Chamber Opera as a Specific Genre Evidence from *White Nights*, the Opera by Yuri Butsko [Electronic source] // Proceedings of the 2016 International Conference on Arts, Design and Contemporary Education. (ICADCE 2016), May 23–25, 2016 in Moscow. Atlantis Press, 2016. P. 41–46. URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icadce-16/25858168> (accessed: 11.08.2019).

REFERENCES

1. *Belye nochi Fedora Dostoevskogo* — *Sankt-Peterburg* — *Opera Yuriya Bucko* [The *White Nights* of Fyodor Dostoevsky — St. Petersburg — Opera by Yury Butsko]. Available at: <http://www.sanktpeterburgopera.ru/> (accessed 5.07.2019). (In Russian).
2. Bobrovskij V.P. Eskiz portreta [Sketch Portrait]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1967, no. 7, pp. 16–24. (In Russian).
3. Bucko Yu. Ot avtora [From the Author]. In: *Yu. Bucko. Belye nochi. Sentimental'naya opera v odnom dejstvii, chetyrekh kartinah*. Libretto Yu. Bucko po odnoimennomu romanu F. Dostoevskogo. Pereloženie dlya peniya i fortepiano avtora. [White Nights, Sentimental Opera in One Act, Four Scenes. Libretto by Yu. Butsko Based on the Novel of the Same Name by F. Dostoevsky. Arrangement for Singing and Piano by the Author]. Moscow: Muzyka, 1982. (In Russian).
4. Viktorovich V.A. *Mechtateli Dostoyevskogo* [Dreamers of Dostoevsky]. Available at: https://magisteria.ru/dostoevsky/dreamers_of_dostoevsky (accessed 2.06.2019). (In Russian).
5. Dostoevskij F.M. *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works in Thirty Volumes], v. 2. Povesti i rasskazy [Tales and Stories], 1842 – 1859. Leningrad: Nauka, 1972. (In Russian).
6. *Mariinskij teatr v pervye predstavil operu «Belye nochi» Yuriya Bucko*. [Mariinsky Theater Will for the First Time Present the Opera *White Nights* by Yury Butsko] Available at: <https://ria.ru/20160430/1423671544.html> (accessed 2.06.2019). (In Russian).
7. Ponomareva G.B. *Dostoevskij: ya zanimayus' etoj tajnoj*. [Dostoevsky: I Deal with This Mystery]. Moscow: Russkij mir, 2016. (In Russian).
8. Starostina T.A. Pomyshlenie o svete nezahodimom: o tvorchestve Yuriya Bucko [Thinking about the Light Necessary: On the Work of Yury Butsko]. In: *Muzyka iz byvshego SSSR*. [Music from the Former USSR. Digest of Articles], issue 2. Moscow: Kompozitor, 1996, pp. 8–32. (In Russian).
9. Chigareva E.I. Monoopera Yuriya Bucko «Zapiski sumasshedshego». K probleme «Hudozhestvennaya proza v muzyke» [Monoopera Yury Butsko *Diary of a Madman*. To the Problem of 'Artistic Prose in Music']. In: *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2016, no. 4, pp. 23–33. (In Russian).
10. Spass mit Stravinski — Nachdenken mit Buzko. Burleske — Parodie — Oper. In: *Dresden. Saechsische Tageblatt*, 1973, 19. September.
11. Vojtkevich S.G. On Some Features of A. Smelkov and Yu. Dimitrin's Libretto *The Brothers Karamazov*. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2016, no. 9 (1), pp. 194–202.
12. Vojtkevich S.G. On the problem of the nature of musical interpretations of F. M. Dostoyevsky's prose. In: *Russian Linguistic Bulletin*, 2016, no. 1 (5), pp. 6–7.
13. Vojtkevich S.G. To the Problem of the Chamber Opera as a Specific Genre Evidence from *White Nights*, the Opera by Yuri Butsko. In: *Proceedings of the 2016 International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2016)*, May 23–25, 2016 in Moscow, Russia. Atlantis Press, 2016, pp. 41–46. Available at: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icadce-16/25858168> (accessed 11.08.2019).

Чигарева Евгения Ивановна

доктор искусствоведения, профессор, кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Eugene I. Chigareva

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music Theory Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

echigareva@yandex.ru

С.Г. Войткевич
Svetlana G. VOITKEVICH

**ПРОЗА ДОСТОЕВСКОГО В ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКЕ Ю. РЯШЕНЦЕВА:
ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ ЭДУАРДА АРТЕМЬЕВА
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

**DOSTOEVSKY'S PROSE INTERPRETED IN YU. RYASHENTSEV'S POETRY:
THE LIBRETTO OF *CRIME AND PUNISHMENT*,
AN OPERA BY EDUARD ARTEMYEV**

Аннотация. В 2007 году состоялась презентация двойного CD с записью оперы Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» по мотивам романа Ф.М. Достоевского. При сохранении основных идей романа Достоевского либреттисты А. Кончаловский и М. Розовский учитывали специфику музыкально-сценического жанра, что обусловило выбор героев, особенный характер драматургически важных разделов оперы, последовательность событийного ряда и сюжетных коллизий. Вместе с тем либретто оперы содержит ряд принципиальных изменений, самое очевидное из которых — поэтическое изложение текста, осуществленное Ю. Ряшенцевым. «Отправной точкой» драматургии становится Пролог. Текст Баллады Шарманщика содержит прямые отсылки к библейским источникам и заявляет этический конфликт как основу всего последующего действия. Завуалированная в тексте заповедь «не убий» опровергается страшным сном Раскольникова, в котором пьяный мужик убивает топором старую лошадь. Здесь же заявляется анималистическая тема, которая будет многопланово представлена на протяжении оперы. Тексты сцен с участием толпы основаны на сопоставлении «высокого» и «профанного», усиленного антитезой сакрального и бытового. Представленные в поэтической форме, идеи романа Достоевского обрели новое звучание благодаря таланту Андрея Кончаловского, Марка Розовского и Юрия Ряшенцева и послужили драматургической основой оперы Артемьева.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Ю. Ряшенцев, Э. Артемьев, «Преступление и наказание», либретто, опера.

Abstract. In 2007 there was a presentation of a double CD with a recording of the opera *Crime and Punishment* by Eduard Artemyev based on the novel by Feodor Dostoyevsky. While preserving the main ideas of Dostoyevsky's novel, librettists Andrei Konchalovsky and Mark Rozovsky gave careful consideration to the specific features of the musical stage genre, which stipulated the choice of the dramatis personae, the specific nature of the dramaturgically significant portions of the opera, as well as the sequence of events and collisions within the storyline. At the same time, the libretto has a number of fundamental changes from the text of the novel, the most obvious of them being the poetic rendition of the text made by Yuri Ryashentsev, who managed to preserve and represent the main ideas of the novel in a vivid poetic

form. The 'point of departure' of the dramaturgy is located in the Prologue. The text of the *Organ Grinder's* ballad contains direct allusions to Biblical sources and asserts the ethical conflict as the basis for the entire subsequent stage action. The commandment 'Thou Shalt Not Kill' concealed in the *Organ Grinder's* ballad is rejected by Raskolnikov's hideous dream, in which a drunk man kills an old horse with an axe. Here the animalistic theme is expounded, which will be presented multi-dimensionally throughout the entire opera. The texts of the scenes with crowds are based on the juxtaposition between the 'high' and 'low' styles, intensified by the antithesis between the sacral and the profane elements. Presented in a poetic form, the ideas of Dostoyevsky's novel acquired a new sound due to the talents of Rozovsky and Ryashentsev and became the dramaturgic framework for Artemyev's opera.

Keywords: Feodor Dostoyevsky, Yuri Ryashentsev, Eduard Artemyev *Crime and Punishment*, libretto, opera.

Выступая в 1970 году на заседании Союза композиторов СССР, выдающийся отечественный критик Иван Соллертинский говорил: «Совершенно бесспорно, что никакая, самая вдохновенная музыка не может спасти оперу, если ее либретто драматургически порочно. Этот тезис может быть самым решительным образом подтвержден всей историей европейского оперного театра» [9, 91]. Действительно, большое количество музыкально-сценических произведений потерпели фиаско, быстро сошли со сцены или остались в памяти потомков благодаря отдельным номерам исключительно вследствие слабой драматической основы. Причем, требования к качеству либретто неизменно повышались по мере развития оперного жанра, о чем достаточно ярко и доказательно пишет в своей книге Юрий Димитрин [4].

В последнее время вопросы либреттологии все чаще становятся предметом отдельного изучения, поскольку изучение оперного сочинения неизбежно начинается с рассмотрения литературной основы¹. Эта работа тем важнее, когда объектом изучения избирается опера, написанная на сюжет выдающегося произведения мировой классики. К таковым, безусловно, относится роман Федора Михайловича Достоевского «Преступление и наказание», которую один из зарубежных ученых называет «грозной» книгой, поскольку она «заставляет задумываться и говорить о гораздо большем, чем в ней написано» [14, 17]. Сегодня можно констатировать, что из романов «великого пятикнижия»² в со-

¹ Вопросы изучения либретто в его взаимосвязи с литературным первоисточником, возникающими парадигматическими связями и сложностью смыслов вполне соответствует учению интермедиальности, которое «зародилось в 1980-х годах и постоянно расширяется. В исследованиях других областей все чаще фигурируют такие понятия, как интермедиальность, мульти- и плюромедиальность, интермедиальная ссылка, трансмедиальность, интермедиальная методология и связанные понятия, такие как визуальная культура, литературная визуальность, музыкальность художественной литературы и поэзии, литературная акустика, рекультивация, адаптация, мультимодальность и т. д.» [14, 4].

² Термином «пятикнижие» по аналогии с пятью первыми книгами канонической Библии в достоевистике принято называть пять последних, наиболее значительных романов Ф.М. Достоевского, созданных с 1866 по 1878 годы: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», Под-

временной музыкально-сценической практике особо востребованы «Идиот» (12 сочинений в жанрах опера, балет, телеопера, драма-балет, камерная опера), «Братья Карамазовы» (9 прочтений в жанрах музыкальная драма, драматическая оратория, опера, сюита, балет, симфония) и «Преступление и наказание», из восьми обращений к которому последним по времени завершения стала опера нашего современника, основоположника отечественной электронной музыки Эдуарда Артемьева³.

Работа над произведением длилась почти четверть века. Идея принадлежала Андрею Кончаловскому, который в 1978 году вместе с Марком Розовским написал либретто, облеченное затем Юрием Ряшенцевым в поэтическую форму. Готовый текст был передан Артемьеву, но только в 2007 году состоялась презентация двойного CD, к которому прилагался буклет с текстами 2хактной музыкальной драмы [8]. Ввиду того, что два CD не могли вместить полной записи трехчасовой оперы, состоящей в оригинале из 64 номеров, на диск вошли только 52 из них. Вследствие этого были несколько изменены порядок и названия сцен. В предлагаемой статье речь пойдет о самом первом варианте либретто, которое представляет интересный образец трактовки текстов романа Достоевского и позволяет говорить о том, что погружение авторов литературной основы оперы в его прозу было глубоким и вдумчивым.

Внося изменения в текст первоисточника, либреттисты сохранили основные «константы» поэтики писателя. Названия номеров (см. [2, 38–39]) позволяют сделать вывод, что авторы либретто в целом следуют событийной логике романа, иногда нарушая последовательность вследствие неизбежного сокращения текста, передачи реплик другим персонажам и руководствуясь законами оперного жанра. Самым очевидным по сравнению с первоисточником является перевод прозаического текста Достоевского в поэтическую форму, что является единственным случаем из всех известных нам оперных либретто по основе романов русского писателя. Признавая ведущую роль Кончаловского и Розовского в создании либретто, следует подчеркнуть значение работы Ряшенцева, изложившего драматическую основу в стихах.

К моменту начала работы над грандиозным оперным проектом поэт уже имел опыт сотрудничества с Розовским в драматическом театре благодаря спектаклю «Бедная Лиза» (1973 год). По признанию поэта, «это была моя первая настоящая театральная работа, за вовлечение в которую я до сих пор благодарен Марку Розовскому» [1]. В одном из интервью Ряшенцев отмечает: «Зонги тут были первичны. Они будили бешеную фантазию Розовского, подсказывали ему решение различных мизансцен, способы развития сюжета» [3]. В случае с оперным либретто драматургию выстраивали Андрей Кончаловский

росток» и «Братья Карамазовы».

³ Автор статьи выражает глубокую признательность Артемию Эдуардовичу Артемьеву за предоставленные для исследования либретто и оперную партитуру.

и Марк Розовский. Задача Ряшенцева состояла в том, чтобы поэтический текст, вобравший лишь отдельные фразы и слова романного текста, сохранил глубину философских и религиозных идей романа. Чтобы понять приемы, которыми пользовался поэт, рассмотрим некоторые сцены.

Оперное «Преступление и наказание» открывается Балладой шарманщика. Этот номер становится не просто зачином, но своего рода претекстом, соединяя в себе множество смыслов. Приведем текст сольного номера полностью:

Давно во прошлы лета	ему тревожна весть,
Людского бытия	Что зверю нет предела,
Наш род не знал запрета,	А человеку есть!
Как волк или змея.	Еще она тревожна
И вздох наш был случаен,	Гордыне всей людской:
И взгляд был полон тьмы,	Ты ей скажи:
Покуда святых таин	«Не можно!»
Не приобщились мы.	Отымешь враз покой [7, 2].
Ах, слабо наше тело,	

В первых двух четверостишиях речь ведется о библейских временах, охватывающих ветхозаветный и новозаветный периоды, «границей» которых становится «приобщение святым таинствам», т.е. рождение Христа. При этом фраза «наш род не знал запрета / как волк или змея» корреспондирует с принципом талиона («око за око, зуб за зуб»), согласно которому человек мог лишиться обидчика жизни во имя восстановления справедливости. С приходом в мир Христа, проповедовавшего «не убий», возмездие стало грехом. Однако, оно не всеми воспринималось априорным, ибо гордыня человека часто восстает против равных для всех законов. Стремясь подчеркнуть этическую проблематику заключительных строк «Баллады», Ряшенцев использует прием парцелляции, прописывая слово «не можно» отдельной строкой. Следовательно, фраза Шарманщика звучит как своеобразный вариант идеи *fixe* Раскольникова, которая становится «центром его личного поиска» [11, 62]: «Тварь ли я дрожащая или право имею?».

Контрастом сольному зачину выступает «фантазмагория, сменяющая только что звучавшую вполне реалистическую тему. Мы как бы видим вместе с Раскольниковым сон» [7, 2]. Важность сна Раскольникова в драматургии романа подчеркнута его экспонированием в начале оперы. Либреттисты предполагают воссоздание лишь некоторых деталей романной сцены: провинциальное кладбище, пьяная толпа, мужик в красной рубахе, который бьет кнутом лошадь. Задумка состоит в том, что «на сцене одновременно два Раскольникова: взрослый и ребенок», стоящий с отцом в отдалении [7, 3]. Страшный сон заканчивается криком маленького Роди: «Папочка, бедную лошадку бьют!».

Фантазмагория может быть расценена как еще один претекст – в данном случае большой массовой сцены «Убийство лошади» (№ 19), где воплотятся

все события страшного сна Раскольникова, где воплотится «зло, характеризующее Человека в его сущности» [13]. Таким образом в Прологе мысль «не убий» представлена в антитезе «постулат – отрицание». Христианское «не можно!» опровергается страшным деянием мужика в красной рубахе, которого голос из хора упрекает: «креста на тебе нет» [7, 24].

Аллегорически представленные в прологе идеи получают развитие в различных сценах оперы. Именно гордыня сподвигает Раскольникова на преступление. Показательно, что в рукописных редакциях романа Достоевского фигурирует словосочетание «гордость сатанинская» [6, 149].

Тщеславный Раскольников, убежден: главное – отказаться от совести, ибо
Помнит каждый раб:

В ком совесть есть, тот слаб

Закон толпы:

В ком совесть ест, тот просто слаб

 Проливший лужу крови – раб судьбы.

 Проливший море крови – флаг толпы.

Людскому горю враг, он правит смертью,

И потому лишь жизнью правит он

 Ему готовят трон,

 Его встречают медью.

 Влюбленный шум толпы,

 Влюбленный шум толпы со всех сторон

[7, 43] – (авторское распределение текста сохранено – С.В.)

Сравним с рассуждениями Раскольникова в романе: «Настоящий *властелин*, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, *забывает* армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры, — а стало быть, и *все разрешается* [курсив мой — С.В.]» [5, 211]. Как справедливо отмечает Джон Десмонд, «Достоевский связал личные интеллектуальные и моральные конфликты Раскольникова и убийства ростовщицы Алены Ивановны и ее сестры Лизаветы для того, чтобы ярче показать их идеологическую и социальную подоплеку. Раскольников уже впитал рационалистически-утилитарную идеологию до того, как он совершил неудачные убийства. Ранее он написал эссе, теоретизирующее право высшего человека убивать других, чтобы продвигать гуманистическую идею “благополучия во имя человечества”» [10, 59]. Только в разговоре с Соней герой признается, что «убил из гордыни» и тем подтверждает тезис из текста баллады Шарманщика о «гордыне всей людской».

Вещественным воплощением идеи о дозволенности убийства становится топор. Это слово можно уподобить лейтмотиву, который «транспонируется» из романа в либретто. Показательно, что это слово впервые встречается у Достоевского в описании вышеупомянутого сна Родиона Раскольникова: «Топором ее, чего! Покончить с ней разом, — кричит третий» [5, 49], хотя Ми-

колка в романе убивает лошаденку железным ломом. Топор становится орудием убийства старухи и ее сестры и потом мерещится Раскольникову в снах. Именно топором в опере Мужик в красной рубашке убивает лошадь. Затем это слово совершенно внезапно прозвучит в песне подвыпившей компании:

Чарочка за чарочкой –	А что словечком высечешь,
Иной брат разговор.	Не вырубит топор [7, 28]

В сцене «Семой час», предшествующей убийству, топор выступает символом соблазна. Шарманщик предлагает страшное орудие людям из толпы, вопрошая: «А ты убил бы?», но «всякий раз люди с ужасом отталкивают топор» [7, 38]. И только Родион возьмет его со словами «Пора узнать». Символично название номера «Семой час». С одной стороны, оно «запрограммировано» романом Достоевского, т.к. убийство произошло после 7 часов вечера. С другой, в романе это время возникает совершенно не случайно — как, впрочем, и все у Достоевского. Дело не только в духовной символике цифры семь, но и в традиции посвящать вечерние часы семье и молитве. Раскольников же совершает грех против того и другого: он совершает преступление, нарушив заповедь «не убий». При этом жертвами его кровавого злодеяния становятся не только старуха-процентщица, но и ее сестра Лизавета, которая, как сказано в романе, «поминутно была беременна» [5, 54]. Следовательно, Родион Романович убивает семью. Тем самым «Бог и истина оказываются отменены, вследствие чего различия между добром и лом становятся произвольными и субъективными» [11, 278].

В тексте Ряшенцева сцена «Семой час» отмечена антитезой сакрального и бытового. В ней можно обнаружить жанровые черты быличек, тесно сплетенных с мотивами духовного стиха и фразами православных молитв. При этом стиль изложения характерен для пословиц или поговорок, что снижает рассуждения о духовном до обыденного уровня:

ХОР. Эй, кто во церкву, кто за стол, слава Богу, день прошел – семой час давно! День прошел, да ведь не весь. Хлеб насущный даждь нам днесь – семой час давно! Засветло надо бы масла – в лампы бы... Время-то – к ужину. Пива бы дюжину! Семой час давно!	Мы для Бога и добра жили с самого утра – семой час давно! Помогла Господня власть не убить и не украсть – семой час давно! Вспомним и завтра ведь Божию заповедь. Жизнь бы нам вечную – дело-то к вечеру: семой час давно!
--	--

Фраза «Семой час давно!» неотступно преследует Раскольникова и звучит как страшное заклинание, дьявольский навет, заполняющий сознание главного героя. Вспоминаются строки рукописной редакции романа, где Достоевский тремя *NB* обозначено: «Я должен признаться, что идея уже не раз заходила» [6, 149]. Во 2 акте топор будет играть роль страшного символа, пре-

следующего Раскольникова. Топором обернется мнимый ребенок, который якобы передан Порфирию Петровичу мужиком в красной рубахе. В другой сцене «из темного угла, из того места, куда Раскольников спрятал топор, доносится жалобный плач младенца» [7, 49]. Так либреттисты развивают идею Пролога, где мужик в красной рубахе, топор и маленький ребенок связаны страшным злодеянием убийства лошади.

Из первой сцены оперы берет начало и анималистическая тема. Либретто «наполнено» представителями фауны: муравей, вошь, бабочка, мотылек, змея, волк, шавка, свинья и т.д. В этом «мире животных» отдельное место занимает лошадь. Здесь следует напомнить, что после «Бедной Лизы» Ряшенцев и Розовский совместно работали над постановкой «История лошади» по повести Льва Николаевича Толстого «Холстомер», где впервые художественно воплотили тему «люди – лошади». В номере «Сенная площадь и ее обитатели» текст толпы будет построен на сравнении людей и лошадей:

Вот сошлись мы, люди, лошади,
на Сенной на славной площади,
Живы будем – поживем,
живы будем – пожужем?

На Сенной на славной площади
человек – не ровня лошади:
сено – пища у коня,
а калачик – у меня [7, 5–6].

В финале оперы, символизируя возмездие за грехи, лошадь станет невольной убийцей пьяницы Мармеладова, будто замыкая страшный круг, который Раскольников сможет разорвать, лишь принародно покаявшись и признавшись в убийстве.

Рассмотренные примеры, безусловно, не дают полного представления о методах и принципах работы Юрия Ряшенцева с романом Достоевского. Однако даже немногочисленные цитаты свидетельствуют о том, что авторы либретто оперы обращались не только к романному, но и к метатексту русского писателя. Представленные в поэтической форме, идеи великого романа обрели современное звучание благодаря таланту Юрия Ряшенцева и послужили основой оперы Эдуарда Артемьева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Встреча с поэтом Юрием Ряшенцевым 19 марта 2015 года. Библиотека киноискусства им. С.М. Эйзенштейна [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MrsdLQjmd0c> (дата обращения: 01.05.2019)
2. Войткевич С.Г. Особенности трактовки романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в опере Э. Артемьева // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 35–47.
3. Выжувович В. Ланфрен-ланфра. Интервью с Ю. Ряшенцевым // Российская газета. 13.02.2012. [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2012/09/13/riashenzhev.html> (дата обращения: 02.05.2019).
4. Димитрин Ю.Г. Либретто: история, творчество, технология: учебное пособие в жанре эссе. СПб.: Композитор, 2012.
5. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Роман / Полное собрание сочинений в 30 томах. Том 6. Л.: Наука, 1973.

6. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Роман / Полное собрание сочинений в 30 томах. Том 7. Л.: Наука, 1973.
7. Либретто оперы «Преступление и наказание». Рукопись.
8. Медкова М. Презентация оперы Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» // Электронная музыка. 2008. № 1. С. 3–6.
9. Соллертинский И.И. Драматургия оперного либретто // Соллертинский И.И. Избранные статьи о музыке. М.: Искусство, 1946. С. 91–107.
10. Desmond J. F. *Fyodor Dostoevsky, Walker Percy, and the Age of Suicide*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2019.
11. Faro G. A Criminal's Confession: Comparing Rival Ethics in *Crime and Punishment* (F. Dostoevsky) // Church, Communion and Culture. 2017. Vol. 2, no. 3. P. 272–283.
12. Michels A. The Dostoevskyan Tragic and the Russian Tragedy // International Symposium 'The Anthropology of Dostoevsky.' Abstracts. Sofia: Bulgarian Dostoevsky Society, 2018. P. 44
13. Miller R. F. 'The Lives of the Children' in the World of *Crime and Punishment* // XV Simposium of the International Dostoevsky Society. Book of Abstract. Granada: The Centre Federico Garsia Lorca University of Granada, 2016. P. 16–17.
14. Rippl G. (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music. Handbooks of English and American Studies 1*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2015.

REFERENCES

1. *Vstrecha s poetom Yuriem Ryashencevym 19 marta 2015 goda. Biblioteka kinoiskusstva im. S.M. Ejzenshtejna* [Meeting with the Poet Yu. Ryashentsev. 2015, March, 19. S.M. Eisenstein Cinema Library]. (In Russian). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=MrsdLQjmd0c> (accessed 01.05.2019).
2. Vojtkevich S.G. Osobennosti traktovki romana F.M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» v opere E. Artem'eva [*Crime and Punishment*, the Novel by F.M. Dostoyevsky, Interpreted in the Opera by E. Artemyev]. In: *Kul'tura i civilizaciya* [Culture and Civilization], 2016, no. 4, pp. 35–47. (In Russian).
3. Vyzhutovich V. Lanfren-lanfra: Interv'yu s Yu. Ryashencevym. [Lanfren-lanfra. Interview with Yu. Ryashentsev]. In: *Rossijskaya gazeta* [Russian newspaper] 13.02.2012. (In Russian) Available at: <https://rg.ru/2012/09/13/riashenzenev.html> (accessed 02.05.2019)
4. Dimitrin YU.G. *Libretto: istoriya, tvorchestvo, tekhnologiya: uchebnoe posobie v zhanre esse*. [Libretto: history, creation, technology: a textbook in the essay genre]. Saint Petersburg: Composer, 2012. (In Russian).
5. Dostoevskij F.M. Prestuplenie i nakazanie [*Crime and Punishment*]. *Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah* [Complete Works in 30 volumes], volume 6. Leningrad: Nauka. 1973. (In Russian).
6. Dostoevskij F.M. Prestuplenie i nakazanie [*Crime and Punishment*]. *Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah* [Complete Works in 30 volumes], volume 7. Leningrad: Nauka. 1973. (In Russian).
7. *Libretto opery «Prestuplenie i nakazanie»*. Rukopis' [Libretto of the Opera *Crime and Punishment*, Manuscript]. (In Russian).
8. Medkova M. Prezentsiatsiya opery Eduarda Artem'eva «Prestuplenie i nakazanie». [Presentation of the Opera *Crime and Punishment* by Eduard Artemyev]. In: *Elektronnaya muzyka*. [Electronic Music]. 2008, no. 1, pp. 3–6. (In Russian).
9. Sollertinskij I.I. Dramaturgiya opernogo libretto [Dramaturgy in Opera Libretto]. In: *Izbrannye stat'i o muzyke*. [Selected Articles on Music]. Moscow: Iskusstvo, 1946, pp. 91–107. (In Russian).
10. Desmond J. F. *Fyodor Dostoevsky, Walker Percy, and the Age of Suicide*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2019.

11. Faro G. A Criminal's Confession: Comparing Rival Ethics in *Crime and Punishment* (F. Dostoevsky). In: *Church, Communication and Culture*, 2017, vol. 2, no. 3, pp. 272–283.
12. Michels A. The Dostoevskyan Tragic and the Russian Tragedy. In: *International symposium 'The anthropology of Dostoevsky.'* Abstracts. Sofia: Bulgarian Dostoevsky Society, 2018, p. 44.
13. Miller R. F. 'The Lives of the Children' in the World of *Crime and Punishment*. In: *XV Simposium of the International Dostoevsky Society*. Abstracts. Granada: The Centre Federico Garsia Lorca University of Granada, 2016, pp. 16–17.
14. Rippl G. (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Handbooks of English and American Studies 1. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2015.

Войткевич Светлана Геннадьевна

кандидат искусствоведения, доцент, проректор по творческой и международной деятельности, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия

Svetlana G. Voitkevich

PhD, Associated Professor, Vice-Rector for Creative and International Activities, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

art-vice-rector@yandex.ru

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ОПЕРА XXI ВЕКА.
ВВЕДЕНИЕ В ИССЛЕДОВАНИЕ

POLISH LITERARY OPERA OF THE 21ST CENTURY. RECONNAISSANCE

Аннотация. Литературная опера — термин, введенный в 1914 году Эдгаром Истелем, немецким композитором и музыковедом, автором книги «Искусство сочинения оперных либретто». Он подразумевает, что либретто основано на уже существующем художественном тексте, лингвистическая, семантическая и эстетическая структура которого неизменно воспроизведена в текстах музыкальном и драматическом. Важная роль в исследовании литературной оперы принадлежит Карлу Дальхаузу (с собранием текстов, вошедших в книгу „Vom Musikdrama zum Literaturoper“), этот жанр также находился в сфере интересов театральных исследователей. Театровед Кристофер Балм, автор книги “The Cambridge Introduction to Theatre Studies”, выделяет «оперу на полотне литературы», одновременно указывая на ее присутствие и специфическое доминирование после 1945 года. Несмотря на кажущуюся прямолинейность определения жанра, проблемы остаются, ведь опера как интерпретация литературного сочинения не является изобретением XX века.

Поэтому стоит задаться вопросом, не предназначалась ли опера изначально для музыкального воплощения существующих текстов? Ведь действие первых исторически известных сочинений, таких как «Дафна» и «Эвридика» Якопо Пери, было основано на мифологии. Мифология — это литературное исследование мифов. Поэтому проблема становится шире, и литературная опера становится термином, постоянно ищущим определения. Основной целью статьи является попытка определить особенности литературной оперы в творчестве польских композиторов XXI века с особым акцентом на сочинения Александра Новака (р. 1979), который считается одним из самых интересных и успешных представителей своего поколения. Новак использует различные композиционные средства и приемы, сочетая исторические и современные решения, обращаясь к традиции, в том числе и многовековой оперной традиции. В статье также предпринята попытка представить анализ последней оперы Новака «Ахат Или — сестра богов» (2018), написанной на либретто польской писательницы Ольги Токарчук по мотивам ее романа «Анна Ин в гробницах мира».

Ключевые слова: литературная опера, польская опера, Александр Новак, опера «Ахат Или — сестра богов».

Abstract. *Literaturoper* is a term introduced in 1914 by Edgar Istel, German composer and musicologist, author of the book *The Art of Writing Opera-Librettos: Practical Suggestions*, referring to a particular form of musical theater, in which the libretto is based on a pre-existing literary text (drama or narrative) whose linguistic,

semantic and aesthetic structure is adopted in musical and dramatic text. In a broader sense, the term also includes operatic adaptations of novels and narratives.

An important role in research on the literary opera also belongs to Carl Dahlhaus (with the collection of texts included in the book *Vom Musikdrama zum Literaturoper*). Literary opera was also in the sphere of interest of theater researchers. Theater scientist Christopher Balme – author of the textbook *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* — distinguished ‘the opera on the canvas of literature,’ at the same time indicating its presence and specific domination after 1945. Despite the apparent straightforwardness of the definition of the genre, the problems remain — it should be noted that the opera as an interpretation of literature is not a 20th century invention.

It is, therefore, worth asking whether the opera was not intended for the musical implementation of existing texts? After all, the action of the first historically known compositions, such as *Dafne* and *Euridice* by Jacopo Peri, was built around mythology. Mythology is a literary study of myths. The problem is therefore wider and the literary opera becomes a term constantly seeking definitions. The main goal of the article is to attempt to define the *Literaturoper*, as well as the indications for the presence of the genre in the works of Polish composers in 21st century with particular emphasis on the works of Aleksander Nowak (born in 1979), who is considered to be one of the most interesting, and at the same time the most talented and successful representatives of the middle generation. In his operas Nowak uses a wealth of various compositional means and techniques, combining historical with contemporary solutions, thus strongly referring to tradition — including the centuries-old opera tradition. The article will also be an attempt to present the analytical and research proceedings of the latest Nowak’s opera, *Ahat Ilī — Sister of the Gods* from 2018, composed to the libretto by Polish writer, Olga Tokarczuk, written on the basis of her novel *Anna In in the Tombs of the World*.

Keywords: Literaturoper, Polish opera, Aleksander Nowak, *Ahat Ilī — Sister of the Gods*.

INTRODUCTION

Literary opera is a term referring to a particular form of musical theater in which the libretto is based on a pre-existing literary text (it can be a drama or narrative). The language, semantic and aesthetic structure of the ‘text-inspiration’ is transferred to the musical and dramatic text of the opera. According to sources, the twentieth century brought the notion of literary opera, which was first used in 1914 by Edgar Istel, a German composer and musicologist, author of the book *The Art of Writing Opera-Librettos: Practical Suggestions*.¹ Examples of this ‘dramatic — as he called it — process,’ Istel noticed in the history of Russian music of the nineteenth century, recalling *Undine* by Aleksander Dargomyzski behind the unfinished drama of Alexander Pushkin and a fragment of the opera *Boris Godunow* (also after Pushkin) by Modest Musorski. Among the first composers writing literary operas, the musicologist also included Claude Debussy (*Peleas and Melizand* after Maurice Maeterlinck), Richard Strauss (*Salome* according to the drama by Oscar Wilde) and Alban Berg (*Wozzeck* — based on the unfinished

¹ Compare: [2].

drama by Georg Büchner from 1836 and *Lulu* — after Frank Wedekind based on his plays: *Earth Spirit* and *Pandora's Box*).

The concept of literary opera is, however, most often associated with the German musicologist Carl Dahlhaus (his collection of texts with the significant title *Vom Musikdrama zum Literaturoper* [3]), which defines it similarly to Istel — as the transfer of the full text of the drama to the opera in the form of a libretto without major changes, allowing only possible shortcuts.

It is also worth noting that the literary opera was in the interest of theater researchers. The theater scientist Christopher Balme — author of the textbook *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* [1] — distinguished ‘opera on the canvas of literature,’ while pointing to its presence and specific dominance after 1945.

The process of transforming a literary work into an opera is a complex issue, comprising a number of relationships between music and literature. Hence, despite the apparent straightforwardness of the species definition, problems remain. It should be noted that opera understood as an interpretation of literature is not an invention of the 20th century. Therefore, it is worth asking the question whether this genre was not aimed at musical realization of already existing texts from the very beginning of its existence? After all, the action of the first historically known *drammi per musica*, such as *Dafne* or *Euridice* by Jacopo Peri, was built around mythological messages. Mythology, in turn, is a literary elaboration of myths. The problem is, as it possible to see, much broader, and thus more complex, so that the literary opera becomes a genre constantly seeking definition.

LIBRETTO — REPRESENTATION OF A LITERARY WORK IN OPERA

When trying to determine the literariness of opera, the key issue is, obviously, the libretto — its integral component. In addition to its function as a carrier of content (direct, but not the only), it also has an impact on other aspects of the work, such as the formal course (its construction, division into acts and scenes, etc.), forms of vocal expression (types of expression), and finally the sound layer song. For this reason, the libretto is considered to be an intermedia genre — strongly connected to the musical piece to which it was written, but not dependent [6, 91]. Libretto is not a literary work, by definition it is not autonomous — it arises as one of the elements of a larger whole, it is subject to some kind of guidelines that aim to integrate it with music as much as possible, and also to use the dramaturgy of opera theater [4, 28].

However, it is possible to specify a libretto as a representation of a literary work (understood as a semantic system). It becomes a kind of intermediary between literature and opera, after the literary historian Jakub Walczak — ‘the secondary product and also the subject of interpretation — in the sense that he takes on the burden of the interpretation of the adapted original’ [6, 91] or ‘[...] the text of the»

second degree 'or a creation of a meta-text, as a result of the transformations of the original or a voice in intertextual dialogue' [ibid.], at the same time also 'a testimony of updating and often reinterpreting the subject taken in the original' [ibid.]. In turn, Iwona Puchalska, a philologist and literary scholar, states that '[...] in order for a literary work to be the basis of an opera, it must be rewritten, broken down into various elements, which are then selected, modified and put together into a new whole.' [4, 254] Therefore, in the research of a libretto inspired by a literary work, the basic activity most often becomes the determination of its relation to the original — literary inspiration.

POLISH LITERARY OPERA OF THE 21ST CENTURY

The central part of my paper will be start by asking the question: is there a phenomenon of Polish opera of the 21st century as significant? The answer is obviously clear — yes. It is enough to look at the repertoire of opera theaters and festivals of recent time. Opera is composed almost every year in Poland — to what extent each of them meets the genre criteria, and what part of the works bearing the word «opera» in the title does not really have much in common with it, I submit individual reflection.

One of the works meeting — after a preliminary analysis — the specific genre requirements posed by the literary opera, fell on the compositions of the contemporary living and creating composer, Alexander Nowak, the opera *Ahat Ili* — *sister of the gods* from 2018.

Nowak composed his third opera for the libretto by Olga Tokarczuk — her name is currently one of the most important names in Polish contemporary literature, mainly thanks to the International Booker Award, which she received in 2018. Her *Anna In in the tombs of the world* from 2006 is a literary inspiration for the text layer of the opera (a similar situation occurred in the case of previous Nowak's opera, *Space Opera*, to which the libretto was written by the Bulgarian contemporary author, Georgi Gospodinov. Although it is not based on a specific novel, it can be clearly find analogies to his previous works). Tokarczuk reinterpreted in the book the myth of Inanna — probably the first recorded story of going down into the beyond to overcome death. Inanna, the patron of love and war, the most important goddess of Sumerian culture, enters the realm of the dead, ruled by her evil sister Ereshkigal. Because she is a personified life, the eternal law of the underworld orders her to die. Ninshubur's maid hurries to save the goddess. He turns to the three gods of the fathers, who neither think about changing the rules established earlier — they only allow a system in which Inanna will return to life, but someone will replace her in the abyss. That someone becomes Dumuzi, her beloved. Inanna returns to the underground for her beloved. To recover for his goddess Dumuzi, Ninshubur sacrifices his life. The finale of the original version of the myth is slightly different — Dumuzi and Inanna exchange every six months in the afterlife.

The story of the opera libretto differs from Tokarczuk's *Anna Inn in the tombs of the world* and the Sumerian original — the myth of Inanna. The author made a significant shift in emphasis in relation to the story, the main hero of the opera becomes a human — Ninshubur, the title sister of the gods, placed in the middle of their theater. It is their gameplay that draws her in and finally kills her.

The libretto written by Olga Tokarczuk in Polish has been translated into several languages. Because for the composer, the Polish language is not good to sing, causing some irritating cognitive dissonance (Nowak strives for a close relationship between music and text; in Polish, meaning appears relatively late in the sentence, so the tempo of the music does not match the tempo of the text), the choice fell on English — the 21st century *lingua franca*. To slightly break the conventions in opera, English acts as the language of people (Ninshubur and those who speak to it), while divine and demonic characters speak in selected old languages — Akkadian (as oldest as possible), Latin, Ancient Greek, Praslav (languages of the main gods) and Aztec (language of demons). As the composer admitted, the period of work on music was preceded by a long time of 'listening' to ancient texts, as if getting used to the libretto.

Music in the opera is seemingly only simple — the composer limits the instruments to strings, brass, percussion and synthetic harp. It is very sophisticated, emerges as if from nothingness, gradually develops, revealing its wealth. It is possible to hear the echoes of tonality, the major-minor system. The composer uses a wealth of various means and techniques of composing, combining historical with contemporary solutions, thus strongly referring to tradition (including the centuries-old opera tradition). Hence stylizations and quotes, such as the oldest preserved hymn, praising one of the goddesses (read from tablets written in cuneiform writing), translated into modern musical notation — *A hurrian cult song form ancient Ugarit*. Composer exposes the human voice, and thus also the text — this is a particularly important feature, mainly due to the fact that many contemporary composers composing for opera do not care, and then all the efforts for a valuable literary libretto cease to matter.

Aleksander Nowak does not stop at creating more operatic works. In October this year, as part of the Auksodrone Festival in Tychy (Poland), took place the premiere of his work *Drach. Drame per musica* to the libretto on the canvas of another contemporary and young Polish author of the young generation, Szczepan Twardoch.

CONCLUSION

Ahat Ili — sister of the gods seems to meet the basic assumptions of *Literaturoper* to a greater extent, but only the formulation of a full and comprehensive definition of the species, which is one of my scientific and research goals, will help in making the final decision. The presence of operas inspired by

literature in Polish works is proof that the time of great narratives — fortunately — has not passed away, and the authors still reach for monumental novels.

As Susan Sontag said: ‘[...] if the book disappeared, history would disappear and people would disappear. Books give you the opportunity to go beyond yourself, for some they are also an escape from the real world in the realm of imagination. However, books are much more than that — they are the domain of humanity’ [5, 64].

For me, the combination of music and literature in the form of opera is the fullness.

REFERENCES

1. Balme Ch. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
2. Chew G. ‘Literaturoper’: A Term Still in Search of a Definition. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, 2007–2008, no. 42–43, pp. 5–13. Available at: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H_Musicologica_42-2007-1_2.pdf (accessed 12.09.2019).
3. Dahlhaus C. *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München; Salzburg: Musikverlag Katzbichler, 1983.
4. Puchalska I. *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków: Universitas, 2004.
5. Sontag S. *Myśl to forma odczuwania*. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Gottem. Kraków: Karakter, 2014.
6. Walczak J. Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne — zarys problematyki. In: *Przestrzenie Teorii*, 2014, nr 22, s. 89–100.

Зглинецкая, Паулина

магистр, аспирант, факультет композиции, интерпретации и музыкального образования, Академия музыки в Кракове, Краков, Польша

Paulina Zgliniecka

Master of Arts, Doctoral Studies 1st Year, Composition, Interpretation and Musical Education Faculty, Academy of Music in Kraków, Kraków, Poland

p.zgliniecka@interia.pl

VI. ОПЕРА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ
OPERA IN A SOCIOCULTURAL CONTEXT

ЦАРЕДВОРЕЦ, МУЗЫКАНТ: ГРАФ МАТВЕЙ ВИЕЛЬГОРСКИЙ И ОПЕРА

COURTIER, MUSICIAN: COUNT MATVEY VIELGORSKY AND OPERA

Аннотация. Несмотря на то, что Матвей Юрьевич Виельгорский наряду со старшим братом Михаилом и А.Ф. Львовым занимал одну из ключевых позиций в музыкально-театральной жизни России, его имя его больше всего упоминается в связи с игрой на виолончели. О том, какую роль в его жизни играла опера как жанр, как исполнительское искусство, музыкальный институт, известно немного. Вновь обнаруженные архивные документы (дневник путешествия по Италии, ОР ИРЛИ. Ф.50, др.) позволяют восполнить этот пробел в биографии музыканта и царедворца. Базис доклада источниковедческий, в то время, как методы изучения относятся к исторической реконструкции.

Музыкальная одаренность Виельгорского носила универсальный характер, он обладал прекрасным баритоном и принимал участие в исполнении вокальных номеров, хоровых сцен. Программы концертов в Луизино — первое тому свидетельство. В свете отзывов М. Глинки, А. Адана и др. салон братьев воспринимается как пропаганда классического вкуса к инструментальной музыке. Однако опера как «массовый» — в противоположность элитарному — музыкальный жанр занимала свою нишу. Будучи профессиональным виолончелистом, Матвей был осведомлен в деталях организации европейской оперной практики. Он общался с Россини, Спонтини, модными педагогами по вокалу. Актуальный аспект исследования — причастность Виельгорского как члена театрального комитета Дирекции к найму итальянской труппы «второго» созыва в 1828 г., а также к устройству труппы во главе с Рубини в 1843.

Ключевые слова: Матвей Юрьевич Виельгорский, опера, итальянская труппа, салон, исполнение, путешествие.

Abstract. Notwithstanding the fact that Matvey Vielgorsky, along with his elder brother Mikhail and Alexei Lvov took up one of the key positions in the musical-theatrical life of Russia, his name is mentioned most frequently in connection with his playing the cello. Very little is known about what role was played by opera in his life, as a genre, as a performance art and a musical institution. The recently discovered archival documents (the diary of his travels throughout Italy, OR IRLI, F.50, etc.) make it possible to fill in this gap in the biography of the musician courtier. The basis of the paper stems from source studies, while the method of research pertains to historical reconstruction and biographic studies.

The musical giftedness of Vielgorsky bore a universal character, he possessed a beautiful baritone voice and took part in the performance of vocal numbers and choral scenes. The programs of his concerts in Luisino present the first testimonial to this. In light of the comments of Mikhail Glinka, Adolphe Adam and others, the salon of the brothers is perceived as a place for promotion of classical taste towards instrumental

music, however, opera as a ‘mass’ — in contrast to an elite — musical genre, took up its own specific niche in it. Being a professional cellist, Matvey was cognizant in the details of the organization of European opera practice. He had abundant experience in communication with Rossini, Spontini and young vocal teachers. The topical aspect of the research is Vielgorsky’s involvement as a member of the theatrical committee of the Directorate to the hiring of an Italian troupe of a ‘second’ convocation in 1828, as well as to installing the troupe headed by Rubini in 1843.

Keywords: Matvey Vielgorsky, opera, Italian company, salon, performance, journey.

Граф Матвей Виельгорский (1794–1866) — музыкально-общественный деятель, один из учредителей Российского музыкального общества, обергофмейстер императорского двора, виолончелист, имевший европейскую известность. Иван Панаев, обвиняя «светских людей» в отсутствии образования, писал: «Исключений <...> немного, и к самым блистательным принадлежал граф Матвей Юрьевич Виельгорский — человек с тонкою артистическою натурою и с большою начитанностью» [3, 143]. Граф был также знатоком и любителем изобразительного искусства, российский император доверял его вкусу и поручал выбор и покупки картин в Италии. Он обладал универсальной художественной одаренностью, интересовался оперой и музыкальным театром. С именами Матвея и его брата Михаила Виельгорских связана история одного из самых известных в России музыкальных салонов, к сожалению, малоизученных.

Основу «чисто немецкого», «строго классического» музыкального образования Матвей получил за границей в 1804–1809 (?) годы [7, 751]. Этим объясняются его вкусы и многие дальнейшие инициативы. Одна из них — организация зимой 1822–1823 гг. в Луизино (Фатеевке) «своеобразного «музыкального фестиваля» [1, 282]. Непременным атрибутом музыкальных вечеров в имении Биронов в Луизино было не только исполнение инструментальной музыки, но и пение: звучали номера из модных опер, оба брата (Матвей обладал баритоном) увлекались вокалом [6, 430]. Из-за границы выписывались оперные новинки. Домашние вечера в Луизино стали прообразом *soirées musicales*¹ в Петербурге. Акцентируя вокальное, а не только инструментальное начало, мы пытаемся сместить привычный фокус в восприятии музыканта².

Салон Виельгорских в Петербурге имел иную структура, иной репертуар. В свете отзывов М. Глинки «маленькое министерство изящных искусств» (известная оценка Г. Берлиоза) справедливо воспринимается как пропаганда классического³ вкуса к инструментальной музыке: симфонии, квартеты Бетховена. А дан, однако, вспоминал об исполнении у Виельгорских неизвестных во Франции

¹ *Soirée Musicale* — аутентичное определение, которым пользовался Матвей Виельгорский при составлении программ, афиш. См.: ОР РГБ. Ф.48. Веневитиновы-Виельгорские. Папка 51. Ед. хр. 11.

² Анна Оленина 2 июня 1829 в дневнике отмечает пение Матвея Виельгорского и ученика Певческой капеллы Иванова [1, 299].

³ Ф. Михель рассматривает формирование «классического дискурса» на примере издательской практики и периодики около 1830 г. (см. [11, 371–383]).

квartetов Мендельсона при участии Франсуа Серве [9, 731]. Бельгийский виртуоз, как и многие другие музыканты, был ангажирован в Петербург Матвеем⁴.

Несмотря на приглашение певцов, в салонах доминировала не опера. Тем более нам важны все случаи, с нею связанные. Показательны воспоминания Вильгельма Ленца, озаглавленные «Приключения Лифляндца в Петербурге». Приведем одно из них: «Летом 1834 г. Графы Виельгорские наняли на островах Кочубеву дачу <...> Блудов доставил нам аранжированный для фортепьяно отрывок из оперы «Гугеноты», тогда еще неизвестной. Графы созвали комитет из своих музыкальных друзей, чтобы познакомить их с этой оперой. Пришел и Нессельроде и был так оживлен и молод, что даже участвовал в хорах. Маленькое общество было очень весело; в среде его господствовала совершенная простота» [2, 454]. Кажется, что мы имеем дело с прецедентом, единичным примером из мемуаров, но скорее всего, это распространенная практика знакомства с оперными новинками. Подчеркнем, что речь идет о своеобразной форме домашнего, частного музицирования («маленькое общество»). Отсутствуют основные атрибуты салона⁵ (или академии): приглашенные профессиональные музыканты, слушатели, общество, оркестр.

И еще одно воспоминание Ленца о вечере у князя А.Н. Голицина. «Общество собралось небольшое <...> Я сидел за одним столом с Виельгорским, Булгаковыми Голицыным. Граф вдруг сказал: “В этой зале следовало бы играть последний акт Дон-Жуана!”. Действительно, зала благодаря темной плафонной живописи погруженная в полумрак, ... производила впечатление чего-то трагического <...> Вельгорский высказал необычайные технические познания, рассуждая о Моцарте, об этой «bible musicale», как его друг Россини называл Дон-Жуана» [2, 451]. На фоне бетховено- и россиницентризма воспоминание Ленца выглядит откровением, дает основание полагать, что для русской музыкальной знати (если говорить об опере), Моцарт был идиолом времени, а именно «Дон-Жуан»!⁶

21 января 1827 по Высочайшему указу императора Николая I Матвей был назначен членом только что сформированного комитета Театральной Дирекции⁷

⁴ О роли «посредника» музыкальной аристократии между царским двором и западной Европой (см. [12, 227]).

⁵ К. Сторх описывает типичную картину салона в начале XIX в., используя удачное определение «общественное в частном», «приватное в общественном»: «игра на клавире», «пение», выступление виртуозов, «чай с танцами» [13, 10]. Отметим, что в последнее время в зарубежной литературе усилился интерес к феномену, который традиционно принято обозначать музыкальным салоном. О систематизации понятия «салон» см. [10, 17–23]. «Популярность понятия «салон» показывает интерес к культурным героям» [10, 24] — подчеркивает М. Гербер. Однако под «культурными героями» она подразумевает прежде всего женщин. Определение «салон» безоговорочно применяется ее по отношению к женским музыкальным «кружкам» XVIII–XIX веков.

⁶ В концерте 5 марта 1838 в пользу женского Патриотического общества Матвей вместе с графиней Росси, князем Григорием Волконским и другими принимал участие в исполнении финала из оперы «Дон-Жуан». См.: ОР РГБ. Ф.48. Веневитиновы-Виельгорские. Папка 49. Ед. хр. 1.

⁷ РГИА. Ф.497 оп.14. Ед. 452. Л.25.

и вскоре командирован в Италию с тем, чтобы нанять новую труппу⁸. Дальнейшее повествование обязывает нас упомянуть о ценном манускрипте, хранящимся в отделе рукописей ИРЛИ РАН (Пушкинский дом). Речь идет о «Записках по Италии», принадлежавших Виельгорскому⁹. Это важное звено в биографии музыканта чиновника и царедворца. Записи содержит описания городов, театров, встреч, театральные впечатления. Приведем одно из них: «... Декорации довольно хороши, неплохо удалось извержение Этны. Ярок талант Вигано в Весталке, в итальянском вкусе. Очень хороши Паллерини и Малиначи, хотя для нас (не-итальянцев), они слишком манерны»¹⁰. Виельгорскому удалось посмотреть балет «Весталка» на музыку Спонтини в сценографии Сальваторе Вигано, с Антонией Паллерини в роли Эмилии. И его беглая оценка, безусловно, оригинальна. Было ли это путешествие продолжением служебной командировки по найму итальянских певцов, пока до конца не ясно, однако, есть веские основания так полагать.

Разумеется, дневниковые впечатления об Италии (т. н. *Ego-Dokumente*)¹¹ которые еще предстоит расшифровать, — отдельная тема исследования, — интересны в качестве суждений Матвея о музыкальном театре. После роспуска Театрального комитета 24 апреля 1829 Виельгорский, которому приписывалась итальянская труппа¹², продолжает ревностно заниматься ее делами. Приведем отрывок из неопубликованного письма брату Михаилу в Париж: «...А как теперь сборы будут хороши, по причине бывшего траура, то весь успех [нрзб], он будет уметь приписать своей расчетливости¹³. Зачем, они так напустили новые права [на] *Seria*? Надобно было обрезать Семирамиду, в Париже она не продолжится до 12 часов, хотя спектакль начинается в 8 <...>»¹⁴. Итак, в «театральных» письмах отпечатан личный вкус музыканта и даже «мораль». Будучи профессиональным виолончелистом и сановником (с 1831 состоял шталмейстером при дворе великой княгини Марии Николаевны, и неоднократно сопровождал ее, а, впоследствии, вместе с мужем герцогом Лейхтенбергским в заграничные поездки) Матвей имел богатый опыт общения с Россини, Спонтини, Мейербером. С Россини и Мейербером был особенно дружен. В 1850-е годы Матвей назовет Мейербера «Бетховеном оперы»¹⁵.

Ценным источником вовлеченности Матвея в европейскую оперу являются письма Полины Виардо. Ее послания к Матвею, которого она называ-

⁸ Там же. Подробнее см. [4, 10–11].

⁹ ОР ИРЛИ РАН. Ф.50. Ед. хр. 146. Документ без обложки, без титула, без переплета, искусственно поделен на две тетради. Пагинация и заголовок проставлены хранителем. Написан на французском языке.

¹⁰ Там же. Л.15.

¹¹ См. [10, 24 и. ff.].

¹² Сокращена в 1831 г. См. [4, 11].

¹³ Намек на князя Гагарина, который стал единоличным директором Императорских театров.

¹⁴ ИРЛИ. Ф.50. Ед. 79. №10. Л.9. Этот фрагмент написан по-русски.

¹⁵ ИРЛИ. Ф.50. Ед. хр. 79. № 8.

ла не иначе, как «провидение артистов» [5, 7] обнимают период с конца 1844 по ноябрь 1854. В письмах живо обсуждаются роли, спектакли, партии (листы испещрены нотными примерами), светские сплетни, планы, Петербург. Виардо рисовала Виельгорскому «портрет» своего голоса в виде зигзагообразной линии, посвящала в «тайны» каденций, сочиненных ее к отдельным оперным номерам [5, 47–48]¹⁶.

Таким образом, новые, как и вновь актуализированные документы, позволяют нам расширить представление о Матвее Виельгорском — носителе европейской исполнительской традиции. Его любительский интерес к пению, не сравнимый с профессиональными заслугами и владением инструментом¹⁷, существовал параллельно с определенным профессионально-изохренным комплексом знаний театрально образованного музыканта, которые опирались на огромную практику изучения оперы по клавиру, партитуре, опыт общения с певцами, знание постановочных версий одного и того же спектакля в России и в Европе, феноменальный слуховой опыт. В целом «случай Матвей Виельгорский» выводит нас на проблему изучения феномена русской аристократии в социокультурном ключе, — аристократии с ее тягой к объединению в музыкальные общества и академии, к погоне за оперными новинками (упомянутые Ленцом «Гугеноты» Мейербера написаны в 1835), увлечению оперным жанром и, в итоге — к организации такого европейского оперного организма как итальянская оперная труппа. Не случайно 14 ноября 1847 г. Виардо спрашивала Матвея: Сообщите мне, что нового в вашем императорском Итальянском театре. Имеет ли успех г-жа Фреццолини? В Париже итальянцы, считавшие себя хорошо осведомленными, говорили мне о ее неудаче, но я не всегда доверяю известиям такого рода...» [5, 62].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. М.: Музгиз, 1957. Кн.2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века.
2. [Ленц В.] Приключения лифляндца в Петербурге // Русский архив. 1878. № 4. С. 436–468.
3. Панаев И.И. Литературные воспоминания. Л.: Academia, 1928.
4. Петрова Г.В. Императорский оркестр в первой трети XIX века: Реформа Кавоса // Opera musicologica. 2019. № 4 [42]. С. 7–15.
5. Полина Виардо. Письма к Матвею Юрьевичу Виельгорскому Перевод и публикация А.С. Розанова // Музыкальное наследие. М.: Музыка, 1968. С. 12–134. Т. II. Ч. 2.
6. Смоленский С.В. 80 и 60 лет назад (Заметки по документам семейного архива М.А. Веневитинова) // Русская музыкальная газета. 1900. № 15/16. Стб. 425–435.
7. Финдейзен Н.Ф. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский. К 50-летию его смерти // Русская музыкальная газета. 1906. № 35/36. 27 авг./3 сент. Стб. 740–752.
8. Borchard B. Paulune Viardot-Garsia. Fülle des Lebens. Köln [u.a.]: Böhmlau, 2016.

¹⁶В современной литературе о Виардо (см., например, [8]) упоминание о переписке с Виельгорским не обнаружено.

¹⁷По мнению Гинзбурга, «выразительная певучесть смычка» Виельгорского, в известной мере, связана с его вокальным дарованием [1, 310].

9. Die Musik in Russland, namentlich in Petersburg. Zweiter Brief von Ad. Adan. Kammermusik // *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1840. Bd. 42. Nr. 35. Sp. 731–732.
10. Gerber M. Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben mit Anhang. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 90. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2016.
11. Michel F. “Classische Meisterwerke” von “besonderem Werth”: Sonaten für Pianoforte in Musikperiodika um 1830 // *Beträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel*, 2017. Hrsg. A. van Dyck-Hemming, Jan Hemming. Kassel: Springer, 2017. S. 371–383.
12. Petrova G., Braun L. Berlioz und Russland — neue Ansätze, neue Quellen // *Die Musikforschung*, 69. Jahrgang. 2016. Heft 3. S. 209–230.
13. Storch Ch. Das Öffentliche im Privaten, das Private im Öffentlichen: Interrelationen und Interaktionen musikalischer Aufführungen im Modebad um 1800 // *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, hrsg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann. Mainz: Schott Campus, 2016. URL: <https://schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2015>. (accessed 10.10.2019).

REFERENCES

1. Ginzburg L.S. *Istoriya violochel'nogo iskusstva* [History of Cello Art], vol. 2, *Russkoe violonchel'noe iskusstvo do 60-h godov XIX veka* [Russian Cello Art up to the 60s of the 19th Century]. Moscow: Muzgiz, 1957. (In Russian).
2. [Lenc V.] Priklyucheniya liflyandca v Peterburge [Adventures of Lifland in St. Petersburg]. In: *Russkij arhiv* [Russian Archive], 1878, no. 4. pp. 436–468. (In Russian).
3. Panaev I. I. *Literaturnye vospominaniya* [Literary memories] Leningrad: Academia, 1928. (In Russian).
4. Petrova G.V. Imperatorskij orkestr v pervoj treti XIX veka: Reforma Kavosa [Imperial Orchestra in the First Third of the 19th Century: Cavos Reform]. In: *Opera musikologica*, 2019, no. 4 [42], pp. 7–15. (In Russian).
5. Polina Viardo. Pis'ma k Matveyu YUr'evichu Viel'gorskomu [Letters to Matvey Yurevich Vielgorsky]. In: *Muzykal'noe nasledstvo*, vol. II, part 2. Moscow: Muzyka, 1968, pp. 12–134. (In Russian).
6. Smolenskij S.V. 80 i 60 let nazad (Zametki po okumentam semejnogo arhiva M. A. Venevitinova) [80 and 60 years back (Notes according to the family archive of M. A. Venevitinov)]. In: *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1900, no. 15/16. (In Russian).
7. Findejzen N.F. Graf Mihail YUr'evich Viel'gorskij. K 50-letiyu ego smerti [Count Mikhail Vielgorsky. To the 50th Anniversary of His Death]. In: *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1906, no. 35–36, 27 avg. — 3 sent, stb. 751. (In Russian).
8. Borchard B. *Pauline Viardot-Garsia. Fülle des Lebens*. Köln [u.a.]: Böhlhau, 2016.
9. Die Musik in Russland, namentlich in Petersburg. Zweiter Brief von Ad. Adan. Kammermusik. In: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1840, Bd. 42, no. 35, Sp. 731–732.
10. Gerber M. Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben mit Anhang. In: *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 90. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2016.
11. Michel F. “Classische Meisterwerke” von “besonderem Werth”: Sonaten für Pianoforte in Musikperiodika um 1830. In: *Beträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel*, 2017, hrsg. A. van Dyck-Hemming, Jan Hemming. Kassel, Springer, 2017, S. 371–383.
12. Petrova G., Braun L. Berlioz und Russland — neue Ansätze, neue Quellen. In: *Die Musikforschung*, 69. Jahrgang, 2016, Heft 3, S. 209–230.

13. Storch Ch. Das Öffentliche im Privaten, das Private im Öffentlichen: Interrelationen und Interaktionen musikalischer Aufführungen im Modebad um 1800. In: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*, hrsg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann. Mainz: Schott Campus, 2016. Available at: <https://schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2015> (accessed 10.10.2019).

Петрова Галина Владимировна

кандидат искусствоведения, ученый секретарь, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

Galina V. Petrova

PhD, Scientific Secretary, Russian Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia

gwmalkina@yandex.ru

**СОЦИАЛЬНЫЕ И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ БАЛЕТА
В ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЕ XIX ВЕКА**

**SOCIAL AND INSTITUTIONAL ASPECTS OF BALLET
IN THE PARIS OPÉRA OF THE 19TH CENTURY**

Аннотация. В статье исследуется проблема феминизации балетного искусства в парижской Опере XIX века, ставшая следствием изменения гендерных предпочтений буржуазной публики и повлиявшая на развитие эстетики романтического балета. Изучение этой проблематики осуществляется на основе исторических свидетельств — мемуаров современников, хорошо знавших внутреннюю жизнь театра, парижской прессы и театральных альманахов, ежегодно публикующих состав и имена всех артистов театральной труппы.

Расцвет балетного искусства в 1830-е годы был подготовлен давними институциональными традициями парижской Оперы. Театр обладал самой многочисленной и высокопрофессиональной танцевальной труппой, кадры которой готовились в подведомственной Танцевальной школе. Романтический балет выдвинул на первый план женщину и женский танец. Идеальный образ балерины как ангелоподобного существа у мужской аудитории вызывал не только восхищение его чистотой и возвышенностью, но и чувственное наслаждение.

Хотя феминизация поставила женщину в центр балетной сцены, это не улучшило социального положения большинства танцовщиц, получавших маленькое жалование, терпящих нужду и вынужденных искать состоятельных покровителей. Вместе с тем, романтический балет породил культ балетных звезд, чьи гонорары росли пропорционально их славе. Этот культ был опосредован институтом ремесленнической династической преемственности, который обеспечивал эмпирическую передачу профессионального опыта по наследству.

Ключевые слова: парижская Опера, Танцевальная школа, романтический балет, публика, танцовщица.

Abstract. The article considers the problem of the feminization of ballet art in the Paris Opera of the 19th century, which resulted from a change in the gender preferences of the bourgeois public and influenced the aesthetics development of the romantic ballet. The problem is studied on the basis of historical evidence - memoirs of contemporaries who knew the inner life of the theater well, the Paris press and theater almanacs which annually published the composition and names of all the artists of the theater company.

The heyday of ballet art in the 1830s was prepared by the long-standing institutional traditions of the Paris Opera. The theater possessed the most numerous and highly professional dance troupe, whose personnel were trained at the subordinate L'école de danse. Romantic ballet highlighted a woman and a female dance. The ideal image of the ballerina as an angel-like creature aroused admiration for her purity and sublimity as well as sensual pleasure in the male audience.

Although feminization put the woman at the center of the ballet scene, this did not improve the social situation of most dancers who received a small salary, who were in need and forced to seek wealthy patrons. At the same time, romantic ballet gave rise to the cult of ballet stars, whose royalties grew in proportion to their fame. This cult was mediated by the Institute of Arts Dynastic Succession, which ensured an empirical inheritance of professional experience.

Keywords: Paris Opera, L'école de danse, romantic ballet, audience, ballerina.

Расцвет балетного искусства в 1830-е годы был подготовлен давними институциональными традициями парижской Оперы. Театр обладал самой многочисленной и высокопрофессиональной танцевальной труппой. При Опере функционировала Танцевальная школа, субсидируемая государством. В ней обучалось от 47 до 54 детей, которые по окончании обучения становились артистами кордебалета или солистами Оперы. Танцевальная труппа театра включала до 32 солистов и до 80 танцовщиков кордебалета [1, 375–387]. Отслеживая по документальным свидетельствам разрастание балетной труппы с конца 1820-х до конца 1830-х годов нельзя не обратить внимание на увеличение женского и сокращение мужского состава танцовщиков театра и учеников Танцевальной школы [4, 29–31; 5, 44–47; 6, 23–24; 7, 36–38; 8, 17–18]. Позволим себе предположить, что эти изменения были опосредованы новым эстетическим запросом, сформировавшимся после Июльской революции.

«Традиция включать балет в большую оперу была отчасти эстетической (большая опера объединяла все виды искусств), отчасти институциональной и отчасти социальной, так как у балерин были богатые поклонники среди владельцев абонементов», — писал современный оперовед Эрве Лакомб о парижском театре Opéra 1830-х годов [13, 38]. Остановимся на последнем аспекте. Современники не раз отмечали, что во время танцевальных сцен многие мужчины внимательно и откровенно разглядывали танцовщиц в бинокли (*Иллюстрация 1*)¹. Мэриен Смит назвала этот феномен «вуайеризмом». Обратимся за комментариями к Теофилю Готье: «И как же все внимательны! Посмотрите, как они настраивают и наводят свои бинокли, не легкие сельские бинокли, которые помещаются в карманы пиджака, а огромные военные бинокли, двойные монстры, оптические гаубицы, которые заставят будущие поколения думать, что мы были расой гигантов!» [11].

Даже владельцы «адских лож» (*loge infernale*), расположенных близко к сцене и наиболее дорогостоящих, прибегали к биноклям самых последних моделей, которые нередко приносили на спектакль из дома. Адские ложи обычно арендовали самые богатые и влиятельные люди Парижа: «Какие легенды ходят об этой ложе! — вспоминал Луи Арригон, — Говорят даже, что один

¹ Источник иллюстрации: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103206920.r=Rats%20d%27Op%C3%A9ra?rk=21459;2>

господин придумал очки, которые увеличивают предметы в 32 раза и благодаря которым можно тайно разглядывать трико балерин» [9, 185].

Эротическое восприятие танца и танцовщиц усиливали костюмы и аксессуары. Белая юбка у персонажей романтического балета — сальфид и вилис — хотя и была ниже колена, но шилась из легких тканей — газа, муслина или туалы. Если позднее образ танцовщицы, одетой в полупрозрачные, струящиеся ткани, воспринимался как символ чистоты и возвышенности, то у зрителей XIX века он вызывал противоположную реакцию. Причем, не только одевания «белого балета» пробуждали эротическое вожделение; его, в зависимости от темперамента исполнительницы и особенностей костюма, мог вызвать и характерный танец. Например, барон де Буань описывал мужскую реакцию на исполнение Фанни Эльслер «Качучи»: «Эти покачивания бедрами... эти провокационные жесты, эти руки, которые, как казалось, могли протянуться и обнять отсутствующее существо, этот рот, требующий поцелуя, это тело, которое волновало, трепетало и изгибалось, эта искушающая музыка, эти кастаньеты, этот незнакомый костюм, короткая юбка, полуоткрытый корсет, все это и, кроме того, чувственная грация Эльслер, сладострастная импульсивность и пластическая красота оценивались оперными биноклями из кресел в партере и ложах...» [10, 132].

Подобных высказываний сохранилось немало, и они свидетельствуют, в первую очередь, о том, что романтический балет выдвинул на первый план женщину и женский танец. Балет, его персонажи и исполнители должны были удовлетворить вкусы новой, буржуазной публики, заполнившей зал Оперы после Июльской революции. Идеальный образ балерины как ангелоподобного существа, ставший в наше время стереотипным, был создан, чтобы удовлетворить этот новый вкус: «сегодняшняя балерина, символизирующая девушку-подростка, подтянутую, анорексичную и хрупкую, воплощает женский идеал, всецело установленный мужчинами» — заметила Линн Гарафола [13, 35].

По-видимому, недавно разбогатевшим буржуа, членам Жокей-клуба и другому состоятельному контингенту публики, принципиально влиявшему на общий доход театра, не очень интересно было наблюдать за мужским танцем, не доставляющим глубокого чувственного наслаждения, в отличие от женского. Тело танцовщика-мужчины теперь, на фоне воздушной легкости Марии Тальони и Фанни Эльслер, многим казалось грубым и непривлекательным. Среди тех, кто придерживался такой точки зрения, был Готье, писавший в 1837 году: «Нет ничего более неприятного, чем мужчина, который демонстрирует свою красную шею, большие мускулистые руки, ноги с икрами приходского сторожа, и все свое сильное массивное телосложение, сотрясающееся от прыжков и пируэтов» [15, 24].

Однако, ни в 1830-е, ни в 1840-е годы мы не найдем балетов или балетных сцен в операх, в либретто которых не предусматривались мужские роли.

Знаменитые танцовщики Жюль Перро, Люсьен Петипа, Артюр Сен-Лион продолжали танцевать на парижской сцене, но наметившийся в то время культ вечной женственности привел к тому, что мужские партии все чаще и чаще исполнялись танцовщицами en travesti. Переодетые в мужской костюм балерины стали танцевать главные мужские роли, а женский состав кордебалета нередко выступал в костюмах солдат или офицеров, моряков, рыцарей, охотников или крестьян. Наиболее показательным примером в 1830-е годы был изумительный дуэт сестер Эльслер — соблазнительной Фанни и по-рыцарски ей преданной Терезы. Они выступали и жили вместе более десяти лет. Тереза вела все коммерческие дела, планировала выступления и сама ставила балеты. В 1838 году она поставила одноактный балет на музыку К. Жиде «Вольер, или Птицы Боккаччо», в котором участия мужчин не потребовалось, так как Тереза сама танцевала мужскую партию с неподражаемым обаянием.

Феминизация танца достигла кульминации во второй половине девятнадцатого века². В 1851 году Фанни Эльслер танцевала роль немого Жоржа в комедии-водевиле «Энгувильский немой», в 1861 Карлотта Морандо исполняла мужскую роль в балете «Звезда Мессины» (*Иллюстрация 2*)³, в 1870 году на премьере балета «Коппелия» роль Франца блестяще станцевала Эжени Фиокр (*Иллюстрация 3*)⁴ и таких примеров много. «К 1870-м годам в Западной Европе танцовщик мужского пола стал настолько нежелательной фигурой, что он практически исчез со сцены» — отметила Александра Картер [11, 63].

Казалось бы, если женственность легла в основу эстетики романтического балета, это могло повысить материальную независимость танцовщиц. Но социальные последствия оказались неоднозначны. С одной стороны, выдвижение на первый план женских ролей, усложнение и совершенствование техники танца позволило балеринам обрести профессию, дающую в случае успешной карьеры материальное благополучие. С другой стороны, выступление на сцене полураздетых молодых женщин, которых, не стесняясь, разглядывали в бинокли состоятельные владельцы лож, к которым они проникали в гримерные и репетиционный зал до и после спектакля, сделало многих из них дамами полусвета, не допускаемыми в определенные круги общества.

Даже самые талантливые и красивые танцовщицы редко выходили замуж за своих знатных и богатых покровителей. Всеми почитаемая и несметно богатая Мария Тальони, выходя замуж за обедневшего авантюриста графа Жильбера де Вуазена, не получала ничего, кроме графского титула (которым

² Возвращение мужчины на парижскую сцену в качестве танцовщика-солиста И. Картас связывает с успехом в начале XX века Русских сезонов, предложивших, помимо прочего, новый мужской танец и новое понимание гендерной идентичности. См.: [12, 221–262].

³ Источник иллюстрации: <https://www.vintag.es/2017/07/51-amazing-photos-of-ballet-dancers-of.html>.

⁴ Источник иллюстрации: <http://www.19thcenturyphotos.com/Mlle-Eug%C3%A9nie-Fiocre-122087.htm>.

она, правда, никогда не пользовалась) и огромных карточных долгов, которые достались Марии после смерти супруга⁵. Полин Дюверне в 1837 году обвенчалась с богатым английским политиком, выходцем из низов, Лином Стефаном. Другие знаменитые танцовщицы могли рассчитывать лишь на неофициальные отношения. Лиз Нобле была любовницей и содержанкой генерала Мишеля Клапареда, Амели Легаллуа покровительствовал генерал граф де Лористон, Фанни Эльслер связывали отношения с дипломатом маркизом де Ла Валеттом, Фанни Черитто — с маркизом де Бедмаром, Карлотту Гризи — с князем Леоном Радзивиллом⁶.

В то же самое время в балетном искусстве сложился культ «суперзвезд», воплощением которого стали такие выдающиеся танцовщицы как Амели Легаллуа, Эмилия Биготтини, Мария Тальони, Фанни Эльслер, Карлотта Гризи. Достигнув успехов и славы, они получали огромные гонорары, но сценическая карьера большинства балетных «богинь» произрастала из системы семейных кланов. Так, Мария Тальони была танцовщицей уже в третьем поколении, а основателем танцевальной династии был итальянский балетмейстер и импресарио Карло Тальони, обучивший танцевальному искусству трех своих детей: Филиппо, Сальваторе и Луизу. Старший сын, Филиппо Тальони, перебравшийся во Францию, тоже воспитал из своих двух детей — Марии и Поля — замечательных танцовщиков, а его брат Сальваторе Тальони, начав танцевальную карьеру в Париже, позже переехал в Неаполь, где танцевал, ставил балеты⁷ и обучал свою дочь Луизу, также ставшую балериной⁸.

Дети артистов и хореографов рано начинали обучаться своему ремеслу, их детство состояло из уроков и репетиций, а средой были танцевальный зал, сцена и кулисы. С раннего детства, наблюдая за трудом других артистов, они начинали понимать, что обожания публики и высокого жалованья добиваются лишь избранные. Поэтому, если сами они не достигали желанных вершин как артисты, то, становясь балетмейстерами, реализовали свои карьерные и творческие амбиции на своих детях, выступая одновременно и их учителя-

⁵ Феномен Марии Тальони недавно исследовался в книге И. Р. Скляревской (см. [2]).

⁶ Вместе с тем, в эпоху всеобщего преклонения перед балетным искусством были и подлинные меценаты, которые бескорыстно жертвовали из личного кошелька средства на поддержку танцевальной школы или на помощь бедным семьям артистов. К примеру, покровителем Фанни Эльслер в течение долгого времени была величественная госпожа Харриет Грут, жена члена парламента и основательница женского отделения Радикальной партии, которая столетием позже руководила лондонским Обществом женского избирательного права. Супруги Грут также воспитывали незаконнорожденного ребенка Фанни Эльслер, чтобы она не прерывала свою блестящую карьеру (см. [19, 264]).

⁷ Среди его постановок известны балеты «Романов» (1832) и «Василий Третий» (1840). Подробнее см.: [3, 28–29].

⁸ Показательным примером балетной династии также стала семья французского танцовщика и балетмейстера Жана-Антуана Петипа, чьи выдающиеся сыновья танцевали на лучших сценах Европы и России, а младший, Мариус тоже вырастил из своих дочерей профессиональных артисток балета (см. [17, 159–163]).

ми, и антрепренерами, и стилистами. Это была своего рода каста посвященных, которая, как заметила Гарафола, «обучала, продвигала и защищала своих дочерей» [13, 36].

Обучение искусству Терпсихоры начиналось в Танцевальной школе. Но не для всех «маленьких крыс Оперы» (*Les petits rats*), как называли и называют учеников школы, открывался свободный вход в сияющий мир славы, всеобщего обожания и роскошных подарков. Юных танцовщиков, не имеющих клановой поддержки, ожидали в лучшем случае второстепенные роли или статус дублера, а чаще всего — работа в кордебалете. И даже самым талантливым и удачливым артистам, которым не посчастливилось родиться в семье хореографа, сложно было совершить столь головокружительную карьеру, как у Марии Тальони, из-за короткого сценического века этой профессии.

Если жалованье Тальони, сестер Эльслер и некоторых других солистов труппы доходило до 40 тысяч франков в год, не считая единоразовых премий за каждый спектакль и подарков, то солисты второго плана получали около 6 тысяч в год, а артисты кордебалета — около 500 франков. Последние почти всегда терпели нужду, не могли полностью оплатить расходы на еду, проживание и дрова. Не удивительно, что для многих танцовщиц, страдающих от недоедания, не было иного выхода, как завести состоятельного покровителя. Администрация театра не только не пресекала, но и приветствовала гибкость нравов, поскольку это привлекало в Оперу богатых зрителей. Так, директор театра Луи Верон говорил одной танцовщице, которая отталкивала поклонников своей холодностью: «Будь полюбезнее, помягче, поуслужливее с этими господами! Если не ради матери, то, по крайней мере, ради своих лошадей!» [Цит. по: 18, 217].

Сколь бы удручающим ни было социальное положение танцовщиц, сколь бы циничной ни казалась сегодня картина нравов и обычаев того времени, обстоятельства частной жизни артистов оставались за пределами сцены. Разумеется, неверно было бы сводить проблему балета лишь к морально-нравственному или гендерному аспекту и связывать художественные новаторства танцевального искусства только с изменением социального состава публики и, как следствие, ее вкуса. Но нельзя и игнорировать значение эстетических запросов французского общества в период Июльской монархии. Ведь именно в тех условиях зародилось прекрасное искусство романтического балета, волнующее до глубины души и поныне. Если существующий порядок вещей и мог покоробить блюстителей высокой нравственности, он никак не мог умалить возвышенности и красоты самого танца на сцене парижской Оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): дис. ... док. иск.: 17.00.02. Казань, 2017.

2. Скляревская И. Р. Тальони. Феномен и миф. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
3. Шигаева Е. Ю. Об интерпретации русской истории в итальянских балетах XIX века // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 3. С. 27–33.
4. Almanach des spectacles. Paris: Barba, 1828.
5. Almanach des spectacles pour 1830. Paris: Barba, 1830.
6. Almanach des spectacles de 1831 à 1834. Paris: Barba, 1834.
7. Almanach des spectacles de 1835 et rappel de 1834. Paris: Barba, 1835.
8. Almanach des spectacles de 1837 à 1838. Paris: Barba, 1837.
9. Arrigon L.-J. Les Années romantiques de Balzac. Paris: E. Aubin, 1927.
10. Boigne Ch. de. Petits mémoires de l'Opéra. Paris: Librairie Nouvelle, 1857.
11. Carter A. Dance and dancers in the Victorian and Edwardian music Hall Ballet. Oxon ; New York, NY: Routledge, 2017.
12. Carthas I. When ballet became French. Modern ballet and the cultural politics of France, 1909–1939. London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2015.
13. Garafola L. The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet // Dance Research Journal. Vol. 17. Issue 2. 1985, Vol. 18. Issue 1. 1986. P. 35–40.
14. Gautier T. Académie royale de musique / Représentation au bénéfice de Mlle Taglioni // La Presse. Paris, 1844. 1 juillet.
15. Gautier T. The Romantic Ballet as Seen by Théophile Gautier, Being His Notices of All the Principal Performances of Ballet Given at Paris during the Years 1837–1848. Trans. from French by C. W. Beaumont. London: Beaumont, 1947.
16. Lacombe H. The 'Machine' and the State // The Cambridge Companion to Grand Opera / ed. by D. Charlton. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 21–42.
17. Meisner N. Marius Petipa: The Emperor's ballet master. New York: Oxford University Press, 2019.
18. Sechan Ch. Souvenirs d'un homme de théâtre 1831–1855, recueillis par Adolphe Badin. Paris: Calmann Lévy, 1883.
19. Wilson M. Jane Austen and Some Contemporaries. London: Cresset Press, 1938.

REFERENCES

1. Zhestkova O. V. *Francuzskaya bol'shaya opera kak hudozhestvenno-esteticheskoe i social'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody)* [French Grand Opera as an Artistic, Aesthetic and Socio-Political Phenomenon (1820–1830s)]. Dr. sci. diss. Kazan', 2017. (In Russian).
2. Sklyarevskaya I. R. *Tal'oni. Fenomen i mif* [Taglioni. The Phenomenon and the Myth]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (In Russian).
3. Shigaeva E. Yu. Ob interpretacii russkoj istorii v ital'yanskih baletah XIX veka [On the interpretation of Russian history in Italian ballets of the 19th century]. In: *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts], 2013, no. 3, pp. 27–33. (In Russian).
4. *Almanach des spectacles*. Paris, Barba, 1828.
5. *Almanach des spectacles pour 1830*. Paris, Barba, 1830.
6. *Almanach des spectacles de 1831 à 1834*. Paris, Barba, 1834.
7. *Almanach des spectacles de 1835 et rappel de 1834*. Paris, Barba, 1835.
8. *Almanach des spectacles de 1837 à 1838*. Paris, Barba, 1837.
9. Arrigon L.-J. *Les Années romantiques de Balzac*. Paris: E. Aubin, 1927.
10. Boigne Ch. de. *Petits mémoires de l'Opéra*. Paris: Librairie Nouvelle, 1857.
11. Carter A. *Dance and Dancers in the Victorian and Edwardian Music Hall Ballet*. Oxon; New York, NY: Routledge, 2017.

12. Carthas I. *When ballet became French. Modern ballet and the cultural politics of France, 1909 – 1939*. London, Chicago: McGill-Queen's University Press, 2015.
13. Garafola L. The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet. In: *Dance Research Journal*, vol. 17, no. 2 & Vol. 18, no. 1, Autumn, 1985 — Spring, 1986, pp. 35–40.
14. Gautier T. Académie royale de musique. Représentation au bénéfice de Mlle Taglioni. In: *La Presse*. Paris, 1844, 1 juillet.
15. Gautier T. *The Romantic Ballet as Seen by Théophile Gautier, Being His Notices of All the Principal Performances of Ballet Given at Paris during the Years 1837–1848*, trans. from French by C. W. Beaumont. London: Beaumont, 1947.
16. Lacombe H. The 'Machine' and the State. In: *The Cambridge Companion to Grand Opera*, ed. by David Charlton. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 21–42.
17. Meisner N. *Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master*. New York: Oxford University Press, 2019.
18. Sechan Ch. *Souvenirs d'un homme de théâtre 1831–1855, recueillis par Adolphe Badin*. Paris: Calmann Lévy, 1883.
19. Wilson M. *Jane Austen and Some Contemporaries*. London: Cresset Press, 1938.

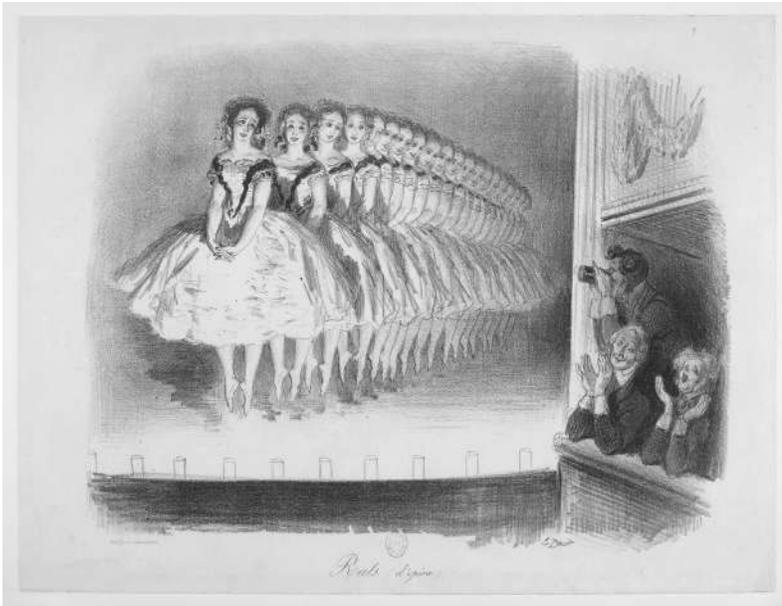
Жесткова Ольга Владимировна

доктор искусствоведения, кафедра истории музыки, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, Казань, Россия

Olga V. Zhestkova

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associate Professor, Music History Department, Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia

mon_ami_09@mail.ru



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Илл. I. Г. Доре. Ученицы Танцевальной школы (Rats d'Opéra). 1854.



Илл. 2. Фото Карлотты Морандо в балете «Звезда Мессины». 1861.



Илл. 3. Фото Эжени Фиокр в балете Коппелия. 1870

О.А. Федорченко
Olga A. FEDORCHENKO

**КОГДА ГЛАВНАЯ РОЛЬ В ОПЕРЕ ОТДАНА БАЛЕРИНЕ:
ОПЕРА Д. ОБЕРА «НЕМАЯ ИЗ ПОРТИЧИ» («ФЕНЕЛЛА»)
НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ
С УЧАСТИЕМ ТАНЦОВЩИЦ МАРИИ НОВИЦКОЙ
И ЕКАТЕРИНЫ ТЕЛЕШЕВОЙ**

**WHEN THE MAIN PART IN AN OPERA IS GIVEN TO THE BALLERINA:
DANIEL AUBER'S OPERA LA MUETTE DE PORTICI (FENELLA)
ON STAGE IN ST. PETERSBURG
WITH THE PARTICIPATION OF DANCERS MARIA NOVITSKAYA
AND EKATERINA TELESHEVA**

Аннотация. Статья посвящена хореографическому и пластическому решению партии главной героини оперы Д. Обера «Немая из Портичи», которую композитор поручил балерине, в петербургской постановке 1834 года. В основу исследования положена описательная реконструкция; выводы делаются на основании изучения, сопоставления и критического анализа исторических источников.

Российская премьера оперы (под названием «Фенелла») состоялась в Петербурге 13 января 1834 года. В главной партии поочередно выступали солистки балета — опытная Екатерина Телешева и выпускница Театрального училища Мария Новицкая. Партия Фенеллы решалась исключительно пластическими и хореографическими средствами. Образ Фенеллы был многогранным и сложным для актерского воплощения: юная девушка, готовящаяся выйти замуж — обманутая возлюбленная — оскорбленная героиня, жаждущая мести, — великодушная героиня, прощающая и спасающая предавшего ее мужчину.

Впервые в истории музыкального театра подробно рассмотрена роль Фенеллы. Две исполнительницы главной партии (Екатерина Телешева и Мария Новицкая) продемонстрировали различный подход к работе над ролью — тщательная разработка каждого эпизода с позиции классицистского театра (Телешева) и импровизационно-эмоциональный, характерный для формирующегося романтического хореографического искусства (Новицкая). Автор приходит к выводу: опера «Фенелла» стала одним из первых произведений музыкального театра на отечественной сцене, где ярко и убедительно победу одержала новая исполнительская школа хореографического романтизма.

Ключевые слова: опера-балет, музыкальный театр, «Немая из Портичи» («Фенелла»), Екатерина Телешева, Мария Новицкая, Антуан Титюс, петербургский балет, романтический балет.

Abstract. The article focuses on the choreographic solutions of the part of the main heroine of Daniel Auber's opera *Masaniello, ou La muette de Portici*, which

the composer entrusted to the ballerina, at the St. Petersburg production of 1834. The basis of the research is formed by a descriptive reconstruction; conclusions are arrived at on the basis of the study, juxtaposition and critical analysis of historical sources.

The Russian premiere of Auber's opera *La Muette de Portici* (as *Fenella*) took place on January 13, 1834. The principal role was consecutively played by soloists from the ballet — the experienced Ekaterina Telesheva and the graduate of the Theater College Maria Novitskaya. The part of Fenella was realized solely by means of plasticity and choreography. The image of Fenella was multifaceted and complex for an actor's manifestation: a young girl getting ready for marriage — a deceived beloved woman — an insulted heroine craving revenge, — a generous-hearted heroine who forgives and saves the man who betrayed her.

For the first time in the history of musical theater the role of Fenella is examined in detail. Two performers of the main role (Ekaterina Telesheva and Maria Novitskaya) demonstrated different approaches to working on the role — detailed elaboration of each episode from the position of Classicist theater (Telesheva) and the improvisational emotional approach characteristic for Romantic choreographic art which was undergoing its formative stage (Novitskaya). The author arrives at the conclusion: the opera *Fenella* was one of the first works of musical theater on the Russian stage where in a bright and convincing manner the new school of performance of choreographic Romanticism achieved its triumph.

Keywords: opera-ballet, musical theater, *The mute of Portici (Fenella)*, Catherine Telesheva, Maria Novitskaya, Antoin Titus, Petersburg ballet, romantic ballet.

Эпоха русского романтического балета еще ждет своего исследователя. Существует внушительный и кажущийся вполне достаточным корпус исследований: труды Абрама Гозенпуда «Русский оперный театр XIX века (1836–1856)» [3] и Веры Красовской «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века» [5]. Этот ряд продолжает одна из лучших работ последних лет о романтическом балете и Марии Тальони — книга Инны Склярёвской «Тальони: Феномен и миф» [11]. Но все же многие события и явления еще требуют внимательного и подробного изучения. Одна из таких малоисследованных тем – романтические оперы, главные партии в которых были решены средствами хореографии и исполнялись балеринам: «Немая из Портичи» (1828), «Бог и Баядера» (1830) Даниэля Обера, «Роберт-дьявол» Джакомо Мейербера (1831). Поставленные сначала в Париже на сцене Оперы, эти спектакли вскоре появились в Петербурге и имели успех¹.

Собственно, жанр оперы-балета не был чем-то новым и исключительным: танцевальные дивертисменты являлись составной частью оперного спектакля практически с первых дней его существования. Но именно в эпоху романтизма мы наблюдаем уникальные примеры, когда главная партия оперы поручается не певице, но актрисе-балерине, а танцевальные эпизоды включа-

¹ Российские премьеры опер: «Немая из Портичи» под названием «Фенелла» 13 января 1834, «Роберт-дьявол — 14 декабря 1834, «Бог и Баядера» под названием «Влюбленная Баядерка» — 15 декабря 1835.

ются в драматическое действие и развивают его. Однако до сих пор не существует исследования, в котором бы анализировалась именно балетная сторона названных постановок: основное внимание современных исследователей музыкального театра сосредоточено на истории создания и сценической жизни спектаклей, исполнительском мастерстве певцов, а исследователи балета говорят об отдельных актерских удачах.

Лишь в последние годы наблюдается возникновение интереса к данной теме: ценными источниками информации стали опубликованные несколько лет назад «Дневники» Марии Тальони, где созданные балериной образы в операх «Роберт-дьявол» и «Бог и Баядерка» рассматриваются в контексте ее других театральных работ [17, 27, 29, 166, 169, 177]. Ценный изобразительный материал содержится в коллективном исследовании Мэдисон и Дебры Соуэлл, Франчески Фалконе и Патриции Вероли, посвященном прижизненной иконографии Марии Тальони: он позволяет представить и частично воссоздать пластическое решение партии Золое в опере «Бог и Баядера» [18, иллюстрации на с. 74, 79, 81, 82, 83, 102, 117, 120, 137].

В данной статье предпринимается попытка рассмотреть хореографическое и пластическое решение роли Фенеллы в опере Обера «Немая из Портичи» на примере петербургской постановки 1834 года. Источниками для написания работы послужили театральные афиши, либретто, материалы периодической печати.

Премьера «Немой из Портичи» на сцене Парижской Оперы состоялась 29 февраля 1828 года, сопровождалась небывалым успехом и положила начало жанру французской большой оперы. Особый шарм новому произведению придавало то, что заглавная роль была поручена балерине: театральные легенды гласили, что Обер, не найдя в недрах театра достойной певицы, способной воплотить его замысел, решил отдать роль Фенеллы танцовщице. Этой артисткой стала Лиз Нобле², одна из ведущих солисток Парижской Оперы, славившаяся великолепной пантомимной исполнительницей. Но в отзывах на премьеру ее больше хвалили не за актерский дар, а за исполнение «испанских танцев Jaleo de Jerez и Jota Aragonesa» [16, 247], которые она исполнила в этой опере. Спектакль был дан более 100 раз, и каждое представление приносило в кассу от 6000 до 7000 франков [15, 26].

Вскоре «Немая из Портичи» покорила все ведущие европейские сцены, дойдя до Мадрида, где роль Фенеллы исполнила самая знаменитая романтическая балерина Испании Ги Стефан, начинавшая сценическую карьеру в кордебалете Парижской Оперы [14, 158–164]. Петербургская премьера под названием «Фенелла» в исполнении немецкой оперной труппы состоялась на сцене Александринского театра 6 лет спустя, 13 января 1834 года. Танцевальная часть спектакля принадлежала Антуану Титюсу [13]³.

² Лиз Нобле (Lise Noblet) (1801–1852), французская балерина.

³ Титюс Антуан Доши (Antoine Titus Doschi), французский балетмейстер, работал в Санкт-Пе-

О цензурных мытарствах оперы в России, об изменении ее названия, о невозможности показа на сцене народного бунта – об этом подробно писала Светлана Лашенко [6]. Надежда Тетерина, исследуя изобразительные архивные материалы петербургского спектакля, отмечает «общность европейского театрального процесса» между Россией и Францией [12, 193]. Интересные наблюдения о «бытовании» немых персонажей европейского театра первой половины XIX века» и их преемственности в сочинениях позднейших периодов содержатся в работе Светланы Петуховой [9, 141].

Ни один рассказ о постановке «Фенеллы» в Санкт-Петербурге не обходится без упоминания знаменитого творческого соперничества двух русских балерин в заглавной партии: Екатерины Телешевой⁴, танцовщицы, воспитанной пантомимными балетами Дидло и юной выпускницы Театрального училища Марии Новицкой⁵. Телешева станцевала премьеру, Новицкая дебютировала во втором представлении оперы, 14 января. 18-летней Новицкой была единодушно отдана пальма первенства, выигранная, прежде всего, «молодостью, красотой, редкой женственностью» [10, 95]. Рецензенты «Северной пчелы», единственной петербургской газеты 1830-х годов, публиковавшей регулярные театральные обозрения, захлебывались дифирамбами юной танцовщице, во всех она воспевалась как «прекрасная женщина, с черными глазами, с итальянским обликом» [7, 553]. Вычленить из потока восторженных похвал описание конкретных актерских эпизодов весьма нелегко, но мы попытаемся это сделать.

Партия Фенеллы была трудна именно с актерской точки зрения, танцевальных эпизодов в ней не было. Постараемся реконструировать пластическое решение роли, опираясь на либретто и рецензии театральные критиков, отсекая неумеренные и малоинформативные восторги в адрес обеих исполнительниц.

На центральной площади Неаполя перед храмом толпятся горожане. На площадь вбегает всеобщая любимица — немая девушка Фенелла, ее преследуют испанские солдаты. Богатая дама защищает Фенеллу от солдат и уходит в храм, где начинается венчание сына вице-короля Альфонсо и испанской принцессы Эльвиры. В идущем к алтарю женихе Фенелла узнает своего соблазнителя, а в его невесте — спасшую ее даму. В отчаянии Фенелла пытается покончить с собой, но ее спасает брат, рыбак Мазаньелло (в русском варианте — Фиорелло). Он хочет отомстить за поруганную честь сестры и поднимает восстание в Неаполе, во время которого Альфонсо и его супруга скрываются в их бедной хижине. Фенелла горит жаждой мести: соблазни-

тербурге в 1832–1849 гг.

⁴ Телешева (Телешова) Екатерина Александровна (1804–1857), балерина петербургской балетной труппы в 1822–1842.

⁵ Новицкая (Дюр) Мария Дмитриевна (1816–1868), танцовщица петербургской балетной труппы в 1834–1839, артистка русской драматической труппы в 1840–1854.

тель в ее руках, но, движимая христианским чувством всепрощения, отпускает Альфонсо, не причинив ему и его жене никакого вреда. В ходе восстания брат Фенеллы спасает Эльвиру ценой собственной жизни. Фенелла в отчаянии бросается в жерло Везувия.

Партия Фенеллы по силе эмоционального воздействия на зрителей порой превосходила сложнейшие арии и дуэты главных исполнителей: «Эта немая так занимательна, что для нее мы готовы забыть и неаполитанского принца, и испанскую принцессу, и весь их Двор, и все их арии!» [1, 161].

Первый выход Фенеллы на сцену не напоминал торжественного появления прима-балерины: героиня в ужасе вбегала на городскую площадь, спасаясь от солдат, ее одежда разорвана, волосы растрепаны. Она бежала, не разбирая дороги, и не сразу понимала где находится: «спасаясь от испанских солдат, прибегает сама не знает куда; какая-то женщина в великолепной одежде спасает ее, велит солдатам не преследовать; потом эта женщина идет в храм, а Фенелла остается в толпе народа, коленопреклоненного, поющего молитвы о счастье и благоденствии повелителей своих» [7, 553].

Спасенная Фенелла присоединялась к людям перед храмом, в молитве ее душа находила успокоение и умиротворение. Свадебная церемония в храме увлекла внимание девушки, она с интересом и восхищением ребенка рассматривала торжественную церемонию и важных нарядных персонажей. Одно из лиц ей казалось знакомым, она вглядывалась в него, и внезапно узнавала своего соблазнителя, который клялся ей в любви и обещал жениться. Телешева исполняла эту сцену с драматическим нарастанием: «С каким любопытством Фенелла (г-жа Телешева) поднялась в толпе на цыпочки посмотреть, что делается в церкви. Долго смотрела она, и вдруг неясная мысль блеснула на лице ее, любопытство перешло в недоумение; она невольно, машинально двинулась вперед, не сводя глаз с дверей храма; опять недоумение, какой-то трепет, страх, еще движение вперед, и град слез, ужас, отчаяние, просьбы и моление неумолимых стражей» [7, 553]. Фенелла пыталась остановить обряд венчания, рассказать о клятве верности, которую ранее ей давал стоящий ныне перед алтарем с другой женщиной жених, но все тщетно: «последний гимн неразрывного союза пропет, она падает, обессиленная страданием, вздохнув тяжело, предсмертно» [7, 553]. Мария Новицкая в этом эпизоде была более прямолинейной, а ее интерпретация этого эпизода – менее психологичной. У героини Новицкой не было постепенного осознания предательства возлюбленного и всей драматической гаммы ощущения непоправимого несчастья: «С первого взгляда в храм, она как бы знает уже, что там происходит, бежит прямо на стражей, теснит их, ломится в храм; ее, разумеется, пересиливают, не пускают; она рыдает, опять рвется в храм, наконец, при последнем гимне падает, вскрикивая» [7, 554].

Обесчещенная Фенелла собиралась покончить жизнь самоубийством, бросившись с обрыва скалы в море, но ее брат, рыбак Фиорелло, не давал

совершиться страшному. Фенелла жестами рассказывала о своем горе, брат вставал на защиту чести сестры и вместе с вооруженными друзьями отправлялся в Неаполь. И вновь актрисе предстояло сыграть всю гамму контрастных эмоциональных состояний. Погруженная в свои печальные мысли, Фенелла шла к краю скалы, чтобы прекратить земные страдания. Но оклик брата возвращал ее к жизни — девушка радостно бежала навстречу Фиорелло и бросалась в его любящие объятия: «Во 2-м акте, когда Фенелла возвращается к грустившему об ней брату, г-жа Телешева, увлеченная чувством, бросилась к нему на шею и повисла на ней», — в этом описании театральных критиков героиня предстает юным и доверчивым существом [7, 555].

Сложнейшим в спектакле для исполнительницы роли Фенеллы был кульминационный четвертый акт: в хижине рыбака находил убежище сбежавший из восставшего Неаполя Альфонсо с женой Эльвирой. Балерине надо было правдиво передать всю гамму чувств: от ненависти и ревности, вызвавших яростную жажду мщения, — к раскаянию, прощению и спасению бывшего возлюбленного. Несмотря на то, что пальма первенства среди двух балерин была отдана молодой Новицкой, театральные критики оставили подробное описание игры именно Екатерины Телешевой в этом сильнейшем эпизоде. «В сцене с принцем, г-жа Телешева превзошла себя; это труднейшая сцена. В начале: злобная радость при виде губителя ее, и решительное намерение умертвить его вместе с женой. <...> Когда <...> раздались вопли Эльвиры, умоляющей о жизни, она мало помалу приходит в себя; <...> вдруг она быстро взглядывает на Эльвиру, замечает ее красоту и решительным жестом говорит: нет, ты не умрешь! <...> Ей напоминают случай, когда спасли ее от преследований; она колеблется, слеза скатилась с ресницы, она ловит ее на щеке, недоумевает, не верит самой себе, не верит своей жалости; но вот опять слеза, ручьи слез, грудь вздымается — и злоба потеряна, они спасены!» [7, 554].

Опера Обера имела ошеломляющий успех в Петербурге. За два года было дано свыше 80 представлений, и каждый раз театральный зал был переполнен. 30-летняя Екатерина Телешева, выдающаяся пантомимная танцовщица эпохи Дидло, серьезно подошла к новой роли — она внимательно продумала все эпизоды, выстроила драматургию партии в каждой из сцен. Но эти продуманность и «расчетливость» оказались слишком явными, тщательность работы над ролью была слишком заметна, богатый сценический опыт восторжествовал над образом. Критики упрекали балерину в «холодном искусстве» [8, 451], «убийственной холодности» и в том, что она предстала в «Фенелле» более балериной, чем актрисой: «Во всех ее движениях слишком много танцевальности; шаги ее слишком размеренны, позы — слишком балетны. Она в Фенелле не перестает быть танцовщицею» [2, 578].

18-летняя Мария Новицкая подкупала, прежде всего, молодостью и недостатком опыта: «В г-же Новицкой менее опытности — и к лучшему! Но

зато более естественности и простоты. Она не учением постигла роль Фенеллы, а каким-то инстинктом, который доставляет ей упрек в том, что она слишком пламенна! <...> Где видано, чтобы актрису упрекали за избыток чувства, за избыток жизни?!» [2, 578]. Замечание критика про инстинкт, а не ученье, которым артистка «постигла» роль Фенеллы, было все же преждевременным: некоторые театральные рецензенты обращали внимание, что Новицкая часто копировала наиболее удачные эпизоды Телешевой: «Одушевленная, самостоятельная игра г-жи Телешевой служила г-же Новицкой моделью, оригиналом, прекрасною картиной; с нее-то срисовала она, так сказать, игру свою, и должно отдать ей справедливость, она удивительная копия» [7, 554]. «Избыток жизни» и «пламенность» в интерпретации роли Фенеллы Марией Новицкой этот же критик видел в том, что «она бегаёт по сцене, часто дрожит, а иногда за суетливостью не скажет того, что должно сказать» [7, 554]. Упреки в копировании поклонники Марии Новицкой в тот момент решительно отвергали – их новый идол был идеален. Но через несколько лет, когда Новицкая перешла из балета в драму, критики были единодушны в своих замечаниях в адрес артистки. Работая над пластическим решением ролей, бывшая танцовщица тщательно воспроизводила и копировала манеру своих «драматических» учителей, которая проявлялась в «заученных с голоса интонациях в чтении стихов, и никого не удививших живописных позы эпохи классицизма» [4, 118–119].

Спор о первой русской Фенелле вышел за рамки обсуждения индивидуальностей Екатерины Телешевой и Марии Новицкой. Это был спор о достоинствах двух различных исполнительских школ — классицистской и романтической. Победу одержала романтическая традиция — эмоциональная, естественная, кажущаяся импровизационной. Именно в опере «Фенелла» русские зрители впервые увидели новую танцевальную манеру — романтическую. Таким образом, русский балетный романтизм начинается с оперы «Немая из Портучи».

ЛИТЕРАТУРА

1. В.В.В. [Строев В. М.] Петербургский театр. Еще о «Фенелле» // Северная пчела. 1834. 20 февр. С. 161.
2. В. В. В. [Строев В. М.] Петербургский театр. Две Фенеллы // Северная пчела. 1834. 30 июня. С. 577–579.
3. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л.: Музыка, 1969.
4. Исаев А. М. Мария Дмитриевна Дюр // Сюжеты Александринской сцены. Актеры. Режиссеры. СПб.: Левша, 2018. Т. 2. С. 113–135.
5. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л. – М.: Искусство, 1958.
6. Лашенко С. К. «Фенелла» на сценах императорских театров [Электронный ресурс] // Искусство музыки: Теория и история: Электронное периодическое рецензируемое издание. 2013. № 8. С. 5–46. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/752/lashenko.pdf> (дата обращения: 2.12.2019).
7. Петербургский театр. Всякому свое // Северная пчела. 1834. 22 июня. С. 553–555.

8. Петербургский театр. Новая Фенелла // Северная пчела. 1836. 21 мая. С. 449–451.
9. Петухова С. А. Немые персонажи в музыкальном театре первой половины XIX столетия // Опера в музыкальном театре: история и современность: Тезисы Международной научной конференции. 11–15 ноября 2019 г. М.: «Пробел-2000», 2019. С. 141–142.
10. Плещеев А. А. Наш балет: 1673–1899. СПб.: Изд-е Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899.
11. Скляревская И. Р. Тальони: Феномен и миф. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
12. Тетерина Н. И. «Фенелла» Д. Обера на петербургской сцене 1834–1838 годов (по архивным сценографическим материалам) // Опера в музыкальном театре: история и современность: Тезисы Международной научной конференции. 11–15 ноября 2019 г. М.: «Пробел-2000», 2019. С. 193–194.
13. Федорченко О. А. Оправдание Титюса // Страницы истории балета: Новые исследования и материалы / сост. Н. Л. Дунаева. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 21–35.
14. Hormigón L. El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850). Madrid: Publicaciones de la ADE, 2017.
15. Jacq-Mioche Sylvie. Ombres et flamboiements du ballet romantique à Paris // Slavica Occitania. Numéro 43. De la France à la Russie, Marius Petipa: Contexte, Trajectoire, Heritage. P. 23–39.
16. Jarrasse B. Les Deux Corps de la danse: Imaginaires et représentations à l'âge romantique. Paris: Centre national de la danse, 2017.
17. Taglioni M. Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique, Édition établie, présentée et annotée par Bruno Ligore. Rome: Gremese, 2017.
18. Sowell M. U., Sowell D. H., Falcone F., Veroli P. Icônes du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille. Rom: Gremese, 2016.

REFERENCES

1. V. V. V. [Stroev V. M.] Peterbrugsckij teatr. Esche o *Fenelle* [Petersburg Theater. More about *Fenella*]. In: *Severnaja Pchela* [Northern Bee], 1834, 20 fevr., p. 161. (In Russian).
2. V. V. V. [Stroev V. M.] Peterbrugsckij teatr. Dve Fenelly [Petersburg Theater. Two *Fenellas*]. In: *Severnaja Pchela* [Northern Bee], 1834, 30 ijunja, pp. 577–579. (In Russian).
3. Gozenpud A. A. *Russkij opernij teatr XIX veka (1836–1856)* [Russian Opera Theater of the 19th Century (1836–1856)]. Leningrad: Musika, 1969. (In Russian).
4. Isaev A. M. Maria Dmitrievna Diur. In: *Sjuzhety Aleksandrinskoj stseny. Aktery. Rezhissery* [Plots of the Alexandrinsky Scene. Actors, Directors], vol. 2. Saint Petersburg: Levsha, 2018, pp. 113–135. (In Russian).
5. Krasovskaja V. M. *Russkij baletnij teatr ot vozniknovenija do serediny XIX veka* [Russian Ballet Theater from the Beginning to the Middle of the 19th Century]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1958. (In Russian).
6. Laschenko S. K. “Fenella” na scenah imperatorskyh teatrov [*Fenella* on the Stages of the Imperial Theaters]. In: *Iskusstvo muziki: Teorija i istorija* [Art of Music: Theory and History], 2013, no. 8, pp. 5–46. Available at: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/752/lashenko.pdf> (accessed 2.12.2019). (In Russian).
7. Peterburgskij teatr. Vsiakomu svoe [Petersburg Theater. To Each His Own]. In: *Severnaja pchela* [Northern Bee], 1834, 22 ijunia, pp. 553–555. (In Russian).
8. Peterburgskij teatr. Novaja *Fenella* [New *Fenella*]. In: *Severnaja pchela* [Northern Bee], 1836, 21 maja, pp. 449–451. (In Russian).
9. Petukhova S.A. Nemie personazhi v muzykalnom teatre pervoy poloviny XIX stoletija [The Mute Characters in the First Half of the Nineteenth-Century Musical Theater]. In: *Opera v muzikalnom teatre* [Opera in the Musical Theater: History and Modernity:

- Abstracts Book of the International Academic Conference] 11–15 noyabrja 2019. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019, pp. 141–142. (In Russian).
10. Plescheev A. A. *Nash balet: 1673–1899* [Our Ballet: 1673–1899]. Saint Petersburg: F. A. Perejaslavitsev, A. A. Plescheev, 1899. (In Russian).
 11. Skljarevskaja I. R. *Talioni: Fenomen i mif* [Taglioni: The Phenomenon and the Myth]. Moscow: Novoje literaturnoje obozrenije, 2017. (In Russian).
 12. Teterina N. I. “Fenella” D. Opera na peterburgskoy stsene 1834–1838 godov (po arkhivnym stenograficheskim materialam) [*Fenella* D. Opera on the St. Petersburg Stage of 1834–1838 (Based on Archival Scenographic Materials)]. In: *Opera v muzikalnom teatre* [Opera in the Musical Theater: History and Modernity: Abstracts Book of the International Academic Conference] 11–15 noyabrja 2019. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019, pp. 193–194. (In Russian).
 12. Fedorchenko O. A. *Opravdanie Titusa* [Justification of Titus]. In: *Stranitsy istorii baleta: Novye issledovanija i materialy* [Pages of the History of Ballet: New Studies and Materials], ed. by N. L. Dunaeva. Saint Petersburg: Baltijskie sezony, 2009, pp. 21–35. (In Russian).
 14. Hormigón L. *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850)*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2017.
 15. Jacq-Mioche S. Ombres et flamboiements du ballet romantique à Paris. In: *Slavica Occitania*, 2016, no. 43, *De la France à la Russie, Marius Petipa: Contexte, Trajectoire, Heritage*, ed. by Pascale Melani, pp. 23–39.
 16. Jarrasse B. *Les Deux Corps de la danse: Imaginaires et représentations à l’âge romantique*. Paris: Centre national de la danse, 2017.
 17. Taglioni M. *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, Édition établie, présentée et annotée par Bruno Ligure. Rome: Gremese, 2017.
 18. Sowell M. U., Sowell D. H., Falcone F., Veroli P. *Ícônes du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille*. Rome: Gremese, 2016.

Федорченко Ольга Анатольевна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор источниковедения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

Olga A. Fedorchenko

PhD, Senior Researcher, Source Study Department, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia

olgafedorcenco@gmail.com

ОПЕРА БЕТХОВЕНА «ФИДЕЛИО» В РОССИИ XIX ВЕКА

**BEETHOVEN'S OPERA *FIDELIO*
IN THE NINETEENTH-CENTURY RUSSIA**

Аннотация. В статье рассматриваются рукописные и печатные нотные источники, связанные с бытованием и восприятием «Фиделио» в России в период между 1818 и 1905 г., первые постановки оперы на немецком языке в Петербурге (1818–1819, 1841, 1863), переводы либретто на русский язык с итальянского Аполлона Григорьева (1863) и с немецкого Ольги Лепко (1880), студенческие спектакли в Москве 1880 и 1899 и в Петербурге 1891 года, а также постановка на русском языке в Мариинском театре в 1905 году. Ситуация с освоением в России оперы Бетховена оценивается как парадоксальная: произведение считалось классическим и пользовалось высокой репутацией, однако не смогло прочно войти в репертуар и полюбить широкие слои публики. Причину этого автор усматривает в доминировавшей в России XIX века поэтике реалистического театра, не позволявшей раскрыть новаторские черты драматургии «Фиделио».

Ключевые слова: Бетховен, «Фиделио», Мариинский театр, либретто, переводы

Abstract. The paper examines the manuscript and printed music sources related to the reception of *Fidelio* in Russia between 1818 and 1905: the first performances of the opera in German in St. Petersburg (1818–1819, 1841, 1863), translations of the libretto into Russian from Italian by Apollon Grigoriev (1863) and from German by Olga Lepko (1880), the student performances in Moscow in 1880 and 1899 and in St. Petersburg in 1891, as well as staging in Russian at the Mariinsky Theatre in 1905. The situation with the reception of Beethoven's opera in Russia is assessed as paradoxical: the work was considered classical and enjoyed a high reputation, but could not firmly enter the repertoire and win the love of the public. The reason for this may be seen in the predominating realistic poetical tendencies of the 19th century Russian theater, which did not make it possible to reveal in full the innovative dramatic features of *Fidelio*.

Keywords: Beethoven, opera *Fidelio*, Mariinsky theatre, libretto, translations

У единственной оперы Людвиг ван Бетховена была, как известно, трудная судьба. Опера имела два названия («Леонора, или Супружеская любовь» и «Фиделио»), три редакции (1805, 1806 и 1814), четыре увертюры (в порядке сочинения: «Леонора» № 2 — 1805, «Леонора» № 3 — 1806, «Леонора» № 1 — 1807, «Фиделио» — 1814). К каждой постановке пе-

ределявалось либретто, основанное на французской пьесе Жана-Никола Буйи «Леонора, или Супружеская любовь» (1793). Первым либреттистом Бетховена был Йозеф Зонлейтнер, ко второй редакции приложил руку друг Бетховена, поэт-любитель Стефан фон Брейнинг, а в третью версию вносил изменения либреттист венского придворного театра Георг Фридрих Трейчке. Во всех трех венских постановках партию Леоноры исполняла выдающаяся певица Анна Мильдер-Гауптман. После ее отъезда Берлин в 1816 году опера на некоторое время исчезла из венского репертуара, но в 1822 году триумфально возвратилась, поскольку 18-летняя примадонна Вилгельмина Шредер-Девриент сумела затмить Мильдер не только пением, но и актерской игрой. К этому времени опера «Фиделио» уже шла в ряде немецких театров, в том числе в Риге (1818) и в Петербурге (1818 и 1819).

Постановкам «Фиделио» в дореволюционной России и в Советском Союзе посвящена статья В.А. Гуревича, опубликованная в 2015 году [6]. Однако, при общности темы, моя работа носит иной характер, поскольку ее целью является не просто исторический обзор, а исследование сохранившихся источников (нотных, литературных, иконографических), на основании которых делаются соответствующие наблюдения над рецепцией «Фиделио» в нашей стране. Кроме того, я ограничиваюсь периодом до 1917 года, не затрагивая советскую эпоху с ее весьма специфическими проблемами.

Важность изучения сопутствующих спектаклю источников освещена, в частности, в статье Кристель Паппель о немецком театре в Ревеле (Таллине) в начале XIX века [18]. Эта ветвь исследований имеет отношение как к театроведению, так и к истории рецепции того или иного феномена. В последние годы появилось немало работ подобного профиля, в том числе касающихся оперы Бетховена (см., например: [21]). «Фиделио» — настолько значимая для музыкального театра опера, что она вполне достойна исследования даже в сугубо локальном аспекте.

В 1814 году Бетховен и Трейчке задумали, не дожидаясь издания оперы, предложить рукописные копии партитуры и либретто ряду немецких театров [1, 219–220]. Письма с этим предложением были разосланы в Берлин, Дармштадт, Франкфурт-на-Майне, Гамбург, Грац, Прагу, Штутгарт — всего 16 адресов, причем оригиналов самих писем сохранилось только два [15, 710]. Было изготовлено около 16 копий партитуры, и первые постановки в других городах, кроме Вены, не заставили себя ждать.

Попутно рукопись оперы стала объектом пиратства: при Бургтеатре существовало маленькое издательство, руководители которого были уверены, что произведения, проданные авторами придворному театру, могут распространяться театром без дополнительных разрешений. Летом 1814 года это издательство выпустило сокращенный клавир «Фиделио». Возможно, оно же могло быть причастно и к появлению рукописных копий всей партитуры (см. [1, 230–231]).

Одна из неавторизованных копий каким-то образом попала в Россию. В библиотеке Санкт-Петербургской консерватории хранится рукописная копия партитуры «Фиделио» (шифр: № 4365 — *Иллюстрация 1*) в двух томах, выполненная на бумаге с водяным знаком «Gebr. Kiesling», производившейся пражской фирмой «Братья Кислинг», поставлявшейся в 1810–1830 годах в Вену и встречавшейся в рукописях Бетховена [10, 48–49]. На такой же бумаге выполнены и некоторые другие копии партитуры «Фиделио», хранящиеся в архивах театров Франкфурта-на-Майне и Граце [19, 154, 165]. Как и изученные Манфредом Шулером вышеупомянутые копии, петербургская рукопись изготовлена несколькими переписчиками. Но, в отличие от авторизованных экземпляров, петербургская партитура не имеет титульного листа, на котором значилось бы полное название оперы и имена композитора и либреттиста. Все легальные экземпляры были подписаны и пронумерованы Трейчке; в петербургской копии подобных знаков авторизации нет. Исполнительских помет эта копия также не содержит. Однако тип бумаги и характер нотных почерков заставляют отнести рукопись к тому же периоду, что и достоверно выявленные экземпляры, исходившие из Вены 1814 года (см. *Иллюстрация 1*). Не исключено, что эта партитура прибыла в Петербург непосредственно из Вены. И возможно, существовала связь между ее получением и первыми прижизненными спектаклями «Фиделио» в России.

Первая постановка оперы в Петербурге в Немецком театре состоялась, как было установлено Н.В.Губкиной, 20 августа 1818 г. Ее осуществил ведущий тенор и режиссер труппы Бенедикт Леберехт Цейбих (Zeibig, 1772–1858)¹; в роли Леоноры выступила ведущая актриса и певица Мария Гебгард (Gebhard). В одной из рецензий отмечалось, что эта партия стала одним из высших достижений Гебгард и была восторженно принята публикой [14, 4]. 26 сентября спектакль прошел еще раз, а затем был сыгран 2 июня 1819 г. на сцене Малого театра [5, 79, 139, 284]. Согласно сведениям корреспондента лейпцигской газеты, весной 1819 года заболел один из солистов, певец Август Цилиякс (Ciliax), и опера сошла со сцены [22, 536]. Внимание, проявленное к «Фиделио» в России столь рано и отраженное в зарубежной прессе, сам по себе заслуживает интереса и говорит о высоком исполнительском уровне немецкой труппы.

О «Фиделио» в России снова вспомнили лишь через несколько десятилетий, когда имя Бетховена вошло в пантеон классиков. В.А. Гуревич, не ссылаясь ни на какие источники, упоминает о спектакле немецкой труппы в Петербурге в сезоне 1834–1835 годов, о котором практически ничего неиз-

¹ Цейбих, уроженец Дрездена, выступавший в юности в ряде немецких городов и в Ревеле (ныне Таллин), впервые прибыл в Петербург в сезон 1802–1803 г., а затем работал здесь с 1807 года. Цейбих участвовал в петербургской премьере «Торжественной мессы» Бетховена 26 марта/7 апреля 1824 г и являлся одним из учителей юного А.С. Даргомыжского.

вестно [6, 31]. Более достоверные сведения относятся к 1841 году, когда опера была поставлена в Петербурге в Большом каменном театре также силами немецкой труппы. Главную партию пела приехавшая на гастроли Сабина Гейнефеттер², славившаяся огромным по объему и диапазону голосом и искусной актерской игрой. А 12 декабря 1842 года состоялся спектакль «Фиделио», данный немецкой труппой в Большом театре в Москве; дирижировал Иван Иоганнис [2]³.

После этого об опере Бетховена появился ряд статей в русской прессе. При написании очерков о «Фиделио» их авторы могли руководствоваться не только театральными впечатлениями, но и нотным текстом, доступным в России в разных вариантах, от первых изданий партитуры до облегченных переделок, рассчитанных на любительское исполнение. В Германии и Австрии существовала практика издания оперных клавиров без текста или без вокальной строчки; именно в таком виде в Вене в 1814 году был опубликован клавир «Фиделио», выполненный Игнацем Мошелесом под наблюдением Бетховена (экземпляр первого издания имеется в Библиотеке Московской консерватории)⁴. Только в библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга мною были выявлены первое французское и первое немецкое издания партитуры «Фиделио» (1826 и 1847), клавиры с пением (1815) и без пения (1828), а также различные варианты изданий увертюры «Леонора» № 3 (в том числе комплект голосов первого издания, 1810) и «Фиделио» (голоса первого издания, 1822, и два переделки для фортепиано)⁵.

Следующая постановка «Фиделио» была осуществлена в Большом каменном театре в Санкт-Петербурге 29 января 1863 года, силами итальянской труппой и на итальянском языке; в главной роли выступила Каролина Барбо⁶. К спектаклю было приурочено изданное Ф.Т. Стелловским либретто «Фиделио» на итальянском и русском языках в переводе поэта Аполлона Григорьева⁷. Источником, несомненно, послужила версия текста, созданная Манфредо Маджони (Maggioli) для спектакля итальянской оперной труппы в Лондоне в 1851 году [16]. В этой версии супруг Леоноры получил имя Фердинандо Флорестан, что сохранено и в переводе Григорьева (во французском оригинале Буйи и в либретто Зонлейтнера герой именуется только Флорестаном). Сло-

² Сабина Гейнефеттер (Heinefetter, 1809–1872), немецкая певица, драматическое сопрано и меццо-сопрано.

³ Иван Иванович Иоганнис (1810 – после 1864), чех по происхождению, дирижер, скрипач и композитор, с 1841 капельмейстер Большого театра в Москве.

⁴ Шифр: Д1-338. На титульном листе имеются штампы ИРМО и нотного магазина московского нотопиздателя: “J. Grösser. Moscou” [10, 95].

⁵ Подробные сведения см. [10, 94–96].

⁶ Сохранились эскизы декораций к этому спектаклю работы А.А.Поллера [7, 175]. О составе исполнителей писала, в частности, Neue Berliner musikalische Zeitung, которая расценивала этот спектакль как важное событие [17, 79].

⁷ Письмо А.А. Григорьева Ф.Т. Стелловскому от 20 октября 1863 года о получении гонорара [4].

весный текст в русском издании либретто перемежался публикацией самых известных арий, адаптированных для любительского исполнения, причем в музыкальных номерах текст был только итальянским. Подобные издания Стелловского были весьма распространены в XIX веке; так издавались многие популярные оперы (см. *Иллюстрация 2*). В 1869 прозаический перевод либретто «Фиделио» с итальянского языка выпустил книгоиздатель М.О. Вольф. Имя переводчика указано не было, но фактически это был корявый подстрочник, еще дальше отстоявший от немецкого подлинника, чем и без того свободный итальянский перевод. Однако «итальянизация» оперы Бетховена не сделала ее популярной в России.

Новая сценическая постановка «Фиделио», вызвавшая заметный резонанс, была осуществлена лишь в апреле 1880 года в качестве итогового экзаменационного спектакля учащихся Московской консерватории на сцене Большого театра [3, 333]. Это была первая постановка «Фиделио» на русском языке, что соответствовало отечественным традициям XIX века (иностранные труппы, гастролировавшие или работавшие в России, пели на языках оригинала, но русские труппы – по-русски). Перевод [12], принадлежал довольно известной тогда поэтессе Ольге Александровне Лепко⁸. Дирижировал Н.Г. Рубинштейн, режиссером был И.В. Самарин, декорации использовались сборные. Партии пели: М. Климентова⁹ (Леонора), М. Медведев (Флорестан), Д. Кротков (Пицарро), В. Махалов (Рокко), Д. Лазарева (Марцеллина), А. Успенский (Жакино), А. Бедлевич (дон Фернандо). Спектакль был сыгран два раза и не имел особого успеха. По мнению известного музыковеда и критика А.С. Размазде, главной причиной неудовлетворительного результата оказался сам выбор произведения — слишком трудного для юных неопытных исполнителей как в музыкальном, так и в актерском отношении [9, 88]. Тем не менее аналогичный ученический спектакль состоялся в Москве и в 1899 году. Словно бы соревнуясь с московскими музыкантами, студенты Санкт-Петербургской консерватории дали 13 января 1891 года спектакль «Фиделио» на сцене Панаевского театра (дирижер Н.В. Галкин, режиссер О.О. Палечек [8, 306])¹⁰.

Возможно, к этому событию оказалось приурочено издание в том же 1891 году клавира и либретто «Фиделио» П.И. Юргенсоном. В качестве переводчика в издании либретто был указан некто «П. Кирс», личность не уста-

⁸ Ольга Александровна Лепко (1843–1905), урожденная Соколовская, поэтесса и писательница, автор переводов на русский язык стихов Т.Г. Шевченко и некоторых оперных либретто. Публиковалась также под псевдонимом «О. Охтенская».

⁹ Мария Николаевна Климентова, в замужестве Муромцева (1856–1946), певица, лирико-драматическое и колоратурное сопрано. В 1879 по выбору П.И. Чайковского стала первой исполнительницей партии Татьяны в опере «Евгений Онегин» (спектакль студентов Московской консерватории на сцене Малого театра).

¹⁰ Николай Владимирович Галкин (1856–1906), скрипач и дирижер; Осип Осипович (или Иосиф Иосифович) Палечек (1842–1915), чех по происхождению, певец-бас и режиссер.

новленная (возможно, это псевдоним или мистификация, поскольку настоящая фамилия Юргенсона по отцу — Кирс)¹¹. Поэтическое качество перевода загадочного «П. Кирса» оставляет желать лучшего и выдает скорее любителя, чем профессионального литератора. Однако в этом либретто встречаются детали, которых нет ни в оригинале¹², ни вообще больше нигде: например, указание на точное время действия «Фиделио» — 1630 год [13, 6]. В это время королем Испании был Филипп IV, однако финал второго акта должен, согласно «П. Кирсу», происходить на фоне статуи короля, правившего в XIV веке — Педро I, прозванного Справедливым [13, 56]. Либо юргенсоновский перевод отражал какой-то конкретный спектакль, либо это были намеки на уже непонятные нам обстоятельства.

Постановки на сцене императорского Мариинского театра в Петербурге «Фиделио» пришлось ждать до 1905 года, когда отмечался столетний юбилей оперы Бетховена. Опера прозвучала на русском языке в уже известном переводе Лепко. Состав исполнителей был впечатляющим: дирижировал Эдуард Францевич Направник, Режиссер — О. О. Палечек, сценограф — Петр Борисович Ламбин (1862–1923), костюмы создал Евгений Петрович Пономарев (1852–1906). В сольных партиях выступили выдающиеся певцы: М. Черкасская¹³ (Леонора), И. Ершов¹⁴ (Флорестан), В. Шаронов¹⁵ (Пицарро), К. Серебряков¹⁶ (Фернандо) и другие. Постановка была выдержана в добротных традициях костюмной исторической оперы XIX века, в которой декорации служили красивым фоном для певцов, а режиссура сводилась к точному разводу мизансцен и не предполагала оригинальной авторской концепции. В соответствии с уже бытовавшей в Германии и Австрии традицией между картинами второго акта звучала увертюра «Леонора» № 3, которая предваряла авторскую редакцию 1806 года, но была изъята Бетховеном из редакции 1814 года.

¹¹ В издании клавира имя переводчика текста не указано. Интересно, что экземпляр клавира, хранящийся в РГБ (шифр АС 1/422), принадлежал Б.В. Асафьеву, который оставил на полях карандашные пометы, сравнивая редакцию 1814 года с опубликованной в 1905 году первой редакцией («Леонорой»). Выполненная зелеными чернилами владельческая надпись позволяет предположительно отнести эти записи к концу 1920-х годов, когда Асафьев часто пользовался такими чернилами.

¹² Автограф либретто Трейчке с пометами Бетховена хранится в Бонне, в Доме Бетховена (шифр NE 85). На обороте первого листа место действия обозначено как «государственная тюрьма в Испании неподалеку от Севильи», время действия не указано.

¹³ Марианна (Мария) Борисовна Черкасская, по мужу Палечек (1876–1934), урожденная княжна, драматическое сопрано, в 1900–1918 солистка Мариинского театра, затем эмигрировала, скончалась в Риге. Муж певицы, Николай Осипович Палечек (сын О.О. Палечека), остался в России, был репрессирован и расстрелян в 1937 году.

¹⁴ Иван Васильевич Ершов (1867–1943), драматический тенор, в 1895–1929 солист Мариинского театра.

¹⁵ Василий Семенович Шаронов (1867–1929), бас-баритон, ученик О.О. Палечека.

¹⁶ Константин Терентьевич Серебряков (1852–1919), бас, с 1887 солист Мариинского театра.

Итак, на протяжении XIX и начала XX века опера «Фиделио» постепенно, причем с явными трудностями, входила в обиход русских музыкантов и слушателей. Сложилась парадоксальная ситуация: о «Фиделио» в России больше писали и рассуждали, нежели исполняли оперу на сцене. В концертной практике утвердились увертюры «Леонора» № 3 и «Фиделио», в учебном репертуаре консерваторий, благодаря братьям Рубинштейн — некоторые арии и ансамбли. Но ни гастрольные зарубежные «звезды», ни одна из отечественных попыток поставить «Фиделио» не сделала это произведение по-настоящему любимым публикой. Каждый спектакль воспринимался как интересный эксперимент, не рассчитанный на прочное место в репертуаре. Вероятно, поэтика русского реалистического театра XIX века, доминировавшая также на оперной сцене, сглаживала многие «острые углы» бетховенской драматургии, авангардной для своего времени и гораздо органичнее вписавшейся в тенденции театра XX–XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетховен. Письма. В 4 т. Т. 2: 1812–1816. Изд. 2-е, доп. / сост., автор вступ. статьи и коммент. Н.Л. Фишман; пер. Л.С. Товалевой и Н.Л. Фишмана; доп. к составу тома, коммент. и предисловие к вступ. статье Л.В. Кириллиной. М.: Музыка, 2013.
2. Большой театр. Электронный архив. «Фиделио». Бетховен Л. [Электронный ресурс]. URL: <http://archive.bolshoi.ru/entity/OPERA/103391>; <http://archive.bolshoi.ru/entity/PRODUCTION/3852869> (дата обращения: 30.06.2019).
3. Григорович Н.Н. Библиография литературы о Бетховене на русском языке // Бетховен: сборник статей; ред.-сост. Н.Л. Фишман. М.: Музыка, 1972. С. 310–369. Вып. 2.
4. Григорьев А.А. Письмо Ф.Т. Стелловскому от 20 октября 1963 . РГАЛИ. Ф. 2743 (П.А. Ламм). Оп. 1. Ед. хр. 333. Л. 12. URL: <http://grigoryev.lit-info.ru/grigoryev/pisma/letter-287.htm> (дата обращения: 30.06.2019).
5. Губкина Н.В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
6. Гуревич В.А. «Фиделио» в России — бесконечный путь познания // Научное мнение. 2015. № 1. С. 31–38.
7. Итальянская опера в Санкт-Петербурге: [авт. текста, авт.-сост. М.М. Годлевская, авт.-сост. Е.М. Федосова]. СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2013.
8. История русской музыки: в 10 т. Т. 10Б, Кн. 1: 1890–1917; Хронограф / науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Музыка, 2011.
9. Зарубин В.И. Большой театр: Первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. М.: Эллис Лак, 1994.
10. Людвиг ван Бетховен: рукописи и ранние печатные источники в хранилищах Москвы и Санкт-Петербурга: каталог / сост. И.В. Брежнева, Л.В. Кириллина. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008.
11. Фиделио (Fidelio). Опера в двух действиях. Музыка Бетховена / пер. текста Ап. Григорьева. СПб: Типография Ф. Стелловского, 1862.
12. Фиделио: Опера в 2 д.: [Либретто]. Муз. Бетховена; текст в пер. О. Лепко. СПб.: Э. Гоппе, 1884.
13. Фиделио. Опера в 2-х действиях Л. Бетховена. Перевод П. Кирса. М.: Музыкальная торговля П. Юргенсона, 1891.
14. Abend-Zeitung (Dresden). 1818. Nr. 279, 23. November.

15. Beethoven, Ludwig van. Briefwechsel. Gesamtausgabe / im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn, hrsg. von Sieghard Brandenburg. Bd. 3: 1814–1816. München: G. Henle Verlag, 1996.
16. *Fidelio*. An Opera in Two Acts. The Music by Beethoven. The Libretto, with new recitatives arranged by Manfredo Mangioni. As represented in the Royal Italian Opera, Covent Garden. [London]: T. Bretell, 1851. [Digitized by the Internet Archive in 2014].
17. Neue Berliner musikalische Zeitung (Berlin). 1863. Nr. 10, 4. März.
18. Pappel K. Zur szenischen und musikalischen Aufführungspraxis von Opern am Revaler/Tallinner Stadttheater im 19. Jahrhundert. Textbücher, Regiebücher und Klavierauszüge als Quelle // Im Spiegel der Geschichte. Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit. Thalia Germanica, hrsg. von H.Fassel und P. Ulrich. Bd. 15. Berlin; Münster: LIT Verlag, 2015. S. 183–197.
19. Schuler M. Zwei unbekannte *Fidelio*-Partiturabschriften aus dem Jahre // Archiv für Musikwissenschaft. 1982. 39. Jahrg., H. 3. S. 151–167.
20. Schuler M. Unveröffentlichte Briefe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke: Zur dritten Fassung des *Fidelio* // Die Musikforschung. Januar–März 1982 35. Jahrg., H. 1. S. 53–62.
21. Wüstendörfer L. Streit um *Fidelio*. Gustav Mahler und Felix Weingartner im Disput um Werktreue // Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute / hrsg. von Th.Gartmann und D.Allenbach. Schliengen: Edition Argus, 2019. S. 238–247.
22. Zeitung für die elegante Welt (Leipzig). 1819. Nr. 67. 3. April.

REFERENCES

1. Beethoven. *Pis'ma* [Letters], v 4 vols, vol. 2: 1812–1816, ed. by N.L. Fishman; trans. by L.S. Tovaliyova and N.L.Fishman; supplements and preface by L.V. Kirillina. Moscow: Muzyka, 2013. (In Russian).
2. *Bolshoy teatr. Elektronnyi archiv. Fidelio. Beethoven L* [The Bolshoi Theatre. Electronic archive, *Fidelio*. Beethoven L.]. Available at: <http://archive.bolshoi.ru/entity/OPERA/103391>; <http://archive.bolshoi.ru/entity/PRODUCTION/3852869> (accessed 30.06.2019). (In Russian).
3. Grigorovitsch N.N. *Bibliografiya literatury o Beethovene na russkom yazyke* [Bibliographical Survey of the Literature about Beethoven in Russian]. In: Beethoven [Beethoven, a Collection of Yssays], ed. by N.L. Fishman, vol. 2. Moscow: Muzyka, 1972, pp. 310–369. (In Russian).
4. Grigoriev A.A. Pis'mo k F.T. Stellovskomu ot 20 Oktyabrya 1863 [Letter to F.T. Stellovsky from October 20, 1863]. In: *RGALI, F. 2743 (P.A. Lamm). Op. 1. Ed. chr. 333. L. 12*. Available at: <http://grigoryev.lit-info.ru/grigoryev/pisma/letter-287.htm> (accessed 30.06.2019). (In Russian).
5. Gubkina N.V. *Nemetzkiy musikalny teatr v Peterburge v pervoi treti XIX veka* [The German Musical Theatre in Petersburg in the First Third of the 19th century]. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin, 2003. (In Russian).
6. Gurevich V.A. “Fidelio” v Rossii — beskonechnyi put' poznania [*Fidelio* in Russia — the Endless Path of Cognition]. In: *Nauchnoye mneniye* [The Scientific Opinion], 2015, no. 1, pp. 31–38. (In Russian).
7. *Italianskaia opera v Sankt-Peterburge* [The Italian Opera in Saint Petersburg], author of the text and editor M.M. Godlevskaya, co-editor E.M. Fedosova. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyi musei teatrel'nogo i muzykal'nogo isskusstva, 2013. (In Russian).
8. *Istoria russkoi muzyki: v 10 t.* [History of the Russian Music: in 10 vols.], vol. 10B, Book 1: 1890–1917; Chronograph], scientific supervision of E.M. Levashev. Moscow: Muzyka, 2011. (In Russian).

9. Zarubin V.I. *Bol'shoi teatr: Pervye postanovki oper na russkoi szene. 1825—1993* [The Bolshoi Theatre: The First Productions of the Operas on the Russian Scene. 1825–1993] Moscow: Ellis Lak, 1994. (In Russian).
10. *Ludwig van Beethoven: rukopisi i rannie pechatnye istochniki v kchranilitschakch Moskvy i Sankt-Peterburga: katalog* [Ludwig van Beethoven: Autographs and Early Printed Sources in the Repositories of Moscow and Saint Petersburg], ed. by I.V. Brezhneva, L.V. Kirillina. Moscow: Moscow Conservatory Publ., 2008. (In Russian).
11. *Fidelio*. Opera v dvukch deistviyakch. Muzyka Beethovena. Per. texta Ap. Grigorieva. [*Fidelio*. Opera in two acts. Music by Beethoven. Text translated by Ap. Grigoriev]. Saint Petersburg: Tipografia F. Stellovskogo, 1862. (In Russian).
12. *Fidelio*. Opera v 2 d. Mus. Beethovena; Text v perevode O. Lepko. [*Fidelio*. Opera in two acts. Music by Beethoven, Text translated by O. Lepko]. Saint Petersburg: E. Goppe, 1884. (In Russian).
13. *Fidelio*. Opera v 2-ch deisviakh L. Beethovena. Perevod P.Kirsa. [*Fidelio*. Opera in two acts. Music by Beethoven. Translated by P. Kirs]. Moscow: Muzykal'naya trgovlya P. Yurgensona, 1891. (In Russian).
14. *Abend-Zeitung* (Dresden), 1818, no. 279, 23. November.
15. Beethoven L. van. *Briefwechsel*. Gesamtausgabe, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 3: 1814–1816. München: G. Henle Verlag, 1996.
16. *Fidelio*. An Opera in Two Acts. The Music by Beethoven. The Libretto, with new recitatives arranged by Manfredo Mangioni. As represented in the Royal Italian Opera, Covent Garden. [London]: T. Brettell, 1851. [Digitized by the Internet Archive in 2014].
17. *Neue Berliner musikalische Zeitung* (Berlin), 1863, Nr. 10, 4. März.
18. Pappel K. Zur szenischen und musikalischen Aufführungspraxis von Opern am Revaler/Tallinner Stadttheater im 19. Jahrhundert. Textbücher, Regiebücher und Klavierauszüge als Quelle. In: *Im Spiegel der Geschichte. Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit*. Thalia Germanica, hrsg. von H. Fassel und P. Ulrich, Bd. 15. Berlin; Münster: LIT Verlag, 2015, S. 183–197.
19. Schuler M. Zwei unbekannte *Fidelio*-Partituraschriften aus dem Jahre. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1982, 39. Jahrg., H. 3, S. 151–167.
20. Schuler M. Unveröffentlichte Briefe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke: Zur dritten Fassung des *Fidelio*. In: *Die Musikforschung*, Januar–März 1982, 35. Jahrg., H. 1, S. 53–62.
21. Wüstendörfer L. Streit um *Fidelio*. Gustav Mahler und Felix Weingartner im Disput um Werktreue. In: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hrsg. von Th. Gartmann und D. Allenbach. Schliengen: Edition Argus, 2019, S. 238–247.
22. *Zeitung für die elegante Welt* (Leipzig), 1819, no. 67, 3. April.

Кириллина Лариса Валентиновна

доктор искусствоведения, профессор, кафедрa истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Larisa V. Kirillina

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Western European Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

larissa_kir@mail.ru



Илл. 1. «Фиделио», рук. СПб, 2 том, лист 131, финал 2 акта

<p>SCENA VIII. — Leonora agitata, osservando quei che u-arrano.</p> <p>Leonora. A qual furor ti condurrà L'arrial sete della vendetta, Cruel che sei, da te s'aspetta Mistato solo ed empiaetà. Ma vane pur son tue trame, Dolce pregatio sento nel cor; Dal cielo avrai, pur troppo, infame, Premio dovuto al traditor... Ah! già rinasce in me la speme, Il son di te già più non temo, In grembo a pace quieto è il cor.</p>	<p>ЯЗЫКОВИЩЕ VIII. — Леонора взволнованна, смотритъ на вошедшихъ.</p> <p>Леонора. Смертной злобности, злобна, Исполнень ты и жажды мщенья... Итъ даже твоя сожаленья Въ душѣ озлобленной твоей, Но какия злобы бредутъ твоей... Мое мнѣ сердце говоритъ, Надежды лучъ на него врѣзало Сомнѣя съ небесъ... Богъ защититъ... И върѣ — близокъ часъ спасенья, Мое мнѣ сердце говоритъ.</p>
--	--

Adagio. O TU LA CUI DOLCE POSSANZA

O tu, la cui dol - ce pos - san - za Or mi ad -

Илл. 2. «Фиделио», пер А. Григорьев. Изд. 1862 г., с. 22

ОПЕРЫ ВИНЧЕНЦО БЕЛЛИНИ.
ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ (1830–1860-Е ГОДЫ)

OPERAS BY VINCENZO BELLINI.
THE ST. PETERSBURG PLOT (1830s – 1860s)

Аннотация. Статья посвящена проблемам функционирования опер В. Беллини в истории петербургской музыкальной культуры первой половины XIX века. В работе анализируется процесс вхождения беллиниевских опер в повседневную практику Немецкого театра, Русской и Итальянской оперных трупп. Отмечается, что с театрального сезона 1835/36 по 1860/61 год на петербургских сценах из 10 законченных опер Беллини с разной степенью регулярности ставились 6 — «Пират», «Капулетти и Монтекки», «Сомнамбула», «Норма», «Беатриче ди Тенда», «Пуритане», но репертуарными в результате стали 3 — «Норма», «Капулетти и Монтекки», «Сомнамбула». Их премьеры были как успешными, так и провальными, дальнейшая сценическая судьба — непростой. Представленная автором панорама петербургской жизни опер Беллини объясняется особенностями регионального функционирования музыкального театра: волей монарха и политикой театрального начальства, исполнительскими составами, литературными сюжетами, традицией вокальных школ, своеобразием вкусов публики, ее слуховым опытом, привычками, темпераментом, эстетической позицией критиков, и в целом, контекстом театральной, литературно-музыкальной и бытовой жизни города. Каждая из опер Беллини в истории петербургского музыкального театра приобрела персональный сюжет, где пересекается как «свое», так и «чужое»; каждая продвигалась из Европы в Петербург по индивидуальному маршруту. Автор обращает внимание на не исчерпанность избранной темы, необходимость дальнейшего поиска материала и его анализа, способных открыть в общем ландшафте петербургской оперной практики новые горизонты.

Ключевые слова: Беллини, немецкая, русская, итальянская труппы, репертуар, публика, критика, восприятие музыки.

Abstract. The article discusses the history of adaptation of Vincenzo Bellini's operas to the musical culture of St. Petersburg in the first half of the 19th century. The article analyses the process by which Bellini's operas became part of the routine practice of the German theatre, the Russian and Italian Opera troupes. It is mentioned that during the period between the theatre season of 1835–1836 and 1860–1861 only 6 of 10 completed Bellini's operas were performed on the stages of St. Petersburg with a varying degree of regularity — *Il Pirata*, *I Capuletti e i Montecchi*, *La Sonnambula*, *Norma*, *Beatrice di Tenda* and *I Puritani*, with 3 of them becoming repertoire works — *Norma*, *I Capuletti e i Montecchi* and *La Sonnambula*. The article also addresses the ambiguity of certain situations resulting from either successful or failed premières of Bellini's operas and their further, often challenging stage life. The panorama

of St. Petersburg life of Bellini's operas provided by the author is explained by the regional principles which dominated the functioning of musical theater of that time: the will of the monarch and the policy of the theatre's administration, the casts, the literary plots, the traditions of vocal schools, preferences of the public's tastes, its auditory experience, habits, temperament, the aesthetic positions of the critics, and, by and large, the context of the theatrical, literary, musical and everyday life of the city. In the history of St. Petersburg musical theatre each one of Bellini's operas had acquired its individual storyline bringing together both 'its own' and 'alien' features: each one was advanced from Europe to St. Petersburg following its own unique individual route. The author points out that this topic has not yet had an exhaustive coverage, calling for further search for and analysis of other material to reveal new horizons in the overall landscape of the St. Petersburg opera practice.

Keywords: Bellini, German, Russian, Italian companies, repertoire, public, criticism, perception of music.

Проблема восприятия опер В. Беллини публикой в контексте театральной практики 1830–1860-х годов — тема, открывающая перспективы для исследования истории оперы в Петербурге с точки зрения вкусов и предпочтений слушателя-зрителя, форм администрирования и политики Дирекции императорских театров, статуса и профессионализма певцов, оркестрантов, декораторов, процесса институализации музыкальной критики, функционирования «элементов» оперы в культуре салона. Выход за пределы литературно-музыкальных текстов (либретто, партитуры) в процессе такой работы — неизбежен, как неизбежен поиск многочисленных источников-свидетельств слушательско-зрительской рецепции опер, полемических бурений критиков и др.¹

Эпоха Беллини в Петербурге началась достаточно поздно, незадолго до смерти композитора. С театрального сезона 1835/36 по 1860/61-й на сценах Немецкого театра, Русской и Итальянской оперных трупп из десяти законченных опер Беллини с разной степенью регулярности ставились — «Пират», «Капулетти и Монтекки», «Сомнамбула», «Норма», «Беатриче ди Тенда», «Пуритане». Жизнь петербургских версий шести беллиниевских опер, начиная с премьерных показов, складывалась по-разному: одним из них сопутствовал успех и длительное пребывание на сцене, другим — завоевать признание публики, критиков так и не удалось.

Инициатива постановок опер Беллини в Петербурге принадлежала Немецкой труппе: 12 октября 1835 г. в Александринском театре состоялась премьера «Нормы», 6 мая 1836-го — «Капулетти и Монтекки», 11 ноября — «Пирата». Вслед за Немецким театром оперы Беллини вошли в репертуар Русской труппы: 17 февраля 1837 г. в бенефис К. Кавоса впервые показали в Боль-

¹ В разработке данной темы с методологической точки зрения безусловную ценность имеют: фундаментальный труд Дж. Фалчер [13], а также различные аспекты работ А. Мартен-Фюжье [15], М.Э. Смарт [18; 19].

шом театре «Монтеки и Капулетти», 17 мая в бенефис Л.И. Леонова — «Сомнамбулу» («Невеста-лунатик»), 3 октября — «Норму». В конце 1839 г. в бенефис А.Ф. Соловьевой осуществили постановку «Пуритан» («Шотландские пуритане»).

Премьерные спектакли, безусловно, вызвали резонанс в среде публики и критиков, но оценки поклонников оперы единодушием не отличались. Премьеры «Нормы», «Капулетти и Монтеки», «Пирата» в Немецком театре, несмотря на восхищавшее театралов блистательное декорационное оформление А. Роллера, можно считать неудачными. Звучал Беллини, действительно, плохо из-за слабого состава солистов труппы. Критики отмечали непрофессиональное пение примадонн: фальшивое у М. Нейрейтер (Норма) и «крикливое» в высоком регистре у Гофман (Адальджиза, Ромео, Имоджене), отсутствие способности к актёрской игре у Гофмана (Поллион, Гуальтьеро), разноголосицу в ансамбле солистов и оркестра [5, 992; 7].

Премьеры опер «Капулетти и Монтеки», «Невесты-лунатика», «Норма», «Шотландских пуритан» на русской сцене в целом состоялись как вполне успешные, благодаря ведущим певцам труппы — А.Я. Петровой (Ромео, Адальджиза), М.М. Степановой (Юлия, Амина, Норма), О.А. Петрову (Родольфо, Оровезо), Л.И. Леонову (Эльвино), А.П. Лоди-Несторова (Поллион). Например, В.Ф. Одоевский в связи с «Нормой» обратил внимание на особые таланты четы Петровых, Степановой, Несторова [1, 418].

На восприятие публики, посетившей премьерные спектакли, влияло не только мастерство певцов (или отсутствие такового), но и сюжеты опер. Так, литературный текст «Капулетти и Монтеки» навсегда остался Немецкого театра был признан избитым и надоевшим после длительного пребывания на сцене оперы Д.Г. Штейбельта «Ромео и Юлия», а «Пирата» — скучным и запутанным [8]². Сюжет «Сомнамбулы», представленный Русской труппой, не был новостью для публики, насмотревшейся в предыдущие театральные сезоны на балет «Женщина-лунатик». Но этот сюжет публике нравился. Так что, на русской сцене лунатических снов Амины, счастливого финала, заканчивавшегося свадьбой главных героев, уже с нетерпением ждали.

В оценках оперных премьер и на немецкой, и на русской сценах подчеркивалась «слабая» музыка: отсутствие «главной музыкальной идеи», «беспрестанные повторения одних и тех же фраз», «холодные, растянутые речитативы». Непривычным для слуха казался оркестр с «чрезмерным» использованием духовых и ударных инструментов («шумная музыка» с оглушительным оркестром, «треском труб и тромбонов», «грохотом барабанов»), излишне простой — инструментовка, и в целом — «необработанность» прекрасного дарования Беллини³.

² О новаторстве музыкального стиля «Пирата» и восторженном приеме оперы публикой, отмеченных критиками после миланской премьеры 27 октября 1827 года см.: [16, 5–7].

³ О неоднозначных откликах современников Беллини на стиль его опер см.: [14].

Неприятие музыки опер объясняется ранее сформировавшимся у петербургской публики слуховым опытом, отсутствием привычки к новому музыкальному языку, к стилю бельканто беллиниевского образца с его своеобразной кантиленой, постепенным формированием колоратуры, виртуозных украшений, рождавшихся из самой темы, вуалированием или не откровенным использованием бытовых жанров (маршей, песенно-танцевальных эпизодов).

Кроме того, критическая оценка первых постановок опер – отсутствие подлинного драматизма, незавершенность и «неотделанность» отдельных сцен – во-многом обусловлена контекстом петербургской оперной жизни. До первой «петербургской» оперы Беллини в 1835 г. на немецкой и русской сценах с успехом шли романтические оперы Г. Маршнера «Вампир, или Мертвец-кровопийца», Ф. Герольда «Морской разбойник Цампа, или Мраморная невеста», «большие оперы» Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол» и Д. Обера «Фенелла» («Немая из Портичи»). Оперы отличались монументальной композицией, яркой театральностью, сценическими контрастами, оркестровыми эффектами, балетными сценами. Романтические страсти будоражили воображение публики и вызывали неординарную эмоциональную реакцию. Оперы, как правило, заканчивались победой добра над злом, где зло в сценическом плане эффектно наказывалось, а добро побеждало и в самых возвышенных тонах воспевалось. Так, Вампир (лорд Рутвен) проваливается в ад, а Мальвина и Обри ликуют, получив разрешение от отца невесты на женитьбу («Вампир» Маршнера). В преисподнюю отправляется, схваченный за руку статуей Камиллы, Цампа, а Камилла и ее возлюбленный Альфонс счастливым образом воссоединяются («Цампа» Герольда). В адскую бездну попадает Бертрам, а Роберт и Изабелла, Рамбольд и Алиса обретают счастье в сцене венчания («Роберт» Мейербера). В «Фенелле» обманутая романтическая героиня погибает, но она, как необходимая в драматургии оперы искупительная жертва, становится символом добродетели, самопожертвования и всепрощения. И, кроме того, особенная, возвышенная красота героини создается не оперным – вокальным, а балетным – пластическим решением образа в спектакле. На этом фоне драматургия опер Беллини казалась поклонникам оперы несколько монотонной, лишенной, например, строгого величия и монументальности «Роберта» Мейербера. Но несмотря на первые, негативные впечатления, оперы в дальнейшем регулярно ставились. И журналисты, отзывавшиеся о премьерных спектаклях весьма не лестно, в дальнейшем расточали музыку опер разного рода похвалы.

Из пяти опер Беллини, поставленных на немецкой и русской сценах, репертуарными стали три – «Норма», «Капулетти и Монтекки», «Невеста-лунатик». Их популярность обеспечивалась сюжетами и драматургией, актуализованных контекстом музыкального театра Петербурга 1830–1840-х годов. «Норма», «Капулетти и Монтекки» завершаются трагедийными, воспевающи-

ми тему любви, финалами: всходящие на костер Норма и Поллион, умирающие Ромео и Джульетта. Возвышенный драматизм последних сцен производил сильнейшее впечатление, давал публике возможность испытать некий катарсис, сострадать, сопереживать, «возвысить душу». «Сомнамбула», созданная в жанре *semiseria*, впечатляла сценами сновидений Амины, разного рода комедийными ситуациями, построеными на тривиальной путанице, легкостью и увлекательностью сюжета в целом, эффектным финалом: Амина – на крыше мельницы, публика замирает, опасаясь, что она может упасть, все понимают, что она невинна, Эльвино прощает любимую, кается в содеянном, Амина пробуждается и все заканчивается всеобщей радостью и счастьем. Также, наслушавшихся беллиниевской музыки меломанов привлекали «мелодические, сладкие», легко ложащиеся «на слух» мотивы.

В прессе нередко сравнивалось исполнение опер Беллини на немецкой и русской сценах, профессиональный уровень трупп в целом; обсуждался вопрос о том, какие оперы и на какой сцене поставлены лучше, певцы какой труппы пользуются в театральной среде наибольшим успехом и др. [3; 6]. «Норма», «Капулетти и Монтекки» в течение многих театральных сезонов шли параллельно на двух сценах, и дух соперничества витал над исполнителями главных партий, подогреваемый публикой и критиками. Общие заслуги Немецкого театра и Русской оперной труппы в популяризации оперного искусства Беллини в Петербурге очевидны. Оперы на двух главных сценах столицы оказались мощным стимулом для профессионализации певцов и оркестрантов, совершенствования техники итальянского *belcanto*, новым опытом общения с итальянской музыкой. Вхождение произведений Беллини в репертуар Немецкой и Русской трупп, перемещение «Нормы», «Капулетти и Монтекки» с одной сцены на другую — перспективный ход в политике Дирекции императорских театров, активно способствовавшей оживлению театральной жизни города. Немецкий театр, впервые представив «Норму», «Капулетти и Монтекки», «Пирата», открыл для петербуржцев оперы Беллини и тем самым новую страницу итальянского театра в истории российской музыкальной культуры. Аналогичную роль выполняла и Русская труппа, добавив к «Норме», «Капулетти и Монтекки» «Сомнамбулу» и «Пуритан».

Весной 1843 г. Петербург посетил Дж. Рубини, дал несколько концертов, пережив триумф, и был ангажирован дирекцией на участие в спектаклях после Великого поста. В июне с Рубини, солистами Русской и Немецкой трупп на сцене Большого театра показали «Сомнамбулу», «Пуритан» и «Пирата». Несмотря на то, что меломаны хотели слушать и с восторгом слушали одного Рубини, «Сомнамбула» и «Пуритане» были приняты холодно, а сюжет «Пирата», как и ранее на немецкой сцене, показался «нелепым» и непонятным [9].

Начиная с приезда Итальянской оперной труппы в сезон 1843/44 начался новый виток в жизни опер Беллини на петербургской сцене. Оперы зазвучали

на итальянском языке, в исполнении беллиниевских певцов, прославивших музыку композитора в Италии и в Европе. Уже в первый сезон состоялись показы «Пирата» (13 октября 1843), «Нормы» (8 ноября 1843), «Сомнамбулы» (17 ноября 1843), «Капулетти и Монтекки» (7 января 1844), «Пуритан» (январь 1844); в ноябре 1845-го — «Беатриче ди Тенда».

Но премьерам на итальянской сцене не всегда сопутствовал успех. Так, невезение в очередной раз преследовало «Пирата». Рубини, несмотря на неудачный весенний спектакль, как «главный режиссер» Итальянской оперной труппы принял решение открыть первый осенний сезон все-таки «Пиратом», что оказалось его безусловным просчетом. Несмотря на то, что петербуржцы встретили певца восторгами и рукоплесканиями, опера энтузиазма не вызвала и надолго исчезла с подмостков Итальянской оперной труппы. Инициатива Рубини вполне понятна: партия Гуальтьеро принесла ему европейское признание, в разных странах «Пират» покорял слушателей изобилием «новых, гибких, впечатлительных мелодий». Но в Петербурге за 10 предшествующих лет у публики сложились свои предпочтения: она полюбила «Норму», «Сомнамбулу», «Капулетти и Монтекки», но не «Пирата». Скучный и запутанный сюжет оперы, как отмечали в один голос журналисты, — не единственная причина провала «Пирата». Петербургскую публику пугал «ужасный» финал: с гибелью героев-соперников, героиней с помутившимся рассудком, неэффектно покидавшей сцену на последних минутах спектакля. Поэтому даже присутствие в спектакле Рубини оперу не спасло.

Не удостоилась похвал и премьера «Нормы»: не понравилась Л. Ассандри, неудачно спевшая главную партию. Поэтому в репертуар 1843/44 сезона театральная дирекция включила, проверенную временем и ставшую любимой в среде меломанов, «Сомнамбулу», в результате вызвавшую невероятный ажиотаж, поскольку Амину пела П. Виардо. А вот любимая петербуржцами опера «Капулетти и Монтекки» неожиданным образом всех разочаровала. Партию Ромео исполняла Виардо, Джульетту — Ассандри. Р. М. Зотов достаточно точно объяснил причину недоумений петербуржцев на премьере и после: привычка. До приезда итальянцев публика в течение немалого времени наслаждалась пением Петровой — Ромео, и органично воспринимала ее контральто в этой партии. Меццо-сопрано Виардо слушателям показалось несоответствующим образу героя, на слух никак не ложилось, и как констатировал критик, Ромео не принадлежал «к голосу и средствам Г-жи Виардо». К тому же тембры двух сопрано в дуэтах Ромео и Джульетты в восприятии любителей музыки «беспрестанно» смешивались, у них возникало чувство «недоверчивости», «неудовлетворенности». Вину за свое недовольство публика возложила на композитора [10].

Последней неудачной премьерой первого сезона Итальянской труппы стали «Пуритане». Бедную Ассандри продолжали ошарашивать: пела она хоро-

шо, но явно не выдерживала конкуренции с Виардо. Музыка, где отсутствовали хорошо запоминавшиеся и направлявшиеся прямо к сердцу «элегические мелодии», «полу-дилетантами» воспринималась с трудом. Не случайно впоследствии «Пуритан» нередко заменяли на ту же «Сомнамбулу».

Но несмотря на разные неблагоприятные ситуации с премьерами, (что-то воспринималось триумфально, что-то менее успешно, а что-то провально), оперы Беллини упорно держались на сцене в качестве постоянного магнита и для певцов, и для публики. Длительную жизнь постановкам, безусловно, обеспечивали многие исполнители главных партий. Замечательной Аминой была Виардо, соперничавшая с Рубини-Эльвино и трогавшая «всех до слез в сцене пробуждения» героини в 1843/44, 1844/45. В сезоны с 1850/51 по 1853/54 в этих партиях блистали Ф. Персиани-Таккинарди и Дж. Марио, с 1853/54 по 1854/55 — А.К. Лагранж и Э. Кальцолари. Норму впервые 18 ноября 1844 исполняла Виардо, в 1846/47, 1847/48 Т. Джули-Борси, в 1849/50, 1851/52 — Дж. Гризи, в 1854/55 — Лагранж, в 1859/60 — Э. Лагуа. Выделялась также Ж.А. Кастелан в партии Эльвиры в «Пуританах» вместе с партнерами Рубини и Тамбурины в 1844/45, в той же роли Э. Фреццолини в 1848-м, она же вместе с Марио в 1849-м, Гризи в 1851-м, Лагранж в 1853/54. Фреццолини покоряла публику в ее коронной партии Беатриче в «Беатриче ди Тенда» в 3-х сезонах, начиная с 1847-го. Таким образом, публика каждый раз слышала в уже хорошо известном произведении что-то новое, удивлялась неожиданной интерпретации знакомой и любимой роли, и главное — наслаждалась прекрасными голосами, виртуозной и белькантовой техникой итальянской школы. Так, голос Виардо неотразимым образом действовал на слушателей звучанием в грудном регистре и «бархатистостью» тембра. В.П. Боткин восхищался Нормой Гризи, с увлечением и трепетом прослеживая судьбу ее героини, созданную певицей с помощью главного инструмента — голоса. В его повествовании жизнь Нормы на сцене начинается с холодной и спокойно-благородной тональности в «Casta diva», озвучивается новыми обертонами «нежности и поэзии», воспоминаниями «о первом времени любви» в сцене с Адальджигой, поражает неожиданным, трагическим металлом и жестом «оскорбленной души» в сцене с Поллионом. Во втором акте возникает и долго длится, исполненное «особенного, задушевного выражения» *sotto voce* и «гордая Норма становится нежною и меланхолическою» [2, 51–52]. Боткин пишет о «чарующем, магнетическом», наполненном «горячим, электрическим током» голосе Марио, особенно отмечая его воздействие в партии Артура в «Пуританах» [там же, 53–57].

Кроме того, успех беллиниевских опер («Норма», «Сомнамбула») определялся характерной особенностью — наличием главной роли, чаще всего, женской, написанной для конкретной певицы. «У женственного Беллини женские характеры обыкновенно управляют ходом драмы» [12, 248]. «Норма»

привлекала зрителей не только музыкальными красотоми, но и захватывающей драмой: за судьбой главных героев следили с напряженным вниманием, ужасаясь, плача, сопереживая. Впечатляющие свидетельства о драматическом искусстве Дж. Пасты в роли Нормы от лица героя своей повести «Три оперы: Норма. Семирамида. Анна Боллен» оставил Н. В. Кукольник [4, 138]. Он акцентирует внимание читателя на психологических тонкостях внешнего и внутреннего поведения Нормы в ключевых сценах спектакля, переданных с величайшим мастерством Пастой⁴. Уже выход Нормы в первой сцене впечатляет автора неоднозначностью образа: перед нами вырастает фигура, поправшей «свою религию» жрицы, стремящейся скрыть свое смятение и предстать перед толпой «невежествующих идолопоклонников» — «величественною»; далее «искренность сердца» героини прорывается в молитве «Casta diva», «и как-будто в самой груди поет одно сердце, поет свой плач, свои стоны, целебно ласкает, лелеет свои раны <...>» [там же, 138–139]. В сцене с признанием Адальджицы, вскрывающим «раны сердца» Нормы, героиня уже не величественная жрица, а женщина; в сцене с предавшим ее Поллионом она — «не римская матрона, не парижская дама, не ревнивица восточных гаремов», а «галлиянка, дикая, необузданная» [там же, 140]. Финал оперы причислен автором к «лучшим окончаниям опер», где «все положения приняли истинно-драматический характер», и где Норма, желая «блеснуть своим великодушием в глазах <...> еще любимого изменника, и не видя для него спасения, разделяет с ним огненное ложе» [там же]. Этот момент, и сцена с отцом, мольбы о спасении детей, завершающее драму шествие на костер вызывали у зрителей сильные ощущения: «брызнули слезы, сердца забились, занялось дыхание» [там же, 141].

О различных трактовках образа Нормы итальянскими певицами А.Н. Серов писал следующее. Паста — это Норма-римлянка, Виардо — Норма-испанка или цыганка, создавшая «дикую, порывистую натуру, взрослую среди варварского племени», «Гризи приближалась к идеалу Пасты, (которой и подражала, но пела и играла далеко не так пластично)», Лагруа, напоминая отчасти Норму Гризи и Виардо, не обладая «кистинной женственностью и изящностью», выкупала «этот недостаток энергичностью, хотя без увлечения» [11]. Оценка Серова интерпретаций роли Нормы известными певицами, безусловно, имеет индивидуальную окраску. Но показателен факт, акцентируемого им разнообразия актерских решений.

Итак, краткая панорама петербургской жизни опер Беллини объясняется особенностями регионального функционирования музыкального театра: политикой театрального начальства, исполнительскими составами, своео-

⁴ Дж. Паста дебютировала в Петербурге в партии Нормы в июне 1841 на сцене Большого театра (партию Адальджицы пела Петрова). Об исполнительском (вокальном и актерском) даровании Дж. Пасты см.: [17].

бразием вкусов публики, ее слуховым опытом, привычками, темпераментом, эстетической позицией критиков, и в целом, контекстом театральной и литературно-музыкальной жизни города. Каждая из опер Беллини в истории петербургского музыкального театра приобрела персональный сюжет, где пересекается как «свое», так и «чужое»; каждая продвигалась из Европы в Петербург по индивидуальному маршруту, проложив новый путь и для певцов, и для слушателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аб. Ир. [Одоевский В.Ф.] Еще раз о представлении «Нормы» // Литературные прибавления к журналу «Русский инвалид». 1837. № 43. 23 октября. С. 417–418.
2. Боткин В.П. Итальянская опера в Петербурге в 1849 г. // Сочинения В.П. Боткина: в 3 т. Т. 3. СПб.: Пантеон литературы, 1893. С. 45–60.
3. Выдержки из «Краткого обзора действий имп.[ераторских] С.-Петербургских театров». К отчету за 1836 год // Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. Глинка: Творческий путь: в 2 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. Т. 2. С. 198–201.
4. Кукольник Н.В. Три оперы: Норма. Семирамида. Анна Болен // Повести и рассказы, соч. Нестора Кукольника: в 3 т. СПб.: Типография Бочарова, 1843. Т. 2. С. 129–166.
5. Медведовский П. [Юркевич П.И.] Немецкий театр. Первое представление оперы «Норма», 12 октября, на Александринском театре // Северная пчела. 1835. № 248. 2 ноября. С. 989–992.
6. Немецкий театр в С.-Петербурге. «Семирамида», опера Россини; бенефис г-на и г-жи Гоффман // Литературные прибавления к журналу «Русский инвалид». 1837. № 7. 13 февраля. С. 62–66.
7. П.М. [Юркевич П.И.] Немецкий театр // Литературные прибавления к журналу «Русский инвалид». 1836. № 143. 25 июня. С. 569–572;
8. П.М. [Юркевич П.И.] Пират, опера в четырех действиях, музыка Беллини // Литературные прибавления к журналу «Русский инвалид». № 273. 28 ноября. С. 1089–1092.
9. Р.З. [Зотов Р.М.]. Рубини и опера (Статья вторая) // Северная пчела. 1843. № 125. 8 июня. С. 487–499.
10. Р.З. [Зотов Р.М.]. Большой театр. Италиянские спектакли. I Capuletti e i Montecchi, лирическая драма; музыка Беллини. Виардо-Гарция. Ассандри. Пазини. Петров // Северная пчела. 1844. № 18. 24 января. С. 69–70.
11. Серов А.Н. Спектакли русской и итальянской оперной трупп. Музыкальные новости из чужих земель // Серов А.Н. Статьи о музыке / сост., коммент. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1989. Вып. 5: 1860–1862. С. 20–21.
12. Серов А.Н. Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. Из сочинения Рилы «Музыкальные характеристики» // Серов А.Н. Статьи о музыке / сост., коммент. В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1990. Вып. 6: 1863–1866. С. 245–253.
13. Fulcher J. The Nations Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
14. Esse M. Speaking and Sighing: Bellini's canto declamato and the Poetics of Restraint // Current Musicology. 2009. No. 87. P. 7–45. URL: <https://currentmusicology.columbia.edu/article/speaking-and-sighing-bellinis-canto-declamato-and-the-poetics-of-restraint/> (accessed: 08.12.2019).
15. Martin-Fugier A. La vie elegante, ou la Formation du Tout-Paris. 1815–1848. Paris: Favard, 1990.

16. Staffieri G. «Lo sognai ferito, esangue»: la rete intertestuale del Pirata // *Bollettino*. 2018. No. IV. P. 5–43. URL: <http://www.bollettinostudibelliniani.eu/%20lo-sognai-ferito-esangue-la-rete-intertestuale-del-pirata-gloria-staffieri%20/> (accessed: 08.12.2019)
17. Smart M.A. Bellini's Fall from Grace // *Opera*. March 2002. 53, no. 3. P. 278–284.
18. Smart M.A. Roles, Reputations, Shadows: Singers at the Opéra, 1828–1849 // *Cambridge Companion to Grand Opera* / ed. by David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 108–128.
19. Smart M.A. *Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth Century Italy, 1815–1848*. Berkely: University of California Press, 2018.

REFERENCES

1. Ab. Ir. [Odoevskii V.F.] Eshche raz o predstavlenii *Normy* [The Performance of *Norma* Revisited]. In: *Literaturnye pribavleniya k zhurnalu «Russkij invalid»* [Literary Supplement to the Magazine *Russian Invalid*], 1837, no. 43, pp. 417–418. (In Russian).
2. Botkin V.P. Ital'yanskaya opera v Peterburge v 1849 g. [The Italian Opera in St Petersburg in 1849]. In: *Sochineniya V.P. Botkina* [Works by V. P. Botkin] in 3 volumes, vol. 3. Saint Petersburg: Panteon literary, 1893, pp. 45–60. (In Russian).
3. Vyderzhki iz «Kratkogo obzora dejstvii imp.[eratorskikh] S.-Peterburgskikh teatrov». K otchetu za 1836 god [Excerpts from 'A Brief Review of the Activities of the Imp[erial] St Petersburg Theatres.' A Report for 1836]. In: T.N. Livanova, V.V. Protopopov. *Glinka: Tvorcheskij put'* [Glinka: Creative Path] in 2 volumes, vol. 2. Moscow: Gomuzizdat, 1955, pp. 198–201. (In Russian).
4. Kukul'nik N.V. Tri opery: *Norma. Semiramida. Anna Bolein* [Three Operas: *Norma, Semiramide, Anna Bolena*]. In: *Povesti i rasskazy*, soch. Nestora Kukul'nika [Novellas and Short Stories, Works by Nestor Kukul'nik] in 3 volumes, vol. 2. Saint Petersburg: The Bocharov publ., 1843, pp. 129–166. (In Russian).
5. Medvedovskij P. [Yurkevich P.I.] Nemeckij teatr. Pervoe predstavlenie opery: *Norma*, 12 oktyabrya, na Aleksandrinskom teatre [The German Theatre. The First Performance of the Opera: *Norma*, October 12th, at the Alexandrinskij Theatre]. In: *Severnaya pchela*, [Northern Bee], 1835, no. 248, 2 November, pp. 989–992. (In Russian).
6. Nemeckij teatr v S.-Peterburge. *Semiramida*, opera Rossini; benefis g-na i g-zhi Goffman [The German Theatre in St Petersburg. *Semiramide*, Opera by Rossini; Benefit Performance of Mr. and Mrs. Hoffmann]. In: *Literaturnye pribavleniya k zhurnalu «Russkij invalid»* [Literary Supplement to the Magazine *Russian invalid*], 1837, no. 7, 13 February, pp. 62–66. (In Russian).
7. P.M. [Yurkevich P.I.] Nemeckij teatr [The German Theatre]. In: *Literaturnye pribavleniya k zhurnalu «Russkij invalid»* [Literary Supplement to the Magazine *Russian invalid*], 1836, no. 143, 25 June, pp. 569–572. (In Russian).
8. P.M. [Yurkevich P.I.] *Pirat*, opera v chetyrekh dejstviiyah, muzyka Bellini [The *Pirate*, Opera in Four Acts, Music by Bellini]. In: *Literaturnye pribavleniya k zhurnalu «Russkij invalid»* [Literary Supplement to the Magazine *Russian invalid*], 1836, no. 273. 28 November, pp. 1089–1092. (In Russian).
9. R.Z. [Zotov R.M.]. Rubini i opera (Stat'ya vtoraya) [Rubini and the Art of Opera (The Second Article)]. In: *Severnaya pchela* [Northern Bee], 1843, no. 125, 8 June, pp. 487–499. (In Russian).
10. R.Z. [Zotov R.M.]. Bol'shoj teatr. Italiyanskie spektakli. *I Capuletti e i Montecchi*, liricheskaya drama; muzyka Bellini. Viardo-Garcia. Assandri. Pazini. Petrov [The Bolshoi Theatre. The Italian Productions. *I Capuletti e i Montecchi*, Lyrical Drama; Music by Bellini, Viardot-Garcia. Assandri, Pasini. Petrov]. In: *Severnaya pchela* [Northern Bee], 1844, no. 18, 24 January, pp. 69–70. (In Russian).

11. Serov A.N. Spektakli ruskoj i ital'janskoj opernoj trupp. Muzykal'nye novosti iz chuzhjih zemel' [Performances by the Russian and Italian Opera Companies. Music News from Foreign Lands]. In: A.N. Serov. *Stat' i o muzyke* [Articles about Music], ed. by V. V. Protopopov, issue 5 (1860–1862). Moscow: Musyka, 1989, pp. 20–21. (In Russian).
12. Serov A.N. Vinchenzo Bellini i Gaetano Donicetti. Iz sochineniya Rilya «Muzykal'nye harakteristiki» [Vincenzo Bellini and Gaetano Donizetti. From Riehl's 'Music Characteristics'/'Musikalische Charakterköpfe']. In: A.N. Serov. *Stat' i o muzyke* [Articles about Music]; ed. by V. V. Protopopov, issue 6: 1863–1866. Moscow: Musyka, 1990, pp. 245–253. (In Russian).
13. Fulcher J. *The Nations Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
14. Esse M. Speaking and Sighing: Bellini's canto declamato and the Poetics of Restraint. In: *Current Musicology*, 2009, no. 87, pp. 7–45. Available at: <https://currentmusicology.columbia.edu/article/speaking-and-sighing-bellinis-canto-declamato-and-the-poetics-of-restraint/> (accessed 08.12.2019).
15. Martin-Fugier A. *La vie elegante, ou la Formation du Tout-Paris. 1815–1848*. Paris: Favard, 1990.
16. Staffieri G. «Lo sognai ferito, esangue»: la rete intertestuale del Pirata. In: *Bollettino di Studi Belliniani*, 2018, no. IV, pp. 5–43. Available at: <http://www.bollettinostudibelliniani.eu/%20lo-sognai-ferito-esangue-la-rete-interestuale-del-pirata-gloria-staffieri%20/> (accessed 08.12.2019).
17. Smart M.A. Bellini's Fall from Grace. In: *Opera*, March 2002, 53, no. 3, pp. 278–284.
18. Smart M.A. Roles, Reputations, Shadows: Singers at the Opéra, 1828–1849. In: *Cambridge Companion to Grand Opera*, ed. by David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 108–128.
19. Smart M.A. *Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth Century Italy, 1815–1848*. Berkeley: University of California Press, 2018.

Огаркова Наталия Алексеевна

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор музыки, Российский институт истории искусств, профессор, кафедра междисциплинарных исследований и практик в области искусств, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Natalia A. Ogarkova

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Leading Researcher, Music Department, Russian Institute of Arts History, Professor, Department of Interdisciplinary Studies and Practices, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

natalia.ogarkova@gmail.com

Е.В. Ровенко
Elena V. ROVENKO

**О ВЛИЯНИИ ВАГНЕРА
НА ФРАНЦУЗСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО:
КОНЦЕПЦИЯ «ВАГНЕРИАНСКОЙ ЖИВОПИСИ» ТЕОДОРА ДЕ ВИЗЕВА
И ПРИМЕРЫ ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЯ**

**ON RICHARD WAGNER'S INFLUENCE ON FRENCH VISUAL ART:
THÉODORE DE WYZEWA'S CONCEPT OF 'WAGNERIAN PAINTING'
AND THE EXAMPLES OF ITS IMPLEMENTATION**

Аннотация. Предметом рассмотрения в статье служат принципы претворения феномена французского вагнерианства в сфере изобразительного искусства. Объект внимания — концепция «вагнерианской живописи», сформулированная Теодором де Визева. Для ее осмысления применяется герменевтический подход вкупе с семантическим анализом элементов «визуального языка» и сравнительным анализом способов организации живописного и музыкального материала.

Новизна статьи заключается в попытке соотнести принципы организации материала в музыке Вагнера и живописи художников, задумывавшихся о феномене музыкальности живописи с учетом вагнеровских открытий (в особенности Фантен-Латура и Ван Гога). Установлено, что: 1) концепция «вагнерианской живописи» была подготовлена французской романтической культурой (Делакруа, Бодлер); 2) отталкиваясь от субъективного идеализма, Визева приходит к конструированию синтеза искусств на основе разных способностей «души»: визуального восприятия, понятийного абстрагирования и эмоций; им соответствуют живопись, литература и музыка; об их совокупном действии задумался Вагнер; 3) «эмоцию» вызывают выразительные средства, а не транслируемое ими значение, что предполагает в живописи воздействие на реципиента чистым цветом, линиями и формами, которые образуют путем вариантных повторов композиционные рифмы и могут трактоваться как корреляты лейтмотивов.

Ключевые слова: французское вагнерианство, Теодор де Визева, Рихард Вагнер, вагнерианская живопись, музыкальность пространственных искусств, Анри Фантен-Латур, Винсент Ван Гог.

Abstract. The subject of the article is the principles of implementation of the phenomenon of the French Wagnerism into the sphere of the visual arts and Théodore de Wyzewa's conception of 'Wagnerian painting.' For the comprehension of it the hermeneutical approach is applied along with the semantic analysis of elements of the 'visual language' and a comparative study of organization of the pictorial and musical material.

The novelty of the article consists in the attempt to correlate the principles of organization of material in Wagner's music and in the painting of the artists (especially

Fantin-Latour and Van Gogh) who, taking into consideration Wagner's artistic discoveries, reflected on the phenomenon of musicality in painting.

It is established that: 1) the conception of 'Wagnerian painting' had been anticipated by the French romantic artistic culture (Delacroix, Baudelaire); 2) proceeding from subjective idealism, Wyzewa arrives at a synthesis of arts on the basis of the different abilities of the 'soul': visual perception, noetic abstracting and emotions; painting, literature and music correspond to them; Wagner reflected on their coaction; 3) 'emotion' is aroused by the expressive means themselves, rather than by the meaning transmitted by them; this fact presupposes in the sphere of painting the impact made on the viewer by pure colors, lines and forms, which organize compositional rhymes through variant repeating and which may be interpreted as correlates of musical leitmotifs.

Keywords: French Wagnerism, Théodore de Wyzewa, Richard Wagner, Wagnerian painting, musicality of spatial arts, Henri Fantin-Latour, Vincent Van Gogh.

Влияние Рихарда Вагнера на французскую художественную культуру было многогранным и охватило практически все виды искусства, что неудивительно, учитывая идею Gesamtkunstwerk. Она вдохновляла не только музыкантов и поэтов, но и художников; так, Поль Гоген предложил ее интерпретацию в неопубликованной рукописи 1888 года «Заметки о синтезе» («Notes synthétiques»), а Поль Серюзье украсил цитатами из вагнеровских текстов стены своей комнаты в Ле Пульдю [8, 54]. Личность композитора и сама атмосфера, создаваемая его искусством, привлекала внимание живописцев. В пример можно привести раннюю работу Поля Сезанна «Девушка у пианино (Увертюра к "Тангейзеру")»¹, портрет Вагнера кисти Пьера-Огюста Ренуара², картину «Девушки под лампой» Мориса Дени³.

При этом, как следует из свидетельств Ромена Роллана, Леона Доде и Андре Жида, «многие поклонники Вагнера были увлечены в первую очередь литературной основой его произведений» [1, 49]. В сфере живописи эта особенность рецепции феномена Вагнера привела к попыткам запечатлеть образный мир вагнеровских драм. Пальма первенства тут должна быть отдана Анри Фантен-Латуру, который настолько увлекся искусством Вагнера, что даже перенес дату помолвки, когда в 1876 году выпал случай получить билеты на байройтское представление «Кольца нибелунга» [10, 259]. Известность художнику принесло полотно «Вагнеристы (За фортепиано)»⁴: на нем изображены в том числе Венсан д'Энди, Эммануэль Шабрие и Камиль Бенуа, композитор и музыкальный критик. До 1898 года Фантен-Латур создал около сорока произведений в разной технике, которые запечатлевали ключевые моменты развития сюжета тетралогии [2, 7], причем четырнадцать литографий

¹ «La Jeune Fille au piano, ou L'Ouverture de Tannhäuser», 1868, х., м., 57,8 x 92,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург).

² «Richard Wagner», 1882, х., м., 53 x 46 см, Музей д'Орсэ, Париж.

³ «Jeunes filles à la lampe», 1891, х., м., 36 x 65 см, Музей изящных искусств, Лион.

⁴ «Les wagneristes (Autour du piano)», 1885, х., м., 160 x 220 см, Музей д'Орсэ, Париж.

были воспроизведены в монографии Адольфа Жюльена (Adolphe Jullien) «Рихард Вагнер, его жизнь, его творчество» («Richard Wagner, sa vie, son œuvre», 1886), а «Вопрошание Эрды» (франц. «L'évocation d'Erda») было помещено на странице номера «Revue Wagnérienne» от 8 мая 1885 года Эдуаром Дюжарденом (Édouard Dujardin), основателем журнала [15, 39].

Друг Дюжардена, критик Теодор де Визева (Théodore de Wyzewa), во многом с оглядкой на работы Фантен-Латура решил не ограничиваться перечислением живописных произведений на «вагнеровскую» тематику, а осмыслить саму суть вагнеровского воздействия в сфере изобразительных искусств. Визева предложил концепцию «вагнерианской живописи» («la peinture wagnérienne») (см.: [14, 62–64; 15, 26–28]), которую можно рассматривать как интересную попытку *конкретно-чувственной интерпретации синтеза искусств* и одновременно как попытку предложить примеры феноменов, порожденных такой интерпретацией. Судя по рассуждениям Визева, под «вагнерианской живописью» понимается такая живопись, которая стремится выйти за пределы, полагаемые ее имманентными качествами как пространственного искусства, конструирующего иллюзорный миметически ориентированный мир, – и обрести возможно полную свободу и от мимесиса, и от ограничения не только на изображение времени, но и на его воплощение в самом художественном материале. Проще говоря, налицо тенденция к темпорализации и абстрактизации живописи. Хотя Визева напрямую об этом не пишет, музыка, будучи искусством, совершенно свободным по природе от подражания формам окружающего мира и притом творящая само время в процессе своего становления, предстает для живописи идеалом, приблизиться к которому можно настолько, насколько пространство может быть «овременено». Речь в данном случае может идти не столько о синтезе живописи и музыки, сколько о трансформации живописи ради ее сущностного единения с музыкой.

Впрочем, закономерны два вопроса: обязательно ли апеллировать к Вагнеру, чтобы наделить живопись качеством музыкальности? Каковы средства подобного «омызыкаливания», и как эти средства связаны именно с вагнеровской музыкой?

На первый вопрос, по-видимому, нет однозначного ответа. У Визева определено были предшественники. Шарль Бодлер, актуализуя идею «соответствий» («les correspondances») между разными свойствами подвластных перцепции объектов, размышлял о мелодии колорита и о качествах цвета, соприродных качествам звукового материала и позволяющих именовать их музыкальными терминами (гармония и тембр) [3, 82–86]. Делакруа говорил о «музыке картины» («la musique du tableau»), понимая под ней композицию, построенную по законам, близким к законам организации музыкального материала [7, 32]. Еще до основания «Revue Wagnérienne», в 1883 году, Жюль Лафорг (Jules Laforgue) «продемонстрировал энтузиазм в отношении пейзажей

Писсарро и Клода Моне в следующих выражениях: “Более нет никакой изолированной мелодии, целостная вещь — это симфония, которая живет и изменяется подобно голосам леса у Вагнера”» (цит. по: [14, 141]). *Феномен Вагнера явился катализатором процессов, которые уже давно были характерны для художественной культуры Франции; без Вагнера они могли бы осуществиться, но, быть может, не приобрели бы столь оформленных очертаний и не протекали бы столь интенсивно. Недаром Бодлер включил фрагмент своего сонета «Соответствия» в статью о Вагнере, подчеркивая связь зрительных и слуховых впечатлений от вагнеровских драм, «ибо было бы поистине удивительно, если бы звук не мог внушить цвет, если бы цвета не могли дать представление о мелодии (“l’idée d’une mélodie”), и если бы звук и цвет не подходили бы для выражения идей» [3, 444].*

Однако Визева идет даже дальше Бодлера (здесь кроется ответ на второй вопрос), предлагая рассматривать краски как знаки тех или иных *эмоций*, возникающих у человека при созерцании полотна, и найти механизм непосредственного воздействия цвета, отвлеченного от выражаемой им предметности, на зрителя⁵. Понятие эмоции в статьях Визева многоаспектно. С одной стороны, Визева мыслит эмоции, скажем так, по-бергсоновски. Эмоция — это интенсивное, пролонгированное в длительности переживание сильного и яркого чувства. С другой стороны, эмоция предстает чуть ли не метафизическим понятием, выражающим жизнь души [18, 154], «чистым творением» («une pure création») которой и является реальность [19, 101]. Такие рассуждения в духе субъективного идеализма приводят к мысли о том, что разные виды искусства суть отображения многообразных состояний души; а идея синтеза искусств предстает коррелятом идеи синтеза разнообразных душевных состояний. Визева полагает, что существует три модуса («trois modes») и одновременно три градации жизни души: ощущение («la Sensation»), причем под первичным чувством Визева понимает зрение; понятие («la Notion»); переживание («l’Émotion»). Им соответствуют живопись, литература и музыка — самое утонченное искусство. Именно Вагнер осознал, что для отображения многообразия душевной жизни необходимо единство видов искусства [19, 102–105]. Чтобы литература и живопись смогли приблизиться к этой утонченности, первая должна воздействовать не столько значением слов, сколько их фонизмом и ритмами, а живопись — абстрагированными от предметности цветами и линиями [19, 105–106], поскольку музыка не понятна и не миметична.

Согласно Визева, примерами «вагнерианской живописи» могут служить произведения не только Делакруа, Фантен-Лагура, Уистлера и Пюви де

⁵ В русле подобных идей продвигался ранее Шарль Блан (Charles Blanc), обосновывавший онтологическую эквивалентность цвета и звука колебательными процессами и наличием в обоих случаях «вибраций» («vibrations»): [4, 72–73].

Шаванна, но и — неожиданно — Мантеньи, Перуджино, Леонардо, Рубенса, Рембрандта и Антуана Ватто (!) [19, 107–108, 112], что свидетельствует о понимании данного феномена не как конкретно-исторического явления, а как комплекса существенных признаков изобразительного искусства. Текстами Визева, с подачи критика Феликса Фенеона (Félix Fénéon), заинтересовались Жорж Сёра и Поль Синьяк (см.: [14, 104]). Под впечатлением от работ Камилля Беллэга (Camille Ballaigüe) и Камилля Бенуа (Camille Benoît) о Вагнере Ван Гог задумался о необходимости появления такого же реформатора в живописи (см.: [16, 132]), а Фантен-Латур говорил, что начиная еще с 1864 года стремился найти пластический эквивалент музыке Вагнера [15, 13].

В рамках небольшой статьи невозможно осмыслить все многообразие поисков новой живописи, к которой художники стремились прийти под влиянием *специфически понятых* идей Вагнера (воспринятых через Визева или автономно от него, но сходно по трактовке). Однако несомненно, что эти поиски приводили даже крайне далеких по эстетическим взглядам мастеров к некоторым общим результатам.

1) Самым важным средством выразительности становится цвет как таковой — *самоценный, независимый от предметности*. Во французской традиции одним из первых об особой выразительности цвета и его воздействии на подсознание заговорил Делакруа (дневниковая запись от 6 июня 1851 года: [6, 564]), краски на картинах которого Бодлер, мечтая о точном соответствии между конкретными цветами и чувствами, характеризует через выражаемые ими *эмоции* [3, 85] — еще до «вагнерианской волны». По словам Визева, Фантен-Латур в своих «чудесных рисунках» смог создать «поэму пластической эмоции» («le poème de l'émotion plastique») с помощью особенного сочетания линий и «оттенков» («teintes») [18, 155]. Художник находился под воздействием Дж. Уистлера, который в письмах Фантен-Латуру конституировал многоликость цвета как выразительного средства, наделенного мощной, даже опасной энергией (см.: [13, 81]).

Эмоциональное воздействие цвета стало чем-то вроде творческого кредо Ван Гога. Давид Азио, учитывая слова самого мастера и свидетельства Эмиля Бернара, подчеркивает семантику вангоговских цветов: красный — цвет насилия и крови, зеленый — обмана и беспокойства, индиго – бесконечности и метафизической тревоги, желтый — любви, гармонии и радости [9, 83–84, 197, 213–214, 220–221, 263–264, 297–299, 307, 309]. Ван Гог связывает поиски суггестивного цвета с музыкой Вагнера [16, 309]; он не просто транслирует реципиенту свои эмоции, вызываемые цветом, и не просто старается подобрать своим переживаниям цветовой эквивалент, — а программирует зрителя на определенные чувства путем нюансирования цвета и сопоставления конфликтных тонов.

2) Способом темпорализации живописи служит изобретение приемов, позволяющих глазу улавливать иллюзию движения самого материала. Ощу-

щение вибрации цветового пятна у Ван Гога достигается разработкой фактуры масляной краски, повышением пастозности кроющего слоя и неоднородностью мазков (разная плотность, толщина слоя краски в мазке) ради создания эффекта различного оптического преломления света в толще краски. Аналогичные поиски вел еще один почитатель Вагнера, Одилон Редон, известный в том числе работами на «вагнеровскую» тематику⁶; Андриес Бонгер (Andries Bonger), голландский коллекционер, деверь Тео Ван Гога, после прослушивания одного из концертных исполнений «Парсифаля» писал Редону, что лишь его работы раскрывают сущность музыки Вагнера (см.: [5, III]). Интерес художника к музыке подкреплялся дружбой с Эрнестом Шоссоном [20, 110; 5, 101]⁷, который, в свою очередь, обладал несомненным талантом в области изобразительных искусств [20, 110]. Под фразами «духовный цвет» («la couleur morale») и «вибрирующий тон» («ton vibrant») [11, 170–179] Редон подразумевает особенное сочетание параметров цвета (насыщенность, интенсивность), заставляющее воспринимать его, в соотношении с другими цветами (по принципу контрастных и дополнительных тонов), как пульсирующую субстанцию, даже при небольшой толщине кроющего слоя масла, пастели или гуаши.

3) Коррелятом *лейтмотива* в живописи можно считать а) семантически заряженный локальный цвет, становящийся отправной точкой для взгляда реципиента и находящий композиционные рифмы в разных частях полотна; б) крупный мазок (масляная краска) или штрих (пастель, уголь и проч.), обладающий индивидуализированной формой, которая подлечит вариантной репликации по всему пространству картины; в) имплицитный элементарный «остов», служащий основой схематической структуры картинного пространства (в этом значении понятие «лейтмотив» П. Верго применяет в отношении системы углов и прямых отрезков в «Канкане» Сёра⁸ [15, 51–53]).

На роль коррелята *темы* в *конструктивно-архитектоническом аспекте* претендует завершенная пластическая форма, упорядоченная внутри себя и обладающая зачастую (но не всегда) предметным смыслом. Тема, таким образом, – более крупная структура относительно лейтмотива. Скажем, «система перекликающихся друг с другом поз, значимых цветов и прямых параллелизмов» [12, 380], отмечаемая в связи с работами Эмиля Бернара⁹ (который сам апеллировал к Вагнеру [12, 388]), может быть определена как система тем, лейтмотивов и их корреляций соответственно.

⁶ Например: «Parsifal», 1912, пастель, бумага. 64 x 49 см. Музей д'Орсэ, Париж.

⁷ После смерти Шоссона, в 1903 году, Редон специально поехал в Брюссель на постановку «Короля Артура» (см.: [5, III]).

⁸ «Le Chahut», 1889–1890, х., м., 170 x 141 см; Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды.

⁹ «Бретонские женщины на лугу» («Les Bretonnes dans la prairie»), 1888, х., м., 74 x 93 см; частная коллекция; «Жнецы, Понт-Авен» («Les Moissonneurs, Pont-Aven»), 1888, х., м., 92 x 72 см, Метрополитен-Музей, Нью-Йорк.

В *процессуальном аспекте* тема может быть интерпретирована более широко, как «импульс» для непрерывного развития живописного материала. В этом значении слово «тема» применяет Визева: анализируя работу месье Бенара¹⁰, он говорит о двух колористических «темах»: «пурпурно-синей атмосфере» («une atmosphère d'un bleu violacé») и «ярких нотах светло-желтого цвета» («les notes très vives d'un jaune clair»); варьируемыми «аккордами» критик полагает слияние двух тем, с образованием зон непрерывного взаимопроникновения оттенков обоих тонов [19, III].

Важнейшими принципами структурирования материала и его дискретного развития, основанного на появлении композиционных «рифм», становятся два: «лейтмотив и его варианты», «тема и вариации» (этот принцип отмечают иногда в связи с живописью Бенара, рассматривая в качестве темы повторяющийся пластический образ: [12, 385]). Аналогичные закономерности прослеживаются не только на уровне единичного произведения, но и на уровне серий полотен, представляющих собой «вариации» на избранный мотив. Например, согласно И. Вальтеру и Р. Метцгеру, важнейшим творческим принципом Ван Гога был «принцип вариации на тему» («the principle of variation on a theme»), которая, сохраняясь узнаваемой, разрабатывалась бесчисленными путями [17, 582]. Мишель Барб отмечает важность подобного варьирования для Фантен-Латура в случае с претворением вагнеровской тематики: исследователь рассматривает восемь версий воплощения сцены дочерей Рейна и Альбериха по критериям изменения сюжета («le sujet»), выразительности («l'expression») и идеи («l'idée»), причем повторяющиеся в разных работах структурные конфигурации (круг, S-образная линия и проч.) соотносятся с мелодическими конфигурациями лейтмотивов тетралогии [2, 6–7, 13, 14, 16, 26].

Разработка свойств цвета и фактуры и актуализация принципа варьированного повтора композиционных элементов ведут к выявлению немиметических смыслообразующих стратегий живописи и позволяют задействовать при восприятии живописи механизмы, эквивалентные механизмам восприятия музыки (особенно при акцентировании отправной точки для глаза, определяющей во многом дальнейшую *последовательность* путешествия взгляда по картине [12, 384]). Таким образом, достигается адресующий к Вагнеру «синергичный эффект», возносящий реципиента «в высшие метафизические сферы» [20, II2].

¹⁰Скорее всего, имеется в виду «Портрет мадам Роже Журден» («Le Portrait de Madame Roger Jourdain», х., м., 200 x 153 см) Поля Альбера Бенара (Paul Albert Besnard), ныне хранящийся в Музее д'Орсэ, так как именно это полотно было выставлено в Салоне 1886 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков. Литература, живопись, музыка, театр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004.
2. Barbe M. La traduction plastique de la musique par Fantin-Latour: un processus évolutif // *Plastir (Plasticités, Sciences, Arts)*. 2017. № 45-03. P. 1–39.
3. Baudelaire Ch. Critique d'art; suivi de Critique musicale / édition établie par Claude Picbois; présentation de Claire Brunet. Paris: Gallimard, 2011. (Folio Essais, 183).
4. Blanc Ch. Les artistes de mon temps. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1876.
5. Gamboni D. The Celestial Art. A New Look at Redon and Music // *Odilon Redon. Literature and Music* / ed. Cornelia Homburg. Rotterdam: Nai 010, 2018. P. 96–141.
6. Delacroix E. Journal. 2 volumes / nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009.
7. Estay Stange V. La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible // *Littérature*. 2011. № 3 (163). P. 32–50.
8. Facos M. Symbolist Art in Context. Berkeley: University of California Press, 2009.
9. Haziot D. Van Gogh. Paris: Éditions Gallimard, 2007. (Folio Biographies / collection dirigée par Gérard de Cortanze)
10. Huebner S. French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.
11. Redon O. À soi-même: Journal (1867–1915). Notes sur la vie, l'Art et les Artistes. Paris: Librairie José Corti, 2000.
12. Trousdale D. Pierre Puvis de Chavannes, Richard Wagner and Émile Bernard: Composition and Meaning in the Late Nineteenth Century // *The Orchestration of the Arts — A Creative Symbiosis of Existential Powers: The Vibrating Interplay of Sound, Color, Image, Gesture, Movement, Rhythm, Fragrance, Word, Touch* / ed. by M. Kronegger. Dordrecht; Boston; London: Springer-Science+Business Media, B.V.; Kluwer Academic Publishers -, 2000. P. 379–389. (Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research; Vol. LXIII / ed.-in-Chief A.-T. Tymieniecka; The World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning Belmont, Massachusetts).
13. Valance H. Nocturne: Night in American Art, 1890–1917 / transl. by Jane Marie Todd. New Haven; London: Yale University Press, 2018.
14. Veldhorst N. Van Gogh and Music. A Symphony in Blue and Yellow / transl. by Diane Webb. New Haven, London: Yale University Press, 2017.
15. Vergo P. The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage. London, New York: Phaidon, [2013].
16. Vincent Van Gogh. Correspondance Générale. [T.] 3 / traduit du néerlandais et de l'anglais par Maurice Beerblock et Louis Roëlandt; notes de Georges Charensol. Paris: Gallimard, 1990. (Biblos)
17. Walther I. F., Metzger R. Vincent van Gogh: the Complete Paintings / translated into English by Michael Hulse. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
18. Wyzewa T. de. Peinture wagnérienne: Le Salon [de 1885] // *Revue Wagnérienne*. V. 8 Juin 1885 // *Revue Wagnérienne*. Tome I. 1885–1886. [Ire année: 8 février 1885 – 8 janvier 1886] / Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993. [Réimpression de l'édition de Paris, 1885–1888, 3 vol.] P. 154–156.
19. Wyzewa T. de. Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886 // *Revue Wagnérienne*. IV. 8 Mai 1886 // *Revue Wagnérienne*. Tome II. 1886–1887. [Ile année: 8 février 1886 – 15 janvier 1887] / Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993. P. 100–113.
20. Yeoland R. Camille Mauclair, Ernest Chausson and the *Trois Lieder* // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. June 2016. Vol. 47, No. 1. P. 109–122.

REFERENCES

1. Vladimirova A. I. *Francija na rubezhe XIX i XX vekov. Literatura, zhivopis', muzyka, teatr* [France at the Turn of the 19th and 20th Centuries. Literature, Painting, Music, Theater]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskogo universiteta publ., 2004. (In Russian).
2. Barbe M. La traduction plastique de la musique par Fantin-Latour: un processus évolutif. In: *Plastir (Plasticités, Sciences, Arts)*, no. 45 (2017, no. 3), pp. 1–39.
3. Baudelaire Ch. *Critique d'art; suivi de Critique musicale, édition établie par Claude Picbois; présentation de Claire Brunet*. Paris: Gallimard, 2011.
4. Blanc Ch. *Les artistes de mon temps*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1876.
5. Gamboni D. The Celestial Art. A New Look at Redon and Music. In: *Odilon Redon. Literature and Music*, ed. by Cornelia Homburg. Rotterdam, Nai 010, 2018, pp. 96–141.
6. Delacroix E. *Journal*, 2 volumes; nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009.
7. Estay Stange V. La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible. In: *Littérature*, 2011, no. 3 (163), pp. 32–50.
8. Facos M. *Symbolist Art in Context*. Berkeley: University of California Press, 2009.
9. Haziot D. *Van Gogh*. Paris: Éditions Gallimard, 2007. (Folio Biographies; collection dirigée par Gérard de Cortanze)
10. Huebner S. *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.
11. Redon O. *A soi-même: Journal (1867–1915). Notes sur la vie, l'Art et les Artistes*. Paris: Librairie José Corti, 2000.
12. Trousdale D. Pierre Puvis de Chavannes, Richard Wagner and Émile Bernard: Composition and Meaning in the Late Nineteenth Century. In: *The Orchestration of the Arts — A Creative Symbiosis of Existential Powers: The Vibrating Interplay of Sound, Color, Image, Gesture, Movement, Rhythm, Fragrance, Word, Touch*, ed. by M. Kronegger. Dordrecht; Boston; London: Springer-Science+Business Media, B.V.; Kluwer Academic Publishers, 2000, pp. 379–389. (Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research; vol. LXIII, ed.-in-Chief A.-T. Tymieniecka; The World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning Belmont, Massachusetts).
13. Valance H. *Nocturne: Night in American Art, 1890–1917*; transl. by Jane Marie Todd. New Haven; London: Yale University Press, 2018.
14. Veldhorst N. *Van Gogh and Music. A Symphony in Blue and Yellow*; transl. by Diane Webb. New Haven, London: Yale University Press, 2017.
15. Vergo P. *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London; New York: Phaidon, 2013.
16. *Vincent Van Gogh. Correspondance Générale*. [T.] 3, traduit du néerlandais et de l'anglais par Maurice Beerblock et Louis Roëlandt; notes de Georges Charensol. Paris: Gallimard, 1990.
17. Walther I. F., Metzger R. *Vincent van Gogh: the Complete Paintings*, transl. into English by Michael Hulse. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
18. Wyzewa T. de. Peinture wagnérienne: Le Salon [de 1885]. In: *Revue Wagnérienne*, V. 8 Juin 1885, *Revue Wagnérienne*. Tome I. 1885–1886. [Ire année: 8 février 1885 – 8 janvier 1886]; Fond.-Dir. É. Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993, pp. 154–156.
19. Wyzewa T. de. Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886. In: *Revue Wagnérienne*, IV. 8 Mai 1886, tome II, 1886–1887. [Ile année: 8 février 1886 – 15 janvier 1887]; Fond.-Direct. Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993, pp. 100–113.
20. Yeoland R. Camille Maclair, Ernest Chausson and the *Trois Lieder*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 47, no. 1 (June 2016), pp. 109–122.

Ровенко Елена Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, кафедра гуманитарных наук, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский центр методологии исторического музыкознания, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Elena V. Rovenko

PhD, Associate Professor, Foreign Music History Department, Humanities Department, Senior Researcher, Center of Methodological Studies in Historical Musicology, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

rovenko-lena@mail.ru

ОПЕРА ВЕНСАНА Д'ЭНДИ «ЧУЖЕСТРАНЕЦ»
И КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ФРАНЦИИ ЭПОХИ *FIN DE SIÈCLE*

VINCENT D'INDY'S OPERA *L'ÉTRANGER*
AND THE FRENCH CULTURAL CONTEXT OF THE *FIN DE SIÈCLE* EPOCH

Аннотация. Опера Венсана д'Энди «Чужестранец» рассматривается в контексте французской художественной культуры рубежа XIX–XX веков. На формирование творческого замысла композитора оказали влияние две тенденции: 1) интерес к скандинавскому искусству, характерный для центральной Европы начиная с 1870-х годов; 2) стремление ассимилировать реформу Вагнера на французской почве. В случае с д'Энди, опираясь на высказывания самого композитора, можно отметить: а) образно-смысловые параллели между «Чужестранцем» и пьесами Ибсена «Бранд» (религиозная проблематика, характер главного персонажа, проблема свободы воли) и «Женщина с моря» (поэтический мотив морской стихии; женские образы) б) связи с «Летучим Голландцем», «Лоэнгрином», «Тристаном и Изольдой» на уровнях концептуальном, сюжетном и собственно музыкальном (специфика лейтмотивной системы, гармонический язык).

В статье впервые предложен комплексный анализ интертекстуальных связей оперы «Чужестранец» с творчеством Вагнера и Ибсена в контексте французской культуры *fin de siècle*. Для демонстрации таких связей применяются: 1) контекстуально-исторический подход; 2) герменевтический метод; 3) сравнительный анализ. При соотнесении музыкального языка и принципов развития материала, предлагаемых Вагнером и д'Энди, используются: 1) основы анализа музыкальных форм; 2) функциональный и семантический анализ гармонии; 3) мотивно-тематический анализ музыкальной ткани.

Ключевые слова: Венсан д'Энди, «Чужестранец», *fin de siècle*, Генрик Ибсен, Рихард Вагнер, французское вагнерианство.

Abstract. Vincent d'Indy's opera *L'Étranger* is examined in the context of the French culture of the *fin de siècle*. Two tendencies exerted their influence on the formation of d'Indy's artistic conception: 1) the interest in Scandinavian Art characteristic for Central Europe since the decade of the 1870s, and 2) the aspiration to assimilate Wagner's musical reforms on French soil. In the case of d'Indy's, basing ourselves on the composer's own utterances, it is possible to note a) the figurative and semantic parallels between *L'Étranger* and Ibsen's plays *Brand* (the religious problem range, the character of the main protagonist, the issue of free will) and *Fruen fra havet* (the poetical image of the element of the sea, the personality traits of the heroines), and b) the connections with *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, and *Tristan und Isolde* on the levels of the conceptual element, the plotline and the music itself (the specificity of the leitmotif system, the harmonic language).

This paper offers for the first time a complex analysis of the intertextual correlations between d'Indy's opera and the oeuvres of Ibsen and Wagner in the context of the French culture of the *fin de siècle*. The demonstration of these intertextual relationships is ensured by three approaches: 1) the contextual-historical approach; 2) the hermeneutical method; 3) comparative analysis. In the correlation of d'Indy's and Wagner's musical languages and principles of development of material, use is made of: 1) the bases of analysis of musical form; 2) functional and semantic analysis of harmony; 3) thematic and motivic analysis of the musical fabric.

Keywords: Vincent d'Indy, *L'Étranger*, *fin de siècle*, Henrik Ibsen, Richard Wagner, French Wagnerism.

Среди французских композиторов, оказавших влияние на формирование новой инструментальной музыки и музыкальной драмы, особое место принадлежит В. д'Энди, одному из организаторов Национального музыкального общества и основателей Schola Cantorum de Paris. Его опера «Чужестранец» (*L'Étranger*¹) отразила характерные для эпохи *fin de siècle* черты: увлечение скандинавским искусством, охватившее всю Европу с 1870-х годов; претворение вагнеровских идей на французской почве. Влияние «скандинавской» и «вагнерианской» тенденций на замысел д'Энди было отнюдь не спонтанным: композитор сознательно искал художественные ориентиры, которые помогли бы ему преодолеть мировоззренческий, психологический и творческий кризис².

Душевные переживания д'Энди были обусловлены обстоятельствами личной жизни [9, 268–270]), вступавшими в конфликт с религиозными представлениями композитора и с пониманием им природы духовной свободы: в «Чужестранце» была предпринята «попытка решить неразрешимую проблему — борьбы воли и страсти» [19, 312]. Импульсом для либретто, созданного самим композитором, послужили пьесы «Бранд» (1865) и «Женщина с моря» (1888) Г. Ибсена, драматурга, для которого вопрос о свободе воли — наиболее значимый и острый³. Способом передачи философских идей и этических принципов Ибсен зачастую избирает символизацию предметов, явлений, реплик персонажей, что иногда воспринималось как пример символизма (скажем, болезнь Освальда, пожар приюта, солнце в «Привидениях» (1881), с которыми парижская публика была знакома). Среди тех, кому подобные пьесы пришлось по душе, были Орельен Люнье-Поэ, Андре Антуан, граф Прозор⁴.

¹ Премьера «Чужестранца» состоялась в Брюсселе на сцене Королевского театра ла Монне (*Théâtre de la Monnaie*) 7 января 1903 года. Во Франции опера была поставлена в Национальной академии музыки (*Académie Nationale de Musique*) 4 декабря 1903 года.

² См. письмо к П. де Бревиллю (Pierre de Bréville) от 28 сентября 1899 года в книге: [17, 140].

³ В этом отношении показательны пьесы «Столпы общества» (1877) и «Кукольный дом» (1879).

⁴ Люнье-По, Орельен Франсуа Мари (Lugné-Poë, Aurélien François Marie, 1869–1940) — французский театральный актер и режиссер, Антуан, Андре (Antoine, André, 1858–1943) — театральный и кинорежиссер, теоретик театра, Прозор, Маврикий Эдуардович (1849–1928) — российский дипломат, переводчик.

Другие (Р. Роллан, критики Э. Род и Ж. Бранде), считали такой символизм надуманным и подчеркивали иные стороны творчества Ибсена: психологизм, социально-критическую направленность [4, 95; 2, 114–115; 3, 83; 6, 120].

Черты реализма и символизма присутствуют в выбранных д'Энди пьесах, которые уже служили предметом обсуждения во французской прессе [3, 83], а «Бранд» даже был поставлен в Париже 21 июня 1895 года в Théâtre de l'Œuvre незадолго до того, как в письмах д'Энди появляются упоминания об Ибсене [9, 265, 274]. В письме, адресованном М. Кальвокоресси (26 июня 1902 г.), д'Энди отмечает, что его «Чужестранец» вдохновлен чтением пьес норвежского драматурга [19, 310]. «Бранд» и «Женщина с моря» удачно сочетали в себе разные типы проблематики (философско-религиозная и социально-критическая в «Бранде», социальная и психологическая в «Женщине с моря»). Родство Чужестранца д'Энди с ибсеновским Брандом прослеживается, прежде всего, в отношении религии: оба героя придерживаются определенных принципов христианского вероучения; каждый из них занимается религиозно-просветительской деятельностью и выполняет миссию, данную ему свыше. Параллели есть и с драмой «Женщина с моря»: большое значение имеет морская тематика, обладающая символистским оттенком, обе главные героини ощущают родство с морской стихией. С пьесами Ибсена имеется сходство и на драматургическом уровне: в «Чужестранце» нет экспозиции (что вообще характерно для пьес Ибсена), а действие переведено в сферу чувств, эмоций.

Стоит отметить, что скандинавские мотивы привлекали также С. Франка (опера «Гульда», 1879–1885, по пьесе Б. Бьёрнсона «Хульда-хромоножка») и Э. Лало («Норвежская фантазия», 1878, и «Норвежская рапсодия», 1879, с использованием народных тем). Л. Валлас отмечает возрастающую популярность во Франции Э. Грига; приводит сведения о пребывании в Париже Ю. Свенсена в 1879 году и о его дружбе с А. Дюпарком, критиком К. Бенуа и д'Энди [18, 296–297]. В опере д'Энди «Фервааль» прослеживается шведское влияние: в основе либретто – поэма «Аксель» Эсайаса Тегнера [9, 265].

«Вагнерианская» тенденция как в творчестве д'Энди, так и во французской культуре в целом представлена богаче. Философско-эстетическое и собственно художественное течение, предполагающее не просто рецепцию, а претворение вагнеровских принципов, принято называть «французским вагнерианством», которое, зародившись в 1860-х годах, достигло расцвета уже после 1891 года [16, 141–143]. Влияние творчества Вагнера на художественную атмосферу Франции отмечали писатели Р. Роллан и М. Баррес, философ Э. Шюре [1, 48–49]. Среди поэтов стоит отметить роль Ш. Бодлера, написавшего о Вагнере эссе еще в 1861 году [5], и С. Малларме [8, 34, 69, 144, 147, 152]. В 1885 году Эдуар Дюжарден и Теодор де Визева организуют «Revue wagnérienne», с которым сотрудничали, кроме Малларме, П. Верлен и В. де Лиль-Адан (см.: [17,

46]). Визева, как главный теоретик «вагнерианского искусства», разрабатывал концепцию претворения вагнеровских принципов в литературе и живописи.

Под впечатлением от искусства Вагнера находились С. Франк, Э. Шабрие, А. Брюно, Г. Шарпантье. П. Дюка ставил вопрос о соотношении немецкой и французской тенденций в современном искусстве [7, 146]. Д'Энди был, возможно, самым последовательным французским вагнеристом. В юном возрасте он изучал партитуры «Тангейзера», «Лоэнгрина», «Золота Рейна», «Валькирии», приветствовал исполнения музыки Вагнера в концертах Ш. Ламурё [12, 158] в 1869 году посетил парижскую премьеру «Риенци», а в 1873 и 1876 годах Байройт [15, 36, 48–49], после чего решил ассимилировать вагнеровский лейтмотивный принцип на французской почве. Эти намерения, подкрепленные посещением байройтских постановок «Парсифаля» (1882, 1883), воплотились в четырёх опусах композитора, которые он сам называл «вагнерианскими» [13, 66]: в драматической легенде «Песнь о колоколе» («Le chant de la cloche») по Ф. Шиллеру, 1878–1883; исполнена в 1886) и трех операх – «Ферваль» (1889–1895), «Чужестранец» (1897–1901), «Легенда о святом Христофоре» (1908–1915). В конце жизни д'Энди пишет эссе «Рихард Вагнер и его влияние на французскую музыку» (1930) [13] и труд «Введение в изучение драмы Вагнера “Парсифаль”», оставшийся незаконченным [11]. По мысли д'Энди, никакая сфера новой французской музыки (под этим словосочетанием композитор подразумевает представителей школы Франка и её последователей) без Вагнера не состоялась бы: ни камерная, ни симфоническая, ни оперная [13, 59–62, 65–66]. Особенно определено д'Энди говорит о влиянии Вагнера на оперу. Так, под воздействием Вагнера с 1879 года самостоятельно пишет тексты для своих «вагнерианских» сочинений. Кроме того, определяет жанр «Ферваалья» и «Чужестранца» как «музыкальное действие» («action musicale»); это адресует к вагнеровским «музыкальным драмам» — *Musikdramen* [9, 263–264]), а «Легенды о святом Христофоре» как «священную драму» (*drame sacré*) [15, 189], что указывает на «Парсифаля» — «*Bühnenweihfestspiel*» («сценическое священное торжественное представление»).

В музыкальном отношении искусство Вагнера привлекало д'Энди: тематическими характеристиками персонажей, идей и объектов, запоминающихся ввиду использования оригинального ритма или «мелодического очарования, из которого исходит мощное выражение»; использованием «значимых тоналностей (*tonalités significatives*) <...>⁵, которые затрагивают исключительно выражение особого чувства и которые, не преследуя других целей, никогда не используются иным образом» [13, 50]. Д'Энди анализирует «тональную конструкцию» (*construction tonale*) «Тристана и Изольды», «Майстерзинге-

⁵ Здесь и далее автор статьи использует оригинальные французские наименования терминов, понятий, названий музыкальных тем, которые встречаются в работах самого композитора. Также автор предлагает их русский перевод.

ров», «Парсифаля» и тетралогии [10, 151–152, 162, 174–175, 286–287] и предлагает оригинальное видение семантики тональностей вагнеровских опер.

Определенные параллели с вагнеровским искусством можно отметить и в «Чужестранце». Налицо, например, отсылки к «Летучему Голландцу». Их роднит место действия (рыбачья деревушка) и присутствие образа морской стихии; диспозиция главных персонажей, в которой Голландец, Сента и Эрик служат коррелятами Чужестранца, Виты и Андре; сюжетные связи (особенно это касается развязки). В «Чужестранце» присутствуют важнейшие «вагнеровские» мотивы, определяющие концепцию оперы д'Энди и относящиеся к заглавному персонажу: мотив скитания (Чужестранец и Голландец имеют предысторию, связанную с мучительными поисками); мотивы запрета земной любви (параллели с Тристаном и Тангейзером) и отречения от любви ради служения высшей цели (Чужестранец-Парсифаль); мотив тайны происхождения героя и мотив высшей миссии героя (сближают Чужестранца с Лоэнгрином или Парсифалем); мотив искупления любовью (но именно христианской, что характерно для д'Энди-каатолика; отчасти этот мотив относится и к главной героине оперы, Вите).

Подобие между Лоэнгрином и Парсифалем, с одной стороны, и героем д'Энди, с другой стороны, усиливается благодаря наличию христианских реликвий, с помощью которых герои осуществляют свое предназначение (Грааль и изумруд соответственно), а также и благодаря сути правил, которые нельзя нарушать. Запреты на любовь и на раскрытие имени приводят к трагедии и приносят героям страдания; хотя герой д'Энди испытывает и страдания иного рода, роднящие его с Голландцем (скитания, отвержение людьми).

В аспекте музыкальном сходство «Чужестранца» с вагнеровскими драмами связано с применением лейтмотивного метода. Согласно авторскому разбору [10, 210–215], лейтмотивная система «Чужестранца» состоит из 18 тем, пять из которых отнесены к группе наиболее важных: тема безграничности моря (*immensité de la mer*) (см. Пример 1) [14, 1]; интонационный комплекс из двух тем – лейтмотив воли (*volonté*) и лейтмотив милосердия (*charité*) (см. Пример 2) [14, 4]; лейтмотив страданий (*souffrance*) (см. Пример 3) [14, 8–9]; лейтмотив ненависти



Пример 1.



Пример 2.



Пример 3.

(*haine*). В процессе драматургического развития три главных лейтмотива (тема милосердия, тема ненависти рыбаков и тема печали) претерпевают значительные трансформации, отражающие сюжетные коллизии. Остальные лейтмотивы являются побочными. Это темы, связанные с второстепенными героями (Андре, мать Виты, толпа) или с характеристикой внешних событий (тема праздника, мотив бури, призыв моря), а также с зарождающимися нежными чувствами главных героев (тема скрытых чувств Виты, ее размышлений, тема любви Виты, тема любви Чужестранца). Данные лейтмотивы композитор намного реже включает в общий процесс развития и практически не подвергает изменениям.

Лейтмотив как структурную единицу музыкальной ткани д'Энди трактует достаточно свободно, подразумевая под ним различные элементы музыкального синтаксиса: от общих форм движения и кратких мотивов — до развернутых и относительно законченных построений наподобие малого или большого предложения. Отсюда проистекает специфика методов трансформации, важнейшим из которых выступает вариантное преобразование тематизма. Оно проявляется двояко. С одной стороны, в применении принципа «тема-модель и ее производные варианты» (сам композитор отмечает исходные темы латинскими буквами, а их варианты — литерами с цифровыми индексами). С другой — в интенсивной вариантной трансформации материала (ритмоинтонационной, тембровой, фактурной), вплоть до потери его характерных черт. Методами развития материала служат также разнообразные полифонические приемы (точные имитации, каноны, стретты, фугато и проч.); выведение одной темы из другой путем «скрепления» через общую интонацию.

Каждый лейтмотив д'Энди связывает с определенными внемузыкальными образами, чаще всего — с отображением определенных чувств и эмоциональных состояний (темы ненависти (*haine*), желания (*désir*), женской любви (*amour féminin*)), целеполагания (тема воли (*volonté*)); метафизических явлений (тема притяжения смерти (*attirance de la mort*)). Судя по авторским названиям, для д'Энди было важно придать некоторым темам всеобъемлющее значение, соотносимое со всеми персонажами (например, темы милосердия, любви, страдания). Возникают ассоциации, прежде всего, с «Тристаном» Вагнера, где лейтмотивы призваны передать глубинные переживания героев.

Еще одним важным конструктивным принципом в «Чужестранце» становится применение «значимых тональностей» в функции лейттональностей, обеспечивающих композиционные «рифмы». Согласно важнейшим смысловым категориям главные тональности объединяются в несколько пар: категория духовных ценностей (F-dur и As-dur, символизирующие милосердие и волю); категория природной стихии (a-moll и f-moll, означающие безграничность моря и фатальность бытия); категория возвышенных светлых чувств (Fis-dur и D-dur, являющиеся воплощением духовного света и любви). Среди главных тональностей оперы особое значение приобретает пара a-moll и

f-moll. Именно они служат основными устойчивыми центрами крайних разделов драмы (оркестровая прелюдия в a-moll и завершение 3 сцены II Акта в f-moll) [10, 210].

«Чужестранец» д'Энди — оригинальное произведение, которое при этом сочетает в себе разные влияния (вагнеровское в отношении музыки и сюжета, ибсеновское в плане либретто), однако при этом отличается своеобразием и неповторимым обликом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков. Литература, живопись, музыка, театр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004.
2. Мандельштам Ю. В. Статьи и сочинения. Том 3. Музыка, театр, история, философия, живопись, наука / сост. Елена Дубровина, Мария Стравинская. М.: Юрайт, 2018.
3. Полное собрание сочинений Генрика Ибсена / перевод с датского и норвежского А. и П. Ганзен; с критико-биографическим очерком и предисловиями к пьесам, составленными А. и П. Ганзен, и с приложением портрета Г. Ибсена. Том третий. СПб.: Издание Товарищества А. Ф. Маркс, 1909.
4. Роллан Р. Венсан д'Энди // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 4. Музыканты наших дней. Стендаль и музыка / ред., сост. и коммент. Брянцева В. Н. М.: Музыка, 1989. С. 86–100.
5. Baudelaire Ch. Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris // Extrait de la Revue Européenne. Paris: E. Dentu, 1861.
6. Brandès G. Henrik Ibsen en France // *Cosmopolis: An International Monthly Review*. Volume 5 / ed. by F. Ortman. London: T. Fisher Unwin, 1897. P. 112–124.
7. Dukas P. L'interprétation du drame lyrique // *La Revue hebdomadaire*. 8 Octobre 1894. T. 29. No. 124. Paris: E. Plon, Nourrit et Cie. P. 144–151.
8. Heath L. *Mallarmé Wagner: Music and Poetic Language*. London; New York: Routledge, 2017.
9. Huebner S. *Le Hollandais fantome: Ideology and Dramaturgy in L'Étranger* // Vincent d'Indy et son temps / Sous la direction de Manuela Schwartz; avec la collaboration de Myriam Chimènes. Liège: Editions Mardaga, 2006. P. 263–281.
10. Indy V. d'. Cours de composition musicale. Troisième livre / rédigé par Guy de Lioncourt. Paris: Durand et Cie, 1950.
11. Indy V. d'. Introduction à l'étude de *Parsifal* de Wagner / publ. par P. Landormy, avec préf. de P. de Bréville. Paris: Mellottée, 1931. (Les chefs-d'oeuvre de la musique expliqués).
12. Indy V. d'. Les compositeurs français et *Lohengrin* // *Écrits de Vincent d'Indy / rassemblés et présentés par Gilles Saint Arroman*. Arles: Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2019. P. 158–159.
13. Indy V. d'. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris: Delagrave, 1930.
14. Indy V. d'. *L'Étranger*; action musicale en deux actes. Partition pour chant et piano réduite par l'Auteur. Paris: A. Durand et fils, 1902.
15. Maillard J. Et F. Vincent d'Indy: le maître et sa musique: la Schola cantorum / préf. de Jacques Chailley. Paris: A. Zurfluh, 1994.
16. Orzech R. *Tristan und Isolde* in Occupied Paris, 1941. A Convenient Solution to France's Wagner Problem? // *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860–1960* / ed. by Deborah Mawer. New York: Routledge, 2018. P. 139–156.

17. Thomson A. *Vincent d'Indy and His World*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
18. Vallas L. *Vincent d'Indy*. Paris: Albin Michel, 1946. Vol. 1.
19. Vallas L. *Vincent d'Indy*. Paris: Albin Michel, 1950. Vol. 2.
20. Yeoland R. Camille Maclair, Ernest Chausson and the *Trois Lieder* // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. June 2016. Vol. 47, No. 1. P. 109–122.

REFERENCES

1. Vladimirova A.I. *Francija na rubezhe XIX i XX vekov. Literatura, zhivopis', muzyka, teatr* [France at the Turn of the 19th and 20th Centuries. Literature, Painting, Music, Theater]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskogo universiteta publ., 2004. (In Russian).
2. Mandelsham Yu.V. *Statyi i sochineniya. Muzyka, teatr, istoriya, filosofiya, zhivopis, nauka* [Articles and Essays. Music, Theatre, History, Philosophy, Painting, Science], ed. by Ye. Dubrovina, Mariya Stravinskaya. Moscow: Yurayt, 2018, vol.: 3. (In Russian).
3. *Polnoye sobraniye sochineniy Genrika Ibsena* [Complete Set of Works of Henrik Ibsen], perevod s datskogo i norvezhskogo A. i P. Ganzen; s kritiko-biograficheskim ocherkom i predisloviyami k pyesam, sostavlennymi A. i P. Ganzen, i s prilozheniyem portreta G. Ibsena, vol. 3. Saint Petersburg: Izdaniye Tovarishchestva A. F. Marks, 1909. (In Russian).
4. Rollan R. Vensan d'Endi [Vincent d'Indy]. In: *Rollan R. Muzykalno-istoricheskoye naslediyе: vyp. 4. Muzykanty nashikh dney. Stendal i muzyka* [Musical and Historical Legacy, iss. 4. The Musicians of these Latter Days. Stendhal and Music], red., sost. i komment. Bryantseva V. N. Moscow: Muzyka, 1989, pp. 86–100. (In Russian)
5. Baudelaire Ch. Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris. In: *Extrait de la Revue Européenne*. Paris: E. Dentu, 1861.
6. Brandès G. Henrik Ibsen en France. In: *Cosmopolis: an International Monthly Review*, volume 5, ed. by F. Ortman. London: T. Fisher Unwin, 1897, pp. 112–124.
7. Dukas P. L'interprétation du drame lyrique. In: *La Revue hebdomadaire*, 8 Octobre 1894, vol. 29, no. 124. P. 144–151.
8. Heath L. *Mallarmé Wagner: Music and Poetic Language*. London; New York: Routledge, 2017.
9. Huebner S. *Le Hollandais fantome: Ideology and Dramaturgy in L'Étranger*. In: *Vincent d'Indy et son temps*, sous la direction de Manuela Schwartz; avec la collaboration de Myriam Chimènes. Liège: Editions Mardaga, 2006, pp. 263–281.
10. Indy V. d'. *Cours de composition musicale. Troisième livre, rédigé par Guy de Lioncourt*. Paris: Durand et Cie, 1950.
11. Indy V. d'. *Intrduction à l'étude de "Parsifal" de Wagner*, publ. par P. Landormy, avec préf. de P. de Bréville. Paris: Mellottée, 1931. (Les chefs-d'oeuvre de la musique expliqués).
12. Indy V. d'. Les compositeurs français et *Lohengrin*. In: *Écrits de Vincent d'Indy, rassemblés et présentés par Gilles Saint Arroman*. Arles: Actes Sud – Palazzetto Bru Zane, 2019, pp. 158–159.
13. Indy V. d'. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris: Delagrave, 1930.
14. Indy V. d'. *L'Étranger; action musicale en deux actes. Partition pour chant et piano réduite par l'Auteur*. Paris: A. Durand et fils, 1902.
15. Maillard J. Et F. *Vincent d'Indy: le maître et sa musique: la Schola cantorum, préf. de Jacques Chailley*. Paris: A. Zurfluh, 1994.
16. Orzech R. *Tristan und Isolde in Occupied Paris, 1941. A Convenient Solution to France's Wagner Problem?* In: *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860–1960*, ed. by Deborah Mawer. New York: Routledge, 2018, pp. 139–156.
17. Thomson A. *Vincent d'Indy and His World*. Oxford: Clarendon press, 1996.

18. Vallas L. *Vincent d'Indy*, vol. 1. Paris: Albin Michel, 1946.

19. Vallas L. *Vincent d'Indy*, vol. 2. Paris: Albin Michel, 1950.

20. Yeoland R. Camille Maclair, Ernest Chausson and the *Trois Lieder*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, June 2016, vol. 47, no. 1, pp. 109–122.

Рыжкова Наталия Павловна

аспирант, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, кафедра истории зарубежной музыки, Москва, Россия

Nataliya P. Ryzhkova

Postgraduate Student, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

natasharyzhkova17@gmail.com

**ОТРАЖЕНИЕ РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРНОЙ ЖИЗНИ В
ДНЕВНИКАХ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ КОНСТАНТИНА НИКОЛАЕВИЧА
(1830–1880-Е ГГ.)**

**REFLECTION OF RUSSIAN AND EUROPEAN OPERA LIFE IN THE
DIARIES OF GRAND DUKE KONSTANTIN NIKOLAYEVICH
(1830s – 1880s)**

Аннотация. Предмет статьи — рецепция оперного наследия XIX века, содержащаяся в дневниках великого князя Константина Николаевича (1827–1892), крупного государственного деятеля, неофициального покровителя Русской оперы, президента Русского музыкального общества. Не принадлежа к профессиональному музыкальному сообществу, великий князь был активным музыкантом-любителем и меломаном. Дневники (1836–1889) содержат репрезентативную подборку его высказываний о многочисленных русских, итальянских, французских, немецких операх, которые он не только многократно слушал в театре, но также изучал за фортепиано по клавиру или партитуре. Записям присуща оценочная составляющая, что позволяет соотносить их с музыкальной публицистикой того времени. В них отражена история театральной повседневности — подробности постановок, выступлений оперных трупп, поведения публики. На страницах дневника Константин Николаевич предстает как неординарный слушатель, меценат, участник закулисной жизни (его собеседники — директора императорских театров, капельмейстеры, вокалисты и оркестранты, композиторы, критики).

Впервые дана комплексная характеристика дневниковых записей представителя династии Романовых, активно интересовавшегося музыкальным театром в период творческой активности А. Н. Серова, А. Г. Рубинштейна, Э. Ф. Направника, П. И. Чайковского, А. С. Даргомыжского и членов «Могучей кучки». Впервые оценена степень их информативности: по своей насыщенности они сопоставимы с источниками, уже вошедшими в научный обиход (например, с дневниками В. А. Теляковского). Дальнейшее изучение дневников позволит воссоздать объемную картину оперной жизни, избежав односторонних трактовок.

Ключевые слова: русская классическая опера, августейшее покровительство, великий князь Константин Николаевич, Дом Романовых, оперная критика, дневники, архивные первоисточники.

Abstract. The subject of the article is the reception of the opera heritage of the 19th century as documented in the diaries of Grand Duke Konstantin Nikolaevich (1827–1892), a major statesman, an unofficial patron of the Russian Opera and the president of the Russian Musical Society. Although not belonging to the professional music community, the Grand Duke was an active amateur musician and music lover.

His diaries (1836–1889) contain a representative selection of his utterances about numerous Russian, Italian, French, German operas, which he not only listened to many times in the theater, but also studied at the piano by playing from the full scores or piano-vocal scores. The entries may be characterized by their evaluative component, which helps correlate them with the musical journalism of the time. They reflect the history of theatrical everyday life – details of productions, performances by opera companies, and the behavior of the public. On the pages of his diary Konstantin Nikolayevich reveals himself as an extraordinary opera listener, philanthropist, witness and participant in the backstage life (his interlocutors are directors of imperial theaters, bandmasters, vocalists and orchestral performers, composers and critics).

For the first time, a comprehensive characterization is given of the diary entries of a representative of the Romanov dynasty, who was actively interested in musical theater during the period of creative activity of Alexander Serov, Anton Rubinshtein, Eduard Napravnik, Piotr Tchaikovsky, Alexander Dargomyzhsky and the members of the ‘Mighty Handful.’ For the first time evaluation is given to the degree of their information content: in terms of their saturation, they are comparable with the sources already included in scholarly use (for example, with the diaries of Vladimir Telyakovsky). Further study of these documents will allow us to recreate a more voluminous picture of opera life, avoiding one-sided interpretations of the facts.

Keywords: Russian classical opera, august patronage, Grand Duke Konstantin Nikolaevich, House of Romanov, opera criticism, diaries, archival sources.

Дневники представителей русской императорской фамилии XIX века до недавнего времени оставались на периферии внимания музыковедов. Обращение к ним необходимо при изучении придворной музыкальной культуры, неотъемлемой частью которой была опера, а также при рассмотрении феномена августейшего покровительства музыкально-театральным организациям¹.

Самоценным источником, отличающимся широтой охвата оперной сюжетики, являются дневники великого князя Константина Николаевича (1827–1892), охватывающие значительный временной отрезок. В них упоминается более 100 опер (первой — «Жизнь за Царя», 1836; среди последних — «Гибель богов», 1889), отражено личное общение с композиторами и исполнителями, посещение оперных спектаклей. Чтобы представить автора дневников как оперного слушателя, их целесообразно рассматривать с самых первых страниц. В детских заметках не следует искать личных предпочтений. Выбор определяли родители великого князя — император Николай I и императрица Александра Федоровна (Мамá). Эстетические представления об опере, ее драматургии и формах, особенностях либретто складывались у юного театрала под наблюдением воспитателей, имевших солидную музыкальную подготовку. «Я был на “Роберте”, которого я только 3 первых акта видел, — отметил Константин после первого посещения оперы Джакомо Мейербера

¹ Отметим и другой важный аспект: «С открытием ранее недоступных архивных первоисточников появилась возможность по-новому раскрыть роль августейших покровителей» [8, 66].

(30.01.1839). — Но они мне так понравились, как будто я видел всю оперу. Эту оперу давали по-немецки. Там со мною был к счастью г[осподин] Гримм»²

Отражение впечатлений от услышанного сопрягалось с оценкой исполнительского искусства; цепкость слуховой реакции — с эмоциональной восприимчивостью: «Вечером был в Большом театре. Там давали “Норму”. Оно вообще мне очень понравилось, но особенное действие на меня произвела сцена в лесу в первом акте и сцена в тюрьме во втором. Heinefetter и Matsy весьма хорошо и пели и играли, а Huner и Fersing³, хотя прекрасно пели, но не хорошо играли» (12.11.1840)⁴.

В дневниках 1830–1840-х годов нашли отражение все оперные школы того времени — итальянская, русская, французская, венско-классическая и немецкая. Такой охват объясняется тем, что в Петербурге функционировали итальянская, русская и немецкая труппы, а за рубежом великий князь посещал европейские театры. Это способствовало формированию слушательского мультикультурализма. Итальянская опера ввиду своей популярности настолько плотно проникла в придворный музыкальный быт, что стала предметом для любительских постановок, словесных шуток, пародийных переделок.

02.02.1841, Петербург. «В 1 час мы воротились к Мамá, и через полчаса началась репетиция оперы *Somnambule*, которую будут петь наши домашние»; 04.02.1841: «Вечером только было представление “Сомнамбулы”. Оно было чудесно. Графиня Росси пела как ангел. Да остальное было не худо, особенно Балабин славно играл»⁵.

26.12.1847, Петербург: «Вечером ездили в итальянскую оперу видеть Лукерью Борзую⁶. У Фреццолини голос приятный, но слабый, и она не идет в эту роль. По-моему, лучше всех в этом всё еще Гризи, которую я слышал в Лондоне»⁷.

05.01.1852, Венеция: «Учили музыку для нашей “Нормы”. Я буду петь арию “Casta Diva”, Свистунов “Mira Norma”, а Апраксин “Qual Cor Tradisti”, разумеется, всё с карикатурными словами»; 08.01.1852: «Вечером была, наконец, большая наша репрезентация “Нормы”. Я был Норма, Свистунов пред-

² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 99. Август Теодор Гримм (1805–1878) — воспитатель детей Николая I, композитор-любитель, соучредитель Симфонического общества в Петербурге (1840/1841).

³ Сабина Гейнефеттер (1809–1872) гастролировала в Петербурге в 1840 г. Считалась одной из лучших исполнительниц партии Нормы. Меццо-сопрано Матис (Клотильда), тенор Гюнер (Поллион) и бас Ферзинг (Оровезо) были солистами Немецкого музыкального театра.

⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 121.

⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 78. Л. 7–7 об. «Сомнамбула» исполнялась на масленой неделе в Концертном зале Зимнего дворца. Графиня Росси, она же Генриетта Зонтаг (1806–1854) пела партию Амины; певец-любитель Евгений Балабин (1815–1895) — партию Эльвино.

⁶ Имеется в виду «Лукреция Борджиа» Газзано Доницетти.

⁷ ГА РФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 89. Л. 14. Эрминия Фреццолини (1818–1884) служила в петербургской итальянской оперной труппе с 1847 по 1850 гг. Джулия Гризи (1811–1869) упоминается великим князем в английском дневнике 1847 года (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 86. Л. 80, 82 об.).

ставлял Адальгизу, Апраксин — Поллиона, Воейкова — жреца. Кажись оно хорошо удалось, потому что все смеялись очень порядочно. Жена уверяет, что Норма в *décolleté* был слишком хорош собой и потому не довольно смешон для своей роли. Поскольку это справедливо, я судить не могу»⁸.

Отдельные названия, фигурировавшие в ранних записях, в дальнейшем упоминаются всё реже. На этом фоне выделяются неизменные «фигуранты»: «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила», «Севильский цирюльник», «Роберт-дьявол», «Гугеноты», «Дон Жуан». Символично, что самой первой оперой, которую Константин Николаевич слушал в театре, была «Жизнь за царя» (27.12.1836)⁹. Для будущего покровителя русской оперной труппы это имело провиденциальное значение. Через год он познакомился с «Аскольдовой могилей» (03.12.1837)¹⁰; за ней последовала премьера «Руслана» (27.11.1842)¹¹. Так в дневнике зарождается русская оперная линия, которая впоследствии (спустя четверть века) станет одной из основных. Пока же свое развитие получают итальянская, французская и немецкая.

Дневники за 1848–1856 годы сохранились фрагментарно. Вполне возможно, что в этот период великий князь приобщился к творчеству Карла Марии фон Вебера (упоминания «Эврианты» в 1857 г. и «Вольного стрелка» в 1860 г. свидетельствуют, что они ему хорошо известны¹²). Знакомство с Джузеппе Верди началось с «Эрнани» (06.01.1848, Петербург)¹³, за которым последовали «Стиффелио» и «Риголетто» (январь 1852 г., Венеция¹⁴), а после шестилетнего пропуска в записях — «Трубадур» (16.12.1858, Ницца) и «Травиата» (24.03.1859, Палермо). Знаменательна петербургская запись от 13.12.1861: «Вечером в новой опере Верди “Un ballo in maschera”¹⁵. Не слишком понравилось. Познакомился с самим Верди»¹⁶. В 1870-е годы великого князя привлекали не только его оперы, но также камерные и духовные сочинения, тогда как русская премьера «Аиды» 19.11.1875 силами итальянской труппы вызвала умеренно-сдержанную реакцию: «Великолепная постановка и шло очень хорошо. Музыка не без достоинства, но мне показалось как-то искусственна и не натуральна, рассчитанная на неожиданные эффекты»¹⁷.

⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 89. Л. 59, 60. Жена — вел. кнг. Александра Иосифовна (1830–1911). Все остальные упомянутые лица входили в свиту великокняжеской четы.

⁹ Там же. Д. 74. Л. 43.

¹⁰ Там же. Д. 74а. Л. 91.

¹¹ Там же. Д. 80. Л. 59.

¹² См. записи от 22.01.1857 (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 134. Л. 14 об.), 02.01. и 13.01.1860 (Там же. Д. 92. Л. 1 об., 5).

¹³ Там же. Д. 89. Л. 17.

¹⁴ Там же. Л. 62.

¹⁵ «Бал-маскарад».

¹⁶ Ф. 722. Оп. 1. Д. 1153. Л. 88 об. О гастролях Верди в Петербурге см. [1, 233–264].

¹⁷ Ф. 722. Оп. 1. Д. 110. Л. 17 об.

С начала 1860-х годов ощутима волна интереса великого князя к французской опере, особенно к сочинениям Джакомо Мейербера. Примечательны записи 1865 г., посвященные последней опере композитора — «Африканке», постановка которой готовилась тогда в Петербурге. Со страниц дневника перед нами предстает не рядовой дилетант, а слушатель-эксперт. Он начал знакомиться с оперой задолго до театральных репетиций.

11.06.1865: «Изучаю по партитуре “Африканку” Мейербера¹⁸. Есть чудные вещи»; 09.12.1865: «В большой театр на первую репетицию “Африканки”. Я следил по партитуре, и это мне было чрезвычайно интересно, приятно и весело. Успели до 4 ч. пройти два первых акта»; 23.12.1865: «На генеральной репетиции “Африканки” в костюмах. Чудо. Но Барбо¹⁹ больна и потому репетиция не полностью»²⁰; 06.01.1866: «Вечером, наконец, первое представление “Африканки”, очень удачное, но публика холодна»²¹.

Почти двадцать лет спустя схожий «исследовательский» интерес Константин Николаевич проявил к другой «последней опере» — «Парсифалю» Рихарда Вагнера. В 1884 г. он предпринял специальную поездку в Байройт. Ей предшествовало тщательное изучение либретто. Посещение *Festspielhaus*² 25 июля вызвало неоднозначный отклик: «Странное впечатление театра с сидениями в гору. Полная темнота во время представления и полная тишина, engourdissement²² публики. Первый акт делает колоссальное впечатление, особенно сцена богослужения Сангряля. Но я не могу назвать это музыкой, какое-то нагромождение звуков, которыми Вагнер играет как никто. Продолжалось до ½ 6, и ¾ часа антракт, во время которого мы покушали. Второй акт утомительно скучен и несносен, и я всё время боролся со сном. Третий опять великолепен, особенно последняя сцена Сангряля. Кончилось в 10 ч. и всё вместе страшно утомительно и от долгого сидения и от жары и духоты»²³.

По возвращении в Россию Константин Николаевич в течение двух месяцев систематически проигрывал клавирауцуг — «дешифрировал Парсифаля», несмотря на то, что это «ужасно трудно и неблагодарно»²⁴. Цель этих усилий становится понятной, если вспомнить, как происходило постижение

¹⁸ Первое издание партитуры (Paris: G. Brandus & S. Dufour 1865) было осуществлено Франсуа-Жозефом Фетисом (Мейербер скончался в мае 1864 года и не успел завершить ее). В ходе подготовки нового Полного собрания сочинений композитора (2018) немецкий музыковед Юрген Зельк установил, что Фетис внес в авторский текст много изменений, которые «касались темповых обозначений и купюр»; кроме того, он изменил заголовок оперы («Мейербер и Скриб изначально дали ей другое название — “Васко де Гама”») и имена некоторых действующих лиц («вместо “Sélica” — “Sélika”; вместо “Yoriko” — “Nélusko”») [5, 13].

¹⁹ Каролин Барбо (1830–1893) — французское сопрано, исполнительница партии Селики.

²⁰ ГАРФ. Оп. 1. Д. 1156. Л. 45, 46 об., 89, 90, 91, 91 об., 92.

²¹ Там же. Д. 1157 Л. 2 об.

²² Оцепенение (*fp.*).

²³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 116. Л. 90 об.–91.

²⁴ Там же. Л. 108 об.

великим князем сочинений немецкого реформатора. Оно началось с «Тангейзера» (Королевская опера Ганновера, 15.02.1857, 15.10.1858) и «Лоэнгрина» (Венская придворная опера, 17.11.1863). Первые суждения о них уничижительны: «Гадость»; «По-моему, кроме двух-трех штук, ужасная дичь и шум, так что не могу назвать музыкой» (Ганновер)²⁵; «Вечером в Kärntnertor-театре. Давали Lohengrin Вагнера, которого <...> я нахожу прескучною дичью. Играно очень хорошо» (Вена)²⁶.

Однако спустя пять лет дневник фиксирует коренное изменение восприятия. Что способствовало «повороту слуха»? Во-первых, петербургские интерпретации конца 1860-х — начала 1870-х силами русской труппы под управлением Константина Лядова и Эдуарда Направника. Гордость и переживание за отечественных исполнителей имели непосредственное эмоциональное проявление. 04.10.1868: «На первом представлении “Лоэнгрин”. Вряд ли можно его видеть в Немеччине лучше данным»²⁷; 13.12.1874: «В Русскую оперу на первое представление “Тангейзера”, который шел превосходно и сделал глубокое впечатление. Особенно Мельников²⁸ был превосходен. “Abendstern” у меня просто выдавил слезы из глаз. Роскошная постановка балета в первом акте, чрезвычайно красива и удачна»²⁹.

Во-вторых, позитивный опыт знакомства с творчеством «русского вагнерианца» Александра Серова и личное общение с ним, начиная с осени 1865 года³⁰. 01.11.1865: «Вечером в новой русской опере “Рогнеда”. В манере Вагнера, но есть превосходные вещи³¹»; 19.11.1865: «Вечером в “Рогнеде”, которую всё более и более апресирую³². Познакомился с Серовым»³³; 03.01.1866: «Были в “Рогнеде”. <...> Призывали Серова к чаю»³⁴. Судя по дневнику, неформальные встречи продолжались и в последующие годы. Беседы великого князя и композитора могли касаться не только Вагнера, но и более широкой проблематики эпической оперной драматургии, занимавшей тогда музыкантов и критиков в Европе и России. В одной из бесед Константин Николаевич выступил с конкретной инициативой, поддержанной Серовым: «Он мне ска-

²⁵ Там же. Д. 91. Л. 3 об.

²⁶ Там же. Д. 1154. Л. 86.

²⁷ Там же. Д. 95. Л. 36.

²⁸ Иван Мельников (1832–1906) — выдающийся русский бас-баритон, исполнитель партии Вольфрама.

²⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 108. Л. 8 об.

³⁰ Американский музыковед Поль дю Кенуа, определяя место Серова в общеисторическом контексте, связывает его творчество с «эпохой Великих Реформ» [9, 348]. Примечательно, что одним из главных идеологов государственных преобразований в России 1860-х гг. был вел. кн. Константин Николаевич.

³¹ Современные исследователи расходятся во мнении о том, «следует ли трактовать оперы Серова как “вагнерианские” либо как “мейерберрианские”» [6, 487].

³² Ценить, любить (от фр. *apprécier*).

³³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 81, 85.

³⁴ Там же. Д. 1157. Л. 1 об.

зал, что ему очень понравилась моя мысль об обработке “Слова о Полку Игореве” для оперы и что он этим хочет заняться» (26.09.1869)³⁵. Примечательно, что в тот же период та же идея обсуждалась в лагере «кучкистов» (Владимир Стасов — Александр Бородин). То, что в 1870-е годы мог появиться «другой Игорь» интригует не меньше, чем, например, продолжение «Райка» Модеста Мусоргского, куда последний собирался зачислить представителей враждебной кучкистам консервативно-консерваторской партии [3, 51–52]. В число героев мог попасть и вел. кн. Константин Николаевич как новый глава Русского музыкального общества³⁶, не скрывавший своих антипатий к оперной продукции «одного скверного кружка»³⁷, то есть «Могучей кучки».

Эпическая опера Серова и новая сатира Мусоргского остались в проекте. Однако образ Константина Николаевича — ненавистника «Бориса Годунова», доставшийся нам по наследству из публикаций 1890-х годов [4, 783], продолжает жить в современной музыковедении, причем исследователи переносят личное отношение великого князя к кучкистам на всю императорскую фамилию в целом [2, 146]. О том, насколько корректна подобная методология, позволит судить дальнейшее изучение личных документов Романовых.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л.В. История любви и ревности: Джузеппе Верди и Россия // Италия — Россия: четыре века музыки / ред.-сост. Л. В. Кириллина. М.: ABCdesign, 2017. С. 233–264.
2. Лобанкова Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2014.
3. М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Е.М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989.
4. Новые материалы для биографии М.П. Мусоргского. Письмо Ю. Платоновой к В.В. Стасову по поводу первой постановки «Бориса» // Русская музыкальная газета. 1895. № 12. Стб. 779–783.
5. Giacomo Meyerbeer Werkausgabe, Abt. I: Bühnenwerke; Bd. 17: Vasco de Gama: opéra en cinq actes, Paroles d'Eugène Scribe. Kritischer Bericht / hrsg. von J. Selk. Berlin: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, 2018.
6. Helmers R. Alexander Serov and the Birth of the Russian Modern. By Paul du Quenoy // Music and Letters. 2017. № 98 (3). P. 485–487.
7. Moiseev G. P. I. Čajkovskij und der Grossfürst Konstantin Nikolaevič Romanov. Zur Geschichte einer Wechselbeziehung // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen 22. 2015. S. 3–36.

³⁵ Там же. Д. 97. Л. 13 об.–14.

³⁶ В январе 1873 г. великий князь стал президентом Русского музыкального общества, сменив на этом посту вел. кнг. Елену Павловну.

³⁷ Запись от 01.01.1873. ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 103. Л. 103 об. Лучшие надежды великий князь возлагал на молодого Петра Чайковского. В 1873 г. он посвятил Константину Николаевичу «Опричника». «Такое решение было продиктовано тем, что композитор нуждался в высоком покровителе, который бы содействовал продвижению его творений на петербургскую императорскую сцену» [7, 12–13].

8. Moiseev G. The Russian Musical Society under Royal Patronage // *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. № 4. P. 66–73.
9. Quenoy P. du. *Alexander Serov and the Birth of the Russian Modern*. Bethesda: Academica Press, 2016.

REFERENCES

1. Kirillina L.V. Istoriya lyubvi i revnosti: Dzhuzeppe Verdi i Rossiya [The Story of love and Jealousy: Giuseppe Verdi and Russia]. In: *Italiya — Rossiya: chetyre veka muzyki* [Italy — Russia: Four Centuries of Music], ed. by L.V. Kirillina. Moscow: ABCdesign, 2017, pp. 233–264. (In Russian).
2. Lobankova E.V. *Natsional'nye mify v russkoy muzykal'noy kul'ture ot Glinka do Skryabina: istoriko-sotsiologicheskie ocherki* [National Myths in Russian Musical Culture from Glinka to Scriabin: Historical and Sociological Essays]. Saint Petersburg: N. I. Novikova publ.; Galina scripsit, 2014. (In Russian).
3. *M.P. Musorgskiy v vospominaniyakh sovremennikov* [M. P. Mussorgsky in Recollections of Contemporaries], ed. by E.M. Gordeeva. Moscow: Muzyka, 1989. (In Russian).
4. Novye materialy dlya biografii M.P. Musorgskogo. Pis'mo Yu. Platonovoy k V.V. Stasovu po povodu pervoy postanovki «Borisa» [New Sources for the Biography of M.P. Mussorgsky. Letter Yu. Platonova to V.V. Stasov about the first production of *Boris*]. In: *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper], 1895, no. 12, Col. 779–783. (In Russian).
5. *Giacomo Meyerbeer Werkausgabe*, Abt. I: Bühnenwerke; Bd. 17: Vasco de Gama: opéra en cinq actes, Paroles d'Eugène Scribe. Kritischer Bericht, hrsg. von J. Selk. Berlin: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, 2018.
6. Helmers R. Alexander Serov and the Birth of the Russian Modern, by Paul du Quenoy. In: *Music and Letters*, 2017, no. 98 (3), pp. 485–487.
7. Moiseev G. P. I. Čajkovskij und der Grossfürst Konstantin Nikolaevič Romanov. Zur Geschichte einer Wechselbeziehung. In: *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen* 22, 2015, H. 3, pp. 3–36.
8. Moiseev G. The Russian Musical Society under Royal Patronage. In: *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], 2018, no. 4, pp. 66–73.
9. Quenoy P., du. *Alexander Serov and the Birth of the Russian Modern*. Bethesda: Academica Press, 2016.

Моисеев Григорий Анатольевич

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Grigory A. Moiseev

PhD, Senior Researcher, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

gmoiseev@yandex.ru

Е.М. Петрушанская
Elena M. PETRUSHANSKAYA

**ОБ ИТАЛЬЯНСКИХ ОПЕРАХ НАЧАЛА XX ВЕКА
НА СЮЖЕТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
«ЦЫГАНЕ» ЛЕОНКАВАЛЛО И «ВОСКРЕСЕНИЕ» АЛЬФАНО**

**ITALIAN OPERA ON THE SUBJECTS OF RUSSIAN LITERATURE
IN THE EARLY 20TH CENTURY:
THE *GYPSIES* BY LEONCAVALLO AND THE *RESURRECTION* BY ALFANO**

Аннотация. В статье содержатся некоторые итоги предпринятого автором исследования опер итальянских композиторов XX века на сюжеты русской литературы. Помимо краткого обзора итальянских опер по сюжетам русской литературы, прослежены важные тенденции на примерах опер Цыгане Руджеро Леонкавалло и Воскресение Франко Альфано. В период упадка итальянской мелодрамы, композиторы обратились к новым идеям, стимулам, сюжетам; русская литература привлекала, но не была воплощена в творчестве Пуччини, Масканы. Авторы «второго плана» трактовали в своих операх произведения Достоевского и других отечественных писателей. В оставшихся в истории опусах Альфано и Леонкавалло усматриваем два пути адаптации и интерпретации сюжетов русской литературы: приближение «чужих» героев к привычным типажам и музыкальным характеристикам (Леонкавалло) и попытки отображения национальной специфики, создание «промежуточной» общеевропейской модели сольных портретов (Альфано).

Ключевые слова: опера, сюжет на основе русскоязычной литературы, итальянские композиторы, начало XX век, либретто, трактовка, музыкальный язык, стиль.

Abstract. This article is the result of my research in the operas of the Italian composers of the 20th century based on subjects taken from Russian literature. I will limit myself here to an overview of the a few works of the beginning of the 20th century.

First of all I will discuss how and to what degree the Russian musical tradition has influenced the Italian audience and professional musicians. This with particular reference to Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Chaikovsky and also to certain genres of the opera in the works of Russian composers. Interest for Stravinsky and Prokofiev in Italy starts in a later period, in the 1940s.

I will then discuss which works and authors of the Russian literature were the favourite for the librettos of Italian operas in the first decades of the 20th century. I will also discuss how precisely, faithfully, or freely the Russian literary motifs and subjects were reflected in the plots of the librettos of the Italian operas, also make a few remarks about the structural characteristics, the musical language, the

genre, the elements of stylization (or lack of) with which the ‘images’ of the Russian literature were treated by Italian composers. I will make a few examples taken from Leoncavallo’s *Zingari* and Franco Alfano’s *Resurrezione*. These are two different ways of adaptation and interpretation of Russian literary subjects in operas of Italian composers.

Keywords: opera, plotbased on Russian literature, Italian composers, early 20th century, libretto, interpretation, musical language, style.

Развивая итоги предпринятого исследования массива опусов итальянских композиторов на связанные с Россией сюжеты [1, 356–366], подчеркнем несомненное, судя по многочисленным откликам прессы, значение впечатлений, производимых на публику первыми итальянскими постановками опер русских композиторов: «Жизнь за царя» (1874), «Евгений Онегин» (1900), «Пиковая дама» (1906), «Борис Годунов» (1909 и почти каждый год), «Псковитянка» (1912) и других. Искусство России все более входило в круг важных для европейской культуры тем.

У сочинений итальянских авторов 1900–1920-х годов на либретто по великим произведениям русской литературы был предшественник — балет Катерино Кавоса «Кавказский пленник, или Тень невесты» по Пушкину (постановка Ш. Дидло; Петербург 1823; Москва 1827). В первые десятилетия XX века в Италии рождалось много оперных проектов на сюжеты русской литературы, увлекавшей читателей Европы. Тогда в печати появлялись итальянские переводы сочинений А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, М. Горького, А.П. Чехова. Премьеры опер Чайковского по Пушкину на Апеннинах предварял пересказ сюжетов, серийные публикации, такие, например, как переводы глав повести «Пиковая дама» в выпусках газеты “Perseveranza” перед спектаклями в Ла Скала (1906).

Анализ литературных источников итальянских оперных либретто интересуют исследователей и в наше время [4, 13; 10; 12; 13]. С конца XIX века, всё более важным в искусстве и литературе становится психологизм. Оттого русские сюжеты с их особой атмосферой, экзотикой, углубленным вниманием к внутреннему миру человека, новой социально-политической тематикой приобретают популярность у широкой публики, привлекают внимание композиторов (см. [5, 84–86; 11]).

Италию не миновал растущий интерес европейцев к творчеству Достоевского. Первая в XX веке оперная интерпретация сочинения все более востребованного писателя — «Сибирь», трагическая опера Джордано (либретто Луиджи Иллики, премьера в Ла Скала в 1903 г.; вторая редакция — в театре Сары Бернар, Париж, 1905; третья — в Ла Скала, 1927). Либретто оперы, которую Джордано считал своим лучшим творением, основано на «Записках из мертвого дома» Достоевского (первая публикация по-итальянски «Из могилы живых» — *Dal sepolcro dei vivi*, 1887). Тема сострадания сибирским узни-

кам важна и модна на грани веков¹. Желание выйти за пределы «своего», отобразив всеобщие проблемы, подчеркнул эпитаф либретто оперы: «Горечь и боль не имеют национальности» (слова осужденного, надпись на основании имперского орла на «границе» России и Сибири).

Сначала Иллика предлагал эскизы либретто «Сибири» Джакомо Пуччини, а тот счел: «Нет ни интриги, ни сюжета. Нужно их создавать» [8, lettera 217, 182]. Тогда возникало немало оперных проектов на основе русской литературы [15]. Ильдебрандо Пиццетти увлекся замыслом оперы «Мазепа» по «Полтаве» Пушкина, но не окончил ее. Не сбылись планы Джордано (до «Андре Шенье») обратиться к «Нахлебнику» Тургенева и к опере «Распутин». Пока он с конца XIX в. работал над «Сибирью», Иллика предложил либретто «Муж Акульки» (на основе рассказа заключенного, автобиографической линии того же романа Достоевского) снова Пуччини (тому идея понравилась, но оттолкнули пересечения с «Манон»), а в 1901 году, — Масканыи.

На новые устремления к реализму в итальянской опере влиял опыт театрального репертуара и музыкальных драм из России, все чаще представляемых на сценах Италии. Шедевры русской классики увлекали оперных композиторов разных манер, почерков, направлений.

Из-под изящного пера Джакомо Орефиче, автора ныне исполняемой и записанной оперы «Шопен», вышел опус, связанный с Россией: «Чужой хлеб» по комедии «Нахлебник» И. Тургенева (1907; Рим, 1924). Его более зрелая интерпретация русской классики — опера «Радда» на основе рассказа «Макар Чудра» М. Горького (Милан, 1912). По рассказам Горького хотел создать триптих и Пуччини; мысль о русском сюжете («Преступление и наказание») вернулась к нему в 1917 г. [8, 80–81]. Однако оперу по этому роману позже создал не он, а Арриго Педролло (1926, Скала): еще в 1902 году он был в России и на гастролях в Финляндии познакомился с Сибелиусом. Оперу Педролло *Delitto e castigo* дирижировал и Тосканини, в последние годы работы в Ла Скала [3, 217]².

Не похоже, чтобы итальянские музыканты изучали или искали публикации русского фольклора, но некоторые его интонации проникли в мелодиче-

¹ Некоторые оперы обращены к русским сюжетам вне литературных источников, как неизданная опера Отторино Респиги «На мельнице» по либретто А. Донини (*Al mulino*, 1904–1908), где героями также выступают ссыльные. Увлеченный русскими идеями Джордано гордился оперой «Федора»: так он назвал дочь и виллу. Потрясенный фотографиями, которые сделал в Сибири корреспондент газеты «Вечерний курьер» Луиджи Барцини (тот перевел роман «Воскресение»), Джордано поехал в Венецию для знакомства с Владимиром Шерешевским, картина которого *Una tappa di condannati in Siberia* — «Осужденные на этапе в Сибири» — хранится в Палаццо Гримани, и предложил художнику сделать эскизы костюмов для оперы.

² Премьера в 1926 г. в Ла Скала, либретто Джоаккино Форцато, тогда — главного директора постановочной части и режиссера Скала наряду с А. Саниним. Программа спектакля гласит: оперные «сцены полны интенсивной человечности и живой красочности, контрастами убожества и величия» [La Scala, Программа оперного сезона 1926–1927 гг. P. 71].

скую ткань. В ряде опер звучит та же тема, что в хоре заключенных финала II акта и в III акте оперы Джордано (лично знакомого с Шалапиным): бурлацкая песня («Эй, ухнем!») Масканьи укорял либреттиста Иллика за совпадения сюжетов («Уж работаешь над некоей русской оперой, и уже готовится другая такая же русская опера»), опасаясь использования «тех же национальных музыкальных тем разными авторами» [5, 80–81].

Итальянские плоды древа русской литературы множились в 1920-е годы: опера «Анна Каренина» Иджино Роббиани (либретто Эдмона Гиро) выиграла государственный конкурс, поставлена в Риме (театр Костанци, 1924), в Ла Фениче (1926) и иных театрах Италии. Годом позже написана еще одна «Радда» (цыганские сцены) Гвидо Бьянкини, другом Д'Аннунцио. Тот же сюжет — у Орефиче в 1912 г., когда была поставлена другая опера на «цыганский сюжет». И Пуччини финалом для своего триптиха по Горькому представлял рассказ «Цыган» [8, lettere n. 395, 396, 282].

Это говорит не только о стремлении к экзотике, но о важности, в то время, символического значения цыганской темы, актуальной для оперы еще в «Трубадуре» и «Кармен», но приобретшей новую окраску и яркость как отображение особой степени близости к природе и беспечной свободы от цивилизации. Потому, завершив общий обзор, обратимся к лирической драме Руджеро Леонкавалло «Цыгане».

Почему возник интерес композитора к этой теме? Конечно, не из-за распространения русско-цыганских романсов (такого в Италии не было; «Очи черные» еще не волновали аудиторию на Апеннингах)³. Но в сочетании северного темперамента и «кровавых страстей» видится сходство с тем же соседством рационального холода и пламени, которое привлекало в то время в веристском искусстве. Важна и тема странничества. Цыгане, по сути, схожи с бродячими артистами, диковатыми «паяцами».

Вместе со «смертью Бога» дряхлая регламентированная церковью христианская мораль и оживали иные древние этические принципы, в частности, право свободного выбора. Если Вагнер искал и находил новую систему человеческого поведения в своей трактовке скандинавской мифологии, то, возможно, по той же причине итальянцев могли привлекать вольные языческие сцены из «жизни цыган».

Леонкавалло некоторое время был увлечен музыкой и идеями Вагнера, особенно темой Заката, сумерек богов — отображение чего видится нам и в «Цыганах» (1911–1912). В этой опере, по сути, любовный треугольник тот же, что в его веристском «шлягере» «Паяцы», на основе драм из жизни отвержен-

³ В 1892 году к этому сюжету обратился С.В. Рахманинов (Леонкавалло вряд ли знал его оперу «Алеко» по второй части поэмы Пушкина); в 1895 году Рахманинов написал оркестровое «Цыганское каприччио»; а в 1919–1920 г. оперу «Цыгане» писал подросток Д.Д. Шостакович (тема из этого опуса вошла в часть «Бессмертие» его предпоследнего вокального цикла Сонеты Микеланджело, ор. 145, 1974 год).

ных обществом⁴. Зная, что Леонкавалло (также создатель и своей «Богемы» по тому же роману А. Мюрге, что и шедевр Пуччини) в 1878 г. окончил филологическое отделение Болонского университета, став доктором литературы, — можно понять, почему, к концу жизни, одна из его двадцати опер написана по поэме Пушкина.

В отличие от литературного источника, в либретто «Цыган» резко изменены, помимо имен персонажей, два момента: молодой цыган, с которым изменила «пришельцу» героиня, любил ее ранее и он — поэт своего народа; оба погибают от руки ревнивца в пламени. С призыва огня опус и начинается; его славит хор цыган, на закате. Пение-пляска цыган звучит, что кажется предельно неуместным, в ритме, характере полонеза. Может быть, такой жанровый выбор объясним тем, что полонез О. Козловского «Гром победы раздавайся» был неофициальным гимном империи? Или тем, что звучавшие в концертах Полонез из «Евгения Онегина», как и Полонез из «Бориса Годунова» стали для европейцев отчетливыми знаками российских звучаний? В опере Леонкавалло цыганский музыкальный колорит звучит лишь раз, в кратком неубедительном подобии «Цыганских напевов» Сарасате (1878). Там редки общеупотребительные восточные мотивы, ибо «Цыгане» — истинно итальянская веристская опера [11]. Она увлекательна, лаконична, написана талантливо, эмоционально, однако вторична, устарела для Италии предвоенного времени, где передовая духовная атмосфера формировалась уже под током футуризма.

Отступим почти на 10 лет назад. Линия оперных прочтений русской классической прозы тогда продолжилась в драме молодого Франко Альфано «Воскресение» (*Risurrezione*, 1902–1903, поставлена в 1904). Новый толстовский сюжет поддержал недавнюю оперную тенденцию к отображению социального сострадания и воспевания отверженных социумом героинь: Виолетты, Баттерфляй, Манон Леско. В «Воскресении» на сцену вышли представители «низко падших», изгоев — заключенные, ссыльные, соблазненная женщина, ставшая продажной. С 1900 г. появился французский перевод [5, 109]; о его влиянии Альфано писал: «Я был в Париже, когда вышел роман Толстого. Я влюбился в его сюжет и мне предложили сделать оперу, когда — почти одновременно — в национальном театре Одеон предстало его театральное сокращенное изложение Анри Батаем, очень ценно для меня...» [9, 19].

Однако содержание романа и пьесы *Résurrection* Батая, известного французского поэта и драматурга, значительно упрощено, лиризовано простоватой адаптацией в либретто Чезаре Ханау. Скомканы амбивалентные поиски и обретения героев Толстого. В опере нет (что закономерно) осуждающих

⁴ Леонкавалло принимал участие в создании текстов либретто, но авторами либретто Цыган, в «двух эпизодах», названы Энрико Кавачьоли и Гульельмо Эммануэль (Milano, ed. E. Sonzogno, 1912; dal poema di Puskin). Опера поставлена в Лондоне (1912) и США, длительное время она пользовалась значительной популярностью.

мотивов романа, пафоса протеста против несправедливости; сглажена натуралистичность линии Катерины-проститутки: ее лиричность сменяется контрастами мелодрамазма; совершенно снята линия толстовской критики современного ему общества и церкви... Условности оперного жанра предполагают, что должны быть убраны идеологические антицерковные рассуждения (на что напрасно сетует Nocharadner [6, 218]). Общее содержание, суть идеи «воскресения» решены без важного преобразования персонажей. Но этого нет в звуковых образах Альфано, созданных под чрезмерным влиянием Пуччини и французской оперы, но нередко — трагически-впечатляющих. Так, во II акте, рев поезда, подобный вагнеровскому рыку дракона, рядом с гротеском пения «мужика» с его подружкой на мотив фольклорного примитива «Во саду ли, в огороде», приводит к полной глубокого драматизма музыке «сострадания».

Тема и топос «Воскресения» на собственно религиозном уровне не раз возникали в истории музыки. Сравнение многих решений, начиная с одноименной оратории Генделя (HWV 47, 170) до автобиографического апофеоза в симфонии *Resurrection* Г. Малера, интересно в работе [6, 218–221]. Насыщая смыслы оперы Альфано опережающими спекулятивными предположениями, исследователь вульгарно-социологически видит в ней пророчество о сталинских репрессиях, ссылках в Сибирь [15, 77].

По музыкальному решению, контрастны все 4 акта сочинения Альфано. I акт «Воскресения» ближе к французской лирической опере, чем к итальянской мелодраме; выразительна стилизация православного пасхального богослужения (чудесный женский хор а капелла), лирические соло и дуэты. Экспрессионистические краски вспыхивают во II акте. III акт лирико-драматичен; IV акт — наиболее русский, начиная с соло гобоя на диатонической теме, схожей с «Вы жертвою пали». Наряду с пуччиниевскими интонациями, ощутили следы стиля Чайковского.

Партия Катюши дает эффектные возможности для примадонн. После премьеры «Воскресения» в театре Витторио-Эммануэле Турина под управлением Т. Серафина, когда публику увлекала в роли Катюши Мэри Гарден, сочинение Альфано стало очень любимым в Европе (занимая 22-ю позицию по тогдашней популярности опер). Позже в партии Катюши сияли итальянские звезды Магда Оливеро, Рената Скотто; партию Дмитрия пели Де Стефано, Паваротти. Через 17 лет после премьеры «Воскресения» Мэри Гарден исполнила роль Катюши в первой в Америке постановке оперы вплоть до 1934 г.⁵

⁵ В Риме опера шла в сезоне 1928–1929 годов в театро Костанци, со сценографией и костюмами Никола Бенуа; в главной партии — Флорика Кристореану; в феврале 1953 года — впервые в Ла Фениче Венеции (дирижер — Анджело Куэста, режиссура Джузеппе Маркоро, сценография Джовани Гранди).

В целом, музыка оперы трогательна и впечатляюща. О ее жизненности говорит о, что после долгого перерыва в постановках, с начала 2020 г. *Risurrezione* предстала на итальянской сцене в новой трактовке театра *Maggio Musicale Fiorentino*.

В 1930–1970 годы итальянские композиторы в оперном жанре обращались, пусть с убывающим энтузиазмом, к сюжетам русской литературы; к изложенным в нашей книге фактам [1, 369–371] добавим оперу Дж.-Ф. Малипьеро «Дон Жуан» по «Каменному гостю» Пушкина [2].

Подытожим: в период деградации, упадка, «осени» [7] итальянской мелодрамы, поиски композиторов обратились к новым идеям, стимулам, решениям. Пытались воплотить сюжеты русской литературы Пуччини, Масканьи. Творили в таком направлении авторы «второго плана». Создали значительные опусы молодой, еще не вполне нашедший свой путь Альфано в самом начале XX века и, незадолго до смерти, признанный мастер Леонкавалло. Видим два основных пути адаптации и интерпретации сюжетов русской литературы итальянскими музыкантами: максимальное приближение «чужих» героев к привычным типажам и музыкальным характеристикам (путь Леонкавалло) или попытки отображения национальной специфики, при создании «промежуточной» общеевропейской модели сонорных «портретов» (Альфано далее в творчестве обратился к звуковым мирам разных стран, национальностей, устремляясь далее на Восток, в сторону «Легенды о Сакунтуле» [14]).

Авторы стремились следовать русскому литературному источнику. Но из-за ограничений их музыкального языка, традиционализма, определенных лимитов сонорной фантазии и специфики оперного жанра, содержание и характеры героев литературы претерпели трансформации. Неизбежна была адаптация в направлении традиционной системы персонажей и звуковых характеристик итальянского оперного топоса. Так, сюжет «Цыган» развивает аспекты, знакомые по либретто многих итальянских опер: контраст сообщества и «пришелец», «чужой»; тема женщины-жертвы более свободного, чем «принято», поведения; тема страдания, смерти из-за «нравственных правил»; контраст традиционной лирики и экзотики внеитальянских музыкальных выразительных средств, еще поверхностных, подчас несообразных.

Надо признать, что модификации и упрощения содержания текста романа «Воскресение» абсолютно соотносимы с теми, какие знаем по либретто оперы «Евгений Онегин» (не имеем свидетельств, что Альфано мог слышать эту оперу), вплоть до переноса значимости главного персонажа на женскую роль (не Евгений, а Татьяна; не Нехлюдов, — а Катюша), что тоже является признаком нового времени. Хотя уже существовали образцы «литературной оперы» по истинному тексту беллетриста (у Даргомыжского и Мусоргского), Италия еще не слышала этих опусов и не очень интересовалась ими. Достоверное отображение национальных звучаний даже не было тогда задачей оперного

искусства, а замеченные в анализируемых опусах попытки кажутся робкими, подчас неуклюжими. Неизбежная «лиризация», трансформация литературной основы сближала музыкальный язык, драматургию и систему персонажей в оперных интерпретациях русской литературы с тем, что ближе европейской эстетике (итальянской, отчасти французской, отголосками немецкой).

Трактовка отечественных сюжетов западноевропейскими музыкантами своеобразно раскрывает их прежде неведомые стороны, качества. Хотя в том и не создано безусловных шедевров, но оперы ярко, пусть непривычно, представили героев русской литературы. А по сравнению с российскими композиторами того же периода, их попытки «озвучить», интерпретировать на музыкальном театре российскую изящную словесность были значительно смелее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петрушанская Е. Приключения русской оперы в Италии. М.: Аграф, 2018.
2. Соловцова Л., Леонтьева О. Опера в Италии [Электронный ресурс] // Классическая музыка. URL: https://www.classic-music.ru/opera_history_italy.html (дата обращения: 05.12.2019).
3. Barblan G. Toscanini e La Scala. Milano: Edizioni della Scala, 1972.
4. Bianconi L., G. La Face Bianconi (a cura di). I libretti italiani di George Friedrich Händel e le loro fonti. 2 voll. Quaderni della *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 26. Firenze: L. Olschki, 1992.
5. Cella F. Siberia, “santa terra di lacrime, e d’amor”. Soggetti russi nell’opera italiana tra Ottocento e Novecento // *Ultimi splendori*. Cilea, Giordano, Alfano. A cura di Johannes Streicher. Roma: IZMER. 1999. P. 79–120.
6. Hocharadner T. Revived is the Lord...: Two Readings of a Dramatic Approach in Music. // *Musicological annual*. L/2, 2015. P. 213–221.
7. Mallach A. The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915. Boston: Northestern University Press. 2007.
8. Morini M. Carteggi pucciniani, a cura di Eugenio Gara. I carteggio Illica-Puccini-Ricordi, a cura da Mario Morini; e la discografia da Raffaele Vegeto. Milano: Ricordi, 1958.
9. Morini M. Ritorno di Franco Alfano // *Risurrezione*. Programma di sala del Teatro Massimo di Palermo. Aprile 1990.
10. Reschert A. Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog, vol. 1. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2001.
11. Sansone M. The ‘verismo’ of Ruggero Leoncavallo. A Source Study of *Pagliacci* // *Music&Letters*. 1989. Vol. LXX, № 3. P. 342–362.
12. Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento. A cura di Antonio Rostagno e Silvia Tatti. Roma: Bulzoni, 2016.
13. Tatti S. Poeti per musica. I librettisti e la letteratura. Alessandria: Edizioni dell’Orso. 2016.
14. Waterhouse J. C. G. Da *Risurrezione* a *La legenda di Sakuntala*. Dal ‘verismo’ degli esordi allo stil personale della maturità // *Ultimi splendori*. Cilea, Giordano, Alfano. A cura di Johannes Streicher. Roma: IZMER. 1999. P. 523–548.
15. Zidaric W. Sujets russes dans l’opera italien, des XIXe – XXe siècles de *Il falegname di Livonia* (1819) a *Risurrezione* (1904) // *Slavica Occitania*, Toulouse. 2006. Vol. 23. P. 70–78.

REFERENCES

1. Petrushanskaya E. *Priključeniya russkoj opery v Italii* [Adventures of Russian Opera in Italy]. Moscow: Agraf, 2018.
2. Solovtsova L., Leonteva O. Opera v Italii [Opera in Italy]. In: *Klassičeskaya muzyka* [Classic Music]. Available at: https://www.classic-music.ru/opera_history_italy.html (accesses 05.12.2019).
3. Barblan G. *Toscanini e La Scala*. Milano: Edizioni della Scala, 1972.
4. Bianconi L., G. La Face Bianconi (a cura di). *I libretti italiani di George Friedrich Händel e le loro fonti*. 2 voll. Quaderni della «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 26. Firenze: L. Olschki, 1992.
5. Cella F. Siberia, ‘santa terra di lacrime, e d’amor’. Soggetti russi nell’opera italiana tra Ottocento e Novecento. In: *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher. Roma: IZMER. 1999, pp. 79–120.
6. Hocaradner T. Revived is the Lord...: Two Readings of a Dramatic Approach in Music. In: *Musicological Annual*, 2015, L/2, pp. 213–221.
7. Mallach A. *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890–1915*. Boston: Northestern University Press, 2007.
8. Morini M. *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, *I carteggi Illica-Puccini-Ricordi*, a cura da Mario Morini; e la discografia da Raffaele Vegeto. Milano: Ricordi, 1958.
9. Morini M. Ritorno di Franco Alfano. In: *Risurrezione. Programma di sala del Teatro Massimo*. Palermo: Teatro di Massimo, 1990.
10. Reschert A. *Kompendium der musikalischen Sujets*. Ein Werkkatalog, vol. 1. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2001.
11. Sansone M. The ‘verismo’ of Ruggero Leoncavallo. A Source Study of *Pagliacci*. In: *Music&Letters*, 1989, vol. LXX, no. 3, pp. 342–362.
12. Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento, a cura di Antonio Rostagno e Silvia Tatti. Roma: Bulzoni. 2016.
13. Tatti S. *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*. Alessandria: Edizioni dell’Orso. 2016.
14. Waterhouse J. C. G. Da *Risurrezione* a *La legenda di Sakuntala*. Dal ‘verismo’ degli esordi allo stil personale della maturità. In: *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher. Roma: IZMER, 1999, pp. 523–548.
15. Zidaric W. Sujets russes dans l’opera italien des XIXe–XXe siècles de *Il falegname di Livonia* (1819) a *Risurrezione* (1904). In: *Slavica Occitania* — Toulouse, 2006, no. 23, pp. 70–78.

Петрушанская Елена Михайловна

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Elena M. Petrushanskaya

PhD, Leading Researcher, Mass Media Artistic Problems Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

elena.petrushanskaya@gmail.com

**СОВЕТСКАЯ ОПЕРА В БУМАГАХ ПОВСЕДНЕВНОСТИ
(ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВОВ 1930-х – 1940-х ГОДОВ)**

**SOVIET OPERA IN DAILY DOCUMENTS
(BASED ON ARCHIVES FROM THE 1930s – 1940s)**

Аннотация. В статье рассматриваются попытки создания «классической советской оперы». В центре исследования — документы, в которых зафиксированы многочисленные обсуждения как уже законченных, так и только еще задуманных произведений. Обилие всевозможных архивных материалов — стенограмм, справок, переписок, посвященных опере, свидетельствует, что в исследуемый период она рассматривалась как приоритетный музыкальный жанр. Показывается, как на протяжении 1930–1940-х годов увеличивалось число заседаний, конференций, критических разборов. При этом, если в 1930-е годы композиторы были полны надежд на скорое появление «образцового» оперного опуса, то в 1940-е эти надежды стали стремительно таять. Композиторы писали все меньше опер, музыкальные театры предпочитали не связываться с современным репертуаром. Несмотря на отсутствие творческих достижений в этой области, государственное финансирование становилось все более щедрым. К концу 1940-х годов гонорар можно было получить за одно только название будущей оперы или оперного либретто; в случае неудачи убытки списывались. Этим пользовались всевозможные недобросовестные лица, которых становилось все больше. Таким образом, на фоне угасания советского оперного проекта происходила имитация бурной творческой деятельности, поглощавшая огромные человеческие и материальные ресурсы.

Ключевые слова: советская классическая опера, архивные материалы, музыкальная культура 1930–1940-х годов, либретто.

Abstract. The article deals with the attempts to create a ‘Soviet classical opera’. The study focuses on documents which record numerous discussions of both completed and conceived works. The abundance of all kinds of archival materials – transcripts, references and correspondence on the opera — indicates that during the period of study it was considered as the priority musical genre. It is shown how during the 1930s and 1940s the quantity of meetings, conferences, and critical reviews increased. At the same time, while during the 1930s composers were full of hopes for the speedy creation of ‘exemplary’ opera oeuvres, already in the 1940s these hopes began to quickly disappear. Composers wrote less and less operas, musical theaters did not want to work with contemporary repertoire. Despite the lack of creative achievements, state funding for opera projects was becoming more and more generous. By the end of the 1940s a honorarium could be obtained by merely stating the title of a future opera or opera libretto; in case of failure, the financial losses were written off. This was used by all kinds of unscrupulous persons, which became more numerous in their quantity.

Thus, against the background of the fading of the Soviet opera project, an imitation of violent creative activity took place, absorbing huge human and material resources.

Keywords: Soviet classical opera, archival materials, musical culture the 1930s–1940s, libretto.

Пожалуй, ни один музыкальный жанр не вызывал в советскую эпоху такого внимания, как опера. Она была великой советской мечтой, значившей намного больше, чем просто музыкально-театральное произведение. Так, еще в начале 1930-х годов был объявлен архитектурный конкурс на проект музыкального театра нового типа в каждом крупном советском городе: Москве, Ленинграде, Ростове-на-Дону, Харькове, Новосибирске, Свердловске и др. [12]. Театр будущего, или «синтетический театр массово-музыкального действия» [1, 130], который, наряду с музыкальными спектаклями, предполагал проведение партийных съездов, митингов и конференций, в документах неизменно назывался «оперой». Такой подход к термину, стремительно обраставшему новыми коннотациями, уже сам по себе показывал, что происходит переосмысление базовых свойств жанра.

Сверхценное значение оперы как фактора социалистического строительства не раз отмечалось исследователями [15, 68, 69; 17]; это стало уже вполне привычным — как и мысль о том, что убедительного оперного наследия, которое могло бы оправдать все эти колоссальные усилия, советская эпоха не оставила [18, 23]. Между тем, работа над оперой велась в десятках различных форм: написание либретто и музыки в этом контексте были, может быть, только одним из звеньев в общей цепи всевозможных мероприятий. Сотни публикаций в музыкальных газетах и журналах — их множество может составить тему специальной работы, в которой вся обширная проблематика была бы упорядочена и классифицирована; десятки обсуждений, совещаний, специальных докладов: эти материалы для современного исследователя являются подчас единственным источником сведений о масштабе работы и о фактах, к настоящему времени уже почти забытых. Немного осталось и музыкальных записей: исключениями, помимо опер Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Т. Хренникова, Д. Кабалевского, являются отдельные фрагменты сочинений И. Дзержинского, Г. Жуковского, В. Мурадели, Л. Степанова и некоторых других. В их числе — многие имена некогда успешных композиторов, лауреатов Сталинской премии [14].

Не имея возможности полноценно судить о качестве советских опер, которых, тем не менее, в период с 1917 по 1954 год было написано более 600¹, попытаюсь подойти к осмыслению феномена с той позиции, которая на сегодняшний день является наиболее доступной. Эта позиция представлена архивными документами, зафиксировавшими все те бесконечные слова, которые говорились об опере в эпоху ее форсированного созидания. При этом материалы двух известных акций — статьи «Сумбур вместо музыки» (1936)

¹ Данные приводятся по публикации Б. Менцель [2, 981].

и Постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» (1948) останутся за пределами данного сообщения. Их причины, подоплека, скрытые и явные действующие лица подробно освещены в научной литературе [13; 16]. Менее изученными являются рядовые, рутинные материалы, отражающие повседневные усилия по созданию советской оперы.

Все, что можно представить на страницах статьи, составляет лишь небольшую часть огромного массива документов, в числе которых – совещания в Комитете по делам искусств, Союзе композиторов СССР, Всесоюзном театральном обществе и т.д. Общее между ними — подзаголовок «О работе над советской оперой», почти неизменный на протяжении многих лет.

Анализ этих материалов в очередной раз убеждает, что теоретическая модель оперы не только опережала ее практическое воплощение, но в некоторых случаях даже и заменяла его. События 1936 года стали одним из первых примеров того, как партийная публикация стимулировала «футуристическое» направление музыкознания. С этого времени все чаще говорилось не столько о реальных произведениях, сколько об операх будущего, манящий образ которых нередко не мог продвинуться дальше красивого названия. Произведения-«долгострой» снова и снова воспроизводились в длинных списках планов и отчетов. Но тогда, на фоне обильного оперного урожая, казалось, на это никто не обращал внимания.

Огромные надежды возлагались на такие оперы, как «Песня о дружбе» А. Абрамского, «Дружба» В. Соловьева-Седого, «10 дней, которые потрясли мир» К. Корчмарева, «1919 год» А. Давиденко, «Рожденные бурей» Г. Свиридова... Ждали и двух новых опер Д. Шостаковича — правда, в документах зафиксировано название только одной из них, «Как закалялась сталь» [10].

Статья в газете «Правда» вышла 28 января, а уже 14 марта 1936 года состоялось совещание по советской опере [5]. Были приглашены руководители театров, оперные композиторы, музыковеды, партийные руководители — с этого времени их участие в подобных мероприятиях станет постоянным. Председатель Комитета по делам искусств П.М. Керженцев задал тон, которого затем придерживались все докладчики:

Это был бы очень простой счет: направо или налево. Нам важно, чтобы те лица, которые не совсем безнадежны, как, я считаю, что Соллертинский не совсем безнадежен для строительства нашего искусства, чтобы их направить на наш путь <...> У того же Шостаковича есть такие ростки, из которых настоящее искусство может вырасти² [5, 13].

В выступлении музыковеда В.М. Городинского, то и дело перебиваемом репликами с места, осуждалась «порочная» тенденция — увлечение классическими сюжетами. Этому явлению Городинский нашел определение — «гамлетизирование»:

² Здесь и далее курсивом выделены цитаты из архивных документов.

Городинский: Откуда у нас такое гамлетизирование? Один пишет музыку «Гамлет», другой на «Короля Лира».

Лебединский: Корчмарев, кажется, пишет «Евгения Онегина».

Городинский: Ну, дай бог нашему теленку волка съест [5, 71].

«Леди Макбет» Шостаковича оценивалась скорее как временное отклонение молодого композитора от правильного пути. В этом Городинский обвинял даже Б.В. Асафьева, написавшего книгу о Стравинском и тем самым давшего советским композиторам ложный ориентир — «Стравинский, как маяк, освещает путь». А, между тем, по словам докладчика, «Стравинский в известной мере оплодотворял даже джаз».

«И Прокофьеву нужно помочь», — кричали с места. «Помочь надо всем, — великодушно соглашался Городинский. — Возьмите прокофьевскую “Расчет страна”. За это надо ухватиться и помочь Прокофьеву» [5, 71].

Одним из заметных документов времени стал доклад профессора ГИТИСа С.М. Чемоданова «Советская опера за 20 лет», подготовленный по поручению Всесоюзного театрального общества [6]. Он был прочитан 22 ноября 1937 года. Ситуацию в области оперного творчества профессор характеризовал достаточно сдержанно: «Может быть нигде, ни на одном участке музыкального фронта, мы не имели столько неудач, как в опере» [6, 2]. Особенно тщательному разбору подверглись оперы, которые получили сценическое воплощение: «Декабристы» В. Золотарева (1925), «Иван-солдат» К. Корчмарева (1927), «Тупейный художник» И. Шишова (1929), «Прорыв» С. Потоцкого (1930)... Разбор был весьма нелицеприятным и касался таких застарелых болезней советского оперного творчества, как вторичность, низкий художественный уровень либретто, невнятность музыкальных образов, непонимание законов оперной драматургии.

В докладе нашлось место и для опер Шостаковича, оцененных хотя и под критическим углом, но не без одобрения. Внимательное чтение показывает, что Шостакович был удостоен оценок, какие получили немногие композиторы. Докладчик отметил «огромное мастерство», «гротесковый талант», «массу остроумных натуралистических деталей», «интересную оркестровку» и, наконец, «восхищение музыкантов» [6, 14]. Такая двусмысленность еще не раз встретится в текстах советской эпохи.

Примечательны и материалы обсуждения. Некоторые выступающие, не скрывая, отмечали «громадные достижения» оперы «Леди Макбет». Подобные высказывания, в целом нередкие для дискуссий 1936–1937 годов, достаточно точно передают атмосферу, на тот момент еще допускающую и споры, и возражения. Например, в рамках того же заседания Г.М. Коган раскритиковал тогдашнего сталинского фаворита — композитора И. Дзержинского. Обе его «шолоховские» оперы — «Тихий Дон» и «Поднятая целина» — было принято называть в числе вершинных достижений жанра, а самого компози-

тора — родоначальником «песенной оперы». «Я бы не сказал, — заявил Коган, — что Дзержинский достаточно творчески использует народную массовую песню. И я совершенно откровенно должен сказать, что хор в “Поднятой целине” является или просто нетворческим, или перенесением готовой формы массовой песни в оперу, или, что еще хуже, сочиненным самим композитором не на основе массовой народной песни, а на основе массовых песен, функционирующих в нотной литературе» [6, 58]. Примечательно, что выступление Когана, в отличие от основного доклада, стенографистка пометила словом «Аплодисменты».

К концу 1930-х годов мероприятия, посвященные опере, приобрели систематический характер. Едва ли не каждый номер журнала «Советская музыка» непременно включал материал о советских операх. В тот период о них говорилось так много, что, казалось, все развивается вполне благополучно.

Однако уже с середины 1940-х атмосфера начала меняться: вероятно, беспокойство нарастало в преддверии очередного юбилея — 30-летия Октября. 24 января 1945 года состоялось заседание Комитета по делам искусств, на котором опера была признана «самым отстающим из всех видов и жанров музыкального творчества» [7, 9]. Это было тем более удивительно, что еще совсем недавно количество опер исчислялось сотнями. В один только 1939/1940 год, признанный самым плодотворным довоенным годом, было представлено 36 законченных оперных произведений — в их числе «Семен Котко» (1939) и «Дуэнья» С. Прокофьева (1940), «В бурю» Т. Хренникова (1939) и ряд других (национальные оперы в статистике не учитывались³). Дорабатывались «Война и мир» Прокофьева, «Фрол Скобеев» Хренникова, «Александр Невский» Г. Попова, «Надежда Светлова» Дзержинского. С учетом военного времени это было вполне приемлемым результатом.

Но теперь, в отличие от ситуации 1930-х годов, ожидания стали другими. Основной докладчик, руководитель Управления музыкальных учреждений В.Н. Сурин, не скрывал тревоги. Даже лучшие советские оперы были, по его словам, «музыкально-сценическими хрониками» тех или иных событий; во всяком случае, ни одну из них нельзя было представить как торжественное приношение к юбилею. Беспокоила и позиция театров, всем силами избегавших постановки советских опер [11, 65]. Шостакович, выступавший вторым, призывал к решению именно этой проблемы:

Если ожидать шедевры, то потолок требований может быть чрезвычайно высок, задачи могут быть очень высоки перед композитором и либреттистом. Это совершенно неправильная позиция. Оперы надо ставить, и ставить не толь-

³ О работе над оперой в национальных республиках см.: Kotkina I. Soviet Empire and Operatic Realm: Stalinist Search for the Model Soviet Opera [14]; Shin B. National Form and Socialist Content: Soviet Modernization and Making of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s [19].

ко великие оперы, а ставить оперы хорошие и, может быть, даже посредственные. Ничего не будет плохого, если из 10 опер 8 провалятся, а 2 войдут, если не в века, то в десятилетия в нашем репертуаре [7, 18].

Беспокойство по поводу отсутствия показательной оперы и вынудило Комитет по делам искусств сделать ставку на оперу «Чрезвычайный комиссар» В. Мурадели, первая картина которой передавалась по радио еще в начале войны и не вызвала нареканий. Об этой инициативе три года спустя вспоминал музыковед Л.В. Данилевич, выступая на заседании Художественного совета ГМПИ им. Гнесиных: «Когда появилась опера Мурадели <...>, тогдашнее руководство Комитета по делам искусств ухватило за эту оперу как за своего рода якорь спасения <...> Мы все помним тот необычный, я бы сказал, рекламный шум, который поднялся в связи с появлением этой оперы» [9, 5–6]. В 1947, накануне 30-летия Октября, уже под названием «Великая дружба», она начала готовиться к постановке одновременно в 12 театрах [11, 215]. Дальнейшая судьба этой оперы хорошо известна.

Состояние дел в области музыкального творчества нашло отражение еще в одном примечательном документе 1948 года — Докладной записке о выполнении Постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба». Автор документа, заместитель председателя Комитета по делам искусств Н.Н. Беспалов, отчитывался о разработке тематического плана государственных заказов на новые произведения. В длинном списке перечислялись кантаты, оратории, симфонии, симфонические поэмы, поэмы-сказания, сюиты, вокальные циклы и даже отдельные песни. При этом ни одной оперы указано не было [3, 9]. Такое было впервые. Более того, в период после Постановления проблема советской оперы обострилась настолько, что Комитет по делам искусств изъясил из Сводного плана исследований все заявленные оперные темы. В тексте этого документа, выдержанного скорее в духе партийной критики, прямо утверждается: «В свете Постановления ЦК ВКП(б) от 10.II.1948 г. возникает сомнение в целесообразности работ: “Опера на тему Великой Отечественной войны” и “Героическая советская опера”. Достижения в области советского оперного творчества слишком незначительны, чтобы выдвигать такие специальные исследовательские темы» [4, 10–11].

Растерянность, вызванная неопределенностью нового положения, в тот период царил не только в Комитете по делам искусств, она охватила и композиторов. 25 марта композитор О. Чишко, автор достаточно успешной оперы «Броненосец Потемкин» (1938), обращается с письмом к А. Жданову. От имени советских композиторов он просит повлиять на то, чтобы к работе над оперой были привлечены крупные драматурги уровня А. Толстого и А. Корнейчука. Рассуждая вполне в духе времени, Чишко тем не менее справедливо ссылается на опыт кино, впервые называя основного конкурента советской оперы — именно в этой сфере работали лучшие литераторы. «Без либретто

сидеть плохо, а с ним тоже не лучше, — пишет Чишко. — Может быть, нас, композиторов, работавших до сих пор над оперой, надо бы списать в расход? Но у нас есть много желания, но нет хорошего либретто <...> Наша жизнь выдвигает ряд новых явлений, которыми живем мы, живет страна. Это социалистическое соревнование, это план, это билетка в четыре года. Но <...> художественное высказывание поэтов и драматургов на эту тему, видимо, тоже не нашло еще такой формы, которая не была бы агиткой, не говорила об этом прямо в лоб, а изливалась бы так же непринужденно, как это имеет место в речи влюбленных... В оперу все это приходит позже, но когда приходит, нас обвиняют уже в штампе» [3].

15 сентября 1949 года состоялось заседание Комитета по делам искусств, посвященное работе с композиторами по созданию советской оперы [8]. Основной доклад читал руководитель Главного управления музыкальных театров Н.Н. Горяинов. Он обнаружил некоторые факты, проливающие свет на сложившуюся ситуацию. Так, к 1948 году Управление заключило 58 договоров на создание новых оперных сочинений, ни один из которых выполнен не был. «Больше того, — отмечал Горяинов, — выяснилось, что целый ряд договоров заключен без всякого на то основания. Не было не только какого-то предварительного плана <...>, было только заглавие, название <...>. Была такая, я бы сказал, организация людей, которая хватала авансы, получала государственные заказы и, как правило, аванс списывался или принимались явно недоброкачественные произведения» [8, 7, 9].

После 1948 года к названной цифре добавилось 108 новых договоров. Ситуация становилась абсурдной, однако каждый договор по-прежнему оплачивался, а убытки списывались. Это привлекало все новых и новых желающих: в 1949 году на рассмотрение было подано еще 206 заявок [8, 9] — сотрудники Комитета сбивались с ног, не успевая справляться со всей этой «макулатурой». При этом достойные оперные произведения так и не появлялись. Великий проект «советская классическая опера» становился все более призрачным, продолжая весьма реально кормить целую армию ловкачей — ни их имен, ни творческих достижений история не сохранила.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьев А.Ю. Архитектурные конкурсы 1930–1932 годов на театр массового действия и синтетический театр в СССР. Поиски театра нового типа: дис. ... канд. архитектуры: 05.23.20. М., 2012.
2. Менцель Б. Все бельканто трудящимся, или опера сталинской эпохи // Соцреалистический канон: сб. статей / под общей ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб: Академический проект, 2000. С. 980–998.
3. Переписка с ЦК, МК ВКП(б) и ЦК КП(б) союзных республик, ЦК ВЛКСМ, обкома и облисполкома об устройстве на работу работников искусств и по др. вопросам. Докладная записка о выполнении постановления ЦК ВКП(б) от 10 марта 1948 г. об опере «Великая дружба» В. И. Мурадели. 28 марта – 25 декабря 1948 года. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 1755. 145 л.

4. План работ Комитета по делам искусств на 1948 год. О сводном плане научно-исследовательских трудов в области театра, музыки и изобразительного искусства на 1948 г. 24 апреля – 25 сентября 1948 г. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 1820. 37 л.
5. Совещание по вопросам дискуссии в связи со статьями в «Правде» о советской опере. 14 марта 1936 года. РГАЛИ. Ф. 962, ф. 3, ед. хр. 71. 86 л.
6. Стенограмма доклада профессора Чемоданова на тему «Советская опера за 20 лет». 22 ноября 1937 г. РГАЛИ. Ф. 970, оп. 16, ед. хр. 4. 75 л.
7. Стенограмма заседания Комитета по делам искусств при СНК СССР от 24 января 1945 г. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 1379. 52 л.
8. Стенограмма заседания Комитета по делам искусств при Совете министров СССР. 15 сентября 1949 года. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 2095. 116 л.
9. Стенограмма открытого заседания Художественного совета Музыкально-педагогического института им. Гнесиных 13 февраля 1951 г. Доклад, посвященный трехлетию со дня опубликования Постановления ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели Великая дружба. РГАЛИ. Ф. 2927, оп. 1, ед. хр. 77. 24 л.
10. Стенограмма совещания композиторов и руководителей музыкальных театров о подготовке музыкальных произведений к 20-летию Октябрьской революции. 1-й день. 8 мая 1937 года. РГАЛИ. Ф. 962 оп. 3 ед. хр. 270. 73 л.; Стенограмма совещания композиторов и руководителей музыкальных театров о подготовке музыкальных произведений к 20-летию Октябрьской революции. 2-й день. 12 мая 1937 года. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3 ед. хр. 270. 50 л.
11. Учитель К.А. Ленинградский Малый оперный театр (1927–1948): организация и творчество: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2005.
12. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Книга вторая. Социальные проблемы. М.: Стройиздат, 2001.
13. Fairclough P. The Russian Revolution and Music // *Twentieth-Century Music*. 2019. 16/1. P. 157–164.
14. Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. New Haven; London: Yale University Press, 2016.
15. Grinberg M. The Struggle to Create Soviet Opera // *The Gettysburg Historical Journal*. 2010. Vol. 9. P. 61–69.
16. Hakobian L. Music of Soviet Era: 1917–1991. Second edition. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.
17. Kotkina I. Soviet Empire and Operatic Realm: Stalinist Search for the Model Soviet Opera // *Revue des Etudes Slaves*. 2013. 84 (3–4). P. 505–518.
18. Russian Music since 1917. Reappraisal and Rediscovery / ed. by Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. New York; Oxford: Oxford University Press, 2017.
19. Shin B. National Form and Socialist Content: Soviet Modernization and Making of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s // *Interventions*. 2017. Vol. 19, issue 3. P. 416–433.

REFERENCES

1. Vorobyev A. Yu. *Arkhitekturnyye konkursy 1930–1932 godov na teatr massovogo deystva i sinteticheskoy teatru v SSSR. Poiski teatra novogo tipa* [Architectural Competitions of 1930–1932 for the Theater of Mass Action and the Synthetic Theater in the USSR. Searches for a New Type of Theater]. Cand. sci. diss.: 05.23.20. Moscow, 2012. (In Russian).
2. Mentsel B. Vse belkanto trudyashchimsya, ili opera stalinskoy epokhi [All Belkanto Workers, or the Opera of the Stalin Era]. In: *Sotsrealisticheskoy kanon* [Socialist Canon], ed. by Kh. Gyuntera. E. Dobrenko. Saint Petersburg: Akademicheskoy proyekt. 2000, pp. 980–998. (In Russian).

3. *Perepiska s TsK. MK VKP(b) i TsK KP(b) soyuznykh respublik. TsK VLKSM. obkomami i oblistpolkoma ob ustroystve na rabotu rabotnikov iskusstv i po dr. voprosam. Dokladnaya zapiska o vypolnenii postanovleniya TsK VKP(b) ot 10 marta 1948 g. ob opere «Velikaya družba» V. I. Muradeli. 28 marta – 25 dekabrya 1948 goda.* [Correspondence with the Central Committee, MK VKP (b) and the Central Committee of the Communist Party (b) of the Union Republics, the Central Committee of the Komsomol, Regional Executive Committees about the Employment of Artists and Other Issues]. RGALI. F. 962. op. 3. ed. khr. 1755. 145 l. (In Russian).
4. *Plan rabot Komiteta po delam iskusstv na 1948 god. O svodnom plane nauchno-issledovatel'skikh trudov v oblasti teatra. muzyki i izobrazitel'nogo iskusstva na 1948 g. 24 aprelya – 25 sentyabrya 1948 g.* [Work Plan of the Committee on the Arts for 1948]. RGALI. F. 962. op. 3. ed. khr. 1820. 37 l. (In Russian).
5. *Soveshchaniye po voprosam diskussii v svyazi so statiami v «Pravde» o sovetskoy opere. 14 marta 1936 goda.* [Meeting on the Discussion of the Articles in the 'Pravda' on the Soviet Opera]. RGALI. F. 962. f. 3. ed. khr. 71. 86 l. (In Russian).
6. *Stenogramma doklada professora Chemodanova na temu «Sovetskaya opera za 20 let». 22 noyabrya 1937 g.* [Transcript of the Report of Professor Chemodanov on the Topic 'Soviet Opera for 20 Years']. RGALI. F. 970. op. 16. ed. khr. 4. 75 l. (In Russian).
7. *Stenogramma zasedaniya Komiteta po delam iskusstv pri SNK SSSR ot 24 yanvarya 1945 g.* [Transcript of the Meeting of the Committee on Arts at the Council of People's Commissars of the USSR of January 24, 1945]. RGALI. F. 962. op. 3. ed. khr. 1379. 52 l. (In Russian).
8. *Stenogramma zasedaniya Komiteta po delam iskusstv pri Sovete ministrov SSSR. 15 sentyabrya 1949 goda* [Transcript of the Meeting of the Committee on Arts under the Council of Ministers of the USSR]. RGALI. F. 962. op. 3. ed. khr. 2095. 116 l. (In Russian).
9. *Stenogramma otkrytogo zasedaniya Khudozhestvennogo soveta Muzykalno-pedagogicheskogo instituta im. Gnesinykh 13 fevralya 1951 g. Doklad. posvyashchennyi trekhletiyu so dnya opublikovaniya Postanovleniya TsK VKP(b) ob opere V. Muradeli «Velikaya družba».* [Transcript of an Open Meeting of the Art Council of the Gnesins Musical Pedagogical Institute. February 13, 1951]. RGALI. F. 2927. op. 1. ed. khr. 77. 24 l. (In Russian).
10. *Stenogramma soveshchaniya kompozitorov i rukovoditeley muzykalnykh teatrov o podgotovke muzykalnykh proizvedeniy k 20-letiyu Oktyabrskoy revolyutsii. 1-y den. 8 maya 1937 goda.* [Transcript of a Meeting of Composers and Leaders of Musical Theaters on the Preparation of Musical Works for the 20th Anniversary of the October Revolution. 1st day. May 8, 1937]. RGALI. F. 962 op. 3 ed. khr. 270. 73 l.; *Stenogramma soveshchaniya kompozitorov i rukovoditeley muzykalnykh teatrov o podgotovke muzykalnykh proizvedeniy k 20-letiyu Oktyabrskoy revolyutsii. 2-y den. 12 maya 1937 goda* [Transcript of a Meeting of Composers and Leaders of Musical Theaters on the Preparation of Musical Works for the 20th Anniversary of the October Revolution. 2nd day. May 12, 1937]. RGALI. F. 962 op. 3 ed. khr. 270. 50 l. (In Russian).
11. Uchitel K.A. *Leningradskiy Malyy opernyy teatr (1927–1948): organizatsiya i tvorchesvo* [Leningrad Maly Opera Theatre (1927–1948): Organization and Creativity]. Cand. sci. diss.: 17.00.02. Saint Petersburg, 2005. (In Russian).
12. Khan-Magomedov S. O. *Arkhitektura sovetskogo avangarda. Kniga vtoraya. Sotsialnyye problemy* [Architecture of the Soviet Avant-garde. The Second Book. Social Problems]. Moscow: Stroyizdat. 2001. (In Russian).
13. Fairclough P. The Russian Revolution and Music. In: *Twentieth-Century Music*, 2019, 16/1, pp. 157–164.

14. Frolova-Walker M. *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*. New Haven; London: Yale University Press, 2016.
15. Grinberg M. The Struggle to Create Soviet Opera. In: *The Gettysburg Historical Journal*, 2010, vol. 9, pp. 61–69.
16. Hakobian L. *Music of Soviet Era: 1917–1991*. Second edition. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.
17. Kotkina I. Soviet Empire and Operatic Realm: Stalinist Search for the Model Soviet Opera. In: *Revue des Etudes Slaves*, 2013, 84(3-4), pp. 505–518.
18. *Russian Music since 1917. Reappraisal and Rediscovery*, ed. by Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. New York; Oxford: Oxford University Press, 2017.
19. Shin B. National Form and Socialist Content: Soviet Modernization and Making of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s. In: *Interventions*, 2017, vol. 19, issue 3, pp. 416–433.

Науменко Татьяна Ивановна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, проректор, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Tatiana I. Naumenko

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Music Theory Department, vice-rector, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

tatyanadima@rambler.ru

ОПЕРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРВЫХ ЛЕТ РОССИЙСКОЙ ЗВУКОЗАПИСИ

OPERA IN THE MIRROR OF FIRST YEARS OF RUSSIAN PHONOGRAPHY

Аннотация. В статье освещаются вопросы работы с оперным репертуаром лидеров отечественной индустрии звукозаписи рубежа XIX–XX веков — компаний «Братья Пате» («Пате») и *Gramophone Company* («Граммофон»). На основе различных источников предпринята попытка определить место оперы в деятельности этих фирм в первое пятилетие развития отечественной звукозаписи — в период с 1899 по 1904 годы.

Последовательно рассматриваются вопросы взаимодействия указанных компаний с исполнителями и факторы, влиявшие на формирование репертуара; дается краткий обзор публикаций в прессе того времени, посвященных оперным записям. В работе представлены имена певцов, чьи голоса зафиксированы на звуконосители фирм «Пате» и «Граммофон» с 1899 по 1904 годы, названы произведения, лидировавшие в списках оперных записей этих компаний в указанный период.

К основным выводам следует отнести следующие положения: в первое пятилетие (1899 по 1904 гг.) двум крупнейшим компаниям, работающим на российском рынке — «Пате» и «Граммофон», удалось выстроить независимую от вкусов массового покупателя репертуарную политику, в которой опера заняла значимое место; архивные документы, каталоги, журналы, фонограммы, книги, воспоминания, относящиеся к первым годам развития звукозаписи, до сих пор являются не до конца исследованными источниками: их внимательный, непредвзятый анализ способен пролить свет на многие вопросы истории и эволюции отечественного оперного искусства.

Ключевые слова: История оперы, ранняя российская звукозапись, *Gramophone Company*, «Братья Пате»

Abstract. The article illuminates the questions of the work of the leading phonograph companies in late 19th century Russia (*Gramophone Company*, *Pathé Brothers*) and addresses the issues of their engagement with the operatic repertoire. Drawing on a variety of sources, the article makes the attempt to establish the importance of opera in the activities of these two companies during the period of the first five years of Russian phonography — from 1899 to 1904.

The article examines in a consistent fashion the interaction between these two companies and performers and factors influencing the formation of the repertoire; a brief overview of publications in the press of that time devoted to opera recordings. The article presents the names of the vocal artists who were recorded by *Gramophone Company* and *Pathé Brothers* in the period from 1899 to 1904, and gives the names

of the operas which were particularly prominent among the companies' recordings in the aforementioned period.

The conclusions arrived at by the article include the following: during the first five years of their activities (from 1899 to 1904), *Gramophone Company* and *Pathé Brothers* succeeded in building a repertoire policy independent of the tastes of the mainstream audience of that time in which opera recordings assumed a prominent position; archival materials, catalogues, journals, phonograms, books and memoirs pertaining to the first years of the development phonograph recordings have remained up to the present time insufficiently researched sources: a meticulous and unbiased analysis of them may shed light on many questions concerning the history and evolution of Russian opera.

Keywords: History of opera, early Russian phonography, *Gramophone Company*, *Pathé Brothers*.

В истории мировой культуры отсчет эры звукозаписи принято вести с 1877-го года. Именно тогда открытие принципа обратимости звука¹ перевернуло мир, подарив человечеству новые, как тогда казалось, безграничные возможности. Рубеж XIX–XX веков стал временем бурного развития новой индустрии. В некоторых странах появление звуковых технологий сыграло значимую роль в смене культурной парадигмы. Так было, например, в Японии, где открытие способа воспроизведения и передачи звука имело глубокие последствия для языковой реформы конца XIX века и обозначило «новые формы дискурса и новые акценты восприятия» [18, 22].

Россия — активный участник мировой экономической, научной и культурной жизни конца XIX – начала XX столетий, не осталась в стороне от новых тенденций. История развития отечественной звукозаписи подробно изложена в фундаментальном труде Пантелеймона Грюнберга и Валентина Янина «История начала грамзаписи в России. Каталог вокальных записей российского отделения компании “Граммофон”» [1]. Согласно сведениям, представленным в этой работе, в начале XX века в нашей стране уже вели свою деятельность более десятка звукозаписывающих компаний. Первая русская фабрика граммофонных пластинок² открылась в 1902 году в Риге³.

Источниками, позволяющими составить представление о ранних отечественных фонограммах, являются каталоги звукозаписывающих фирм, торговые каталоги начала XX века, журналы того времени⁴, списки пластинок

¹ Открытие было сделано в один и тот же год независимо друг от друга французом Шарлем Кро и американцем Томасом Эдисоном.

² Она носила название «Отделение фабрики пластинок русского репертуара». Подробно об этом: [1, 60–63].

³ Тогда это была территория Российской империи. История звукозаписи на территории современной Латвии изложена в двухтомнике Атиса Бертинса «Latviešu skaņuplašu vesture» [12].

⁴ «Граммофон и фонограф» выходил с 1902 по 1904 гг., с 1905 г. — «Свет и звук», с 1906 г. «Граммофон и фотография»; «Граммофонный мир» — выходил с 1910 по 1916 гг.; «Граммофонная жизнь» — выходил с 1911 по 1912 гг. и др.

и либретто (текстов фонограмм), публиковавшиеся на страницах периодических изданий и выходявшие в виде сборников отдельными тиражами, а также труды наших современников — российских и зарубежных ученых и коллекционеров [1; 2; 15 и др.]. Среди последних работ, содержащих наиболее полные и уточненные сведения по истории звукозаписи в России необходимо назвать уже упомянутый труд Грюнберга и Янина и «Полный каталог русских записей компании Граммофон, сделанных с 1899 по 1929 годы в России и за рубежом» Алана Келли [15].

В настоящей статье на основе указанных источников предпримем попытку определить то место, которое занимала опера в деятельности лидеров отечественной индустрии звукозаписи рубежа XIX–XX веков, двух конкурирующих компаний: «Братья Пате» и *Gramophone Company* (далее «Пате» и «Граммофон»)⁵. Сосредоточим свое внимание на принципах работы этих фирм с оперным репертуаром и исполнителями на протяжении первого пятилетия после появления собственно «русских» записей — в период с 1899 по 1904 годы.

Исполнители. С самого начала массового выпуска валиков (цилиндров) для фонографа и граммофонных пластинок, неизменной популярностью у публики пользовались записи известных оперных певцов. Следовательно, привлечение к сотрудничеству знаменитых исполнителей гарантировало фирмам коммерческий успех. Грюнберг отмечает, что в основу репертуарной политики компании «Граммофон» на протяжении всей первой четверти XX века была положена одна цель — «запись знаменитых и популярных артистов, и только во вторую очередь преследовалась широта репертуарного охвата...» [1, 103].

Первые «русские» записи *Berliner's Gramophone Company* сделаны в Лондоне в марте 1899 года. Среди приглашенных тогда артистов были певцы хора Софьи Медведевой: Вольфовский, Рубин, Фридкин, Медведева [1, 236–239]. В апреле того же года состоялись сессии в Санкт-Петербурге, где на фонограмму были зафиксированы голоса солистов петербургской оперы: Н.В. Викторова, И.В. Тартакова, Ф.Г. Орешкевича, М.М. Чупрынникова, О.О. Палечек, К.Т. Серебрякова, Г.А. Морского, М. Б. Черкасской, М. М. Гущиной и др. [1, 240, 241–245, 254–257]. Уже в 1901 году фирма «Граммофон» выпускает грампластинки с пением Н.Н. и М.И. Фигнер, Ф.И. Шаляпина, Л.В. Собинова. Напомним, что эта компания первой стала заключать эксклюзивные контракты с ведущими исполнителями. (Таковым, например, был договор с Шаляпиным, подписанный в 1907 году.) В первом же номере журнала «Граммофон и фонограф» (1902 год) на странице II был опубликован список сотрудников «Общества граммофон в России», в котором значились солист Его Императорского Величества Николай Фигнер, солистка Его Императорского Величества Медея Фигнер, артисты Императорской Оперы Шаляпин, Собинов и другие исполнители, пение которых было зафиксировано на ранних русских записях [5].

⁵ Подробно об их деятельности см.: [1].

Первые «русские» фонограммы фирмы «Пате» были сделаны в Париже в том же 1899 году [1, 17]. В январе 1904 года журнал «Граммофон и фонограф» опубликовал сообщение о записи, осуществленной компанией «Пате» в России [10]. В последующих номерах журнала за тот же год по просьбам читателей был помещен список части репертуара этой записи [6; 7; 8; 9]. В число артистов вошли Морской, Камюнский, Буткевич, Гашинская, Южин и др.

В списке исполнителей, записанных фирмой «Пате» до 1904 года включительно, находим те же имена, что и на пластинках компании «Граммофон»: Медея Фигнер, Тартаков, Морской, А.М. Лабинский, Д.Х. Южин, Р.Ф. Бернарди, А.М. Давыдов, М.А. Михайлова, К.А. Тугаринова. Помимо перечисленных певцов Пате выпустила валики с голосами В.И. Касторского, Ф.В. Литвин, А. В. Неждановой (первые записи, Москва, 1904), В.Р. Петрова, Н.С. Ермоленко-Южиной.

В первых же номерах нового журнала «Граммофон и фонограф» (1902 год) были напечатаны фотографии оперных знаменитостей: Шаляпина (№ 1, с. 5, 9 – портрет и фото в роли Мефистофеля), Медеи Фигнер (№ 1, с. 6), Николая Фигнера (№ 3, с. 31), Собинова в роли Ленского (№ 1, с. 10), Морского (№ 2, с. 19). В № 3 за 1902 год редакторы поместили портрет Рихарда Вагнера (№ 3, с. 27).

Упомянем, что с первых лет работы фирм «Пате» и «Граммофон» были введены способы специальной маркировки записей ведущих оперных певцов, которые указывали также на более высокую их стоимость: цвет этикетки у «Граммофон», так называемые «роскошные» футляры для упаковки цилиндров и, в дальнейшем, цветные этикетки у «Пате»⁶. Таким образом, с самого начала деятельности обеих фирм фонограммы лучших оперных солистов вошли в разряд элитной, дорогостоящей продукции, ориентированной на особую категорию покупателя — состоятельного знатока музыкального искусства, меломана и коллекционера.

Репертуар. В первые годы массового производства фоноваликов и граммпластинок с «русскими» записями компаний «Граммофон» и «Пате» опера, отнюдь, не была лидером в списке продукции. Количество фонограмм с образцами оперного искусства составляет примерно 1/3 от общего объема, а на первом месте оказываются произведения других жанров: песни, романсы, отрывки из оперетт, развлекательная музыка. Это объясняется коммерческими причинами — успех продаж зависел от вкусов массового слушателя. И тем не менее, в своей репертуарной политике, обе фирмы придерживались курса на пропаганду высокого музыкального искусства.

Какие же факторы влияли на выбор конкретных образцов оперного жанра?

Во-первых, важен был репертуар самого певца. Он, как известно, формировался из произведений, наиболее подходящих для демонстрации вокального мастерства исполнителя, а также зависел от оперных спектаклей текущего сезона.

⁶ См.: [1, 29, 31, 70–72].

Во-вторых, существенные ограничения накладывало несовершенство звукозаписывающей техники. Так, время звучания пластинки самого распространенного в первые годы формата «миньон» (7 дюймов) не превышало 2-х минут. Чтобы уложиться в хронометраж, необходимо было выбирать непродолжительные произведения, ускорять темп исполнения, или прибегать к купюрам. Это сильно ограничивало производителей, исполнителей и слушателей.

В-третьих, одним из определяющих факторов, влияющих на репертуарную политику звукозаписывающих компаний, была мода. Об этом, например, свидетельствуют повторные записи одного и того же произведения. В каталогах фирм «Граммофон» и «Пате» они фигурируют и в списках одного года (в исполнении разных певцов), и в перечнях пластинок разных лет. Назовем здесь некоторые оперные фрагменты, которые с 1899 по 1904 годы неоднократно фиксировались на разные виды звуконосителей: М.И. Глинка, «Руслан и Людмила» — Ария Руслана («И струны громкие Баяна»⁷, II д.); «Жизнь за царя» — Речитатив Сусанина («Чуют правду», IV д.); П.И. Чайковский, «Евгений Онегин» — Ария Ленского («Куда, куда, куда вы удалились...», II д.); «Пиковая дама» — Ариозо Германа («Прости, небесное создание», I д.), Ария Германа («Что наша жизнь? Игра!», III д.); А.Г. Рубинштейн, «Нерон» — Эпиталама Виндекса (I д.); «Демон» — Ариозо Демона («Я тот, которому внимала», III д.) и др.

В целом, анализ различных источников, отражающих репертуар записей компаний «Пате» и «Граммофон» показал, что абсолютными лидерами на протяжении первого пятилетия были оперы Чайковского («Евгений Онегин» и «Пиковая дама») и Глинки («Жизнь за царя», «Руслан и Людмила»). Отметим единичные записи М.П. Мусоргского: Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов» (1901, «Граммофон», № 22875, исп. Макс) [1, 296], Ария Шакловитого из «Хованщины» (1904, «Пате», № 20395, исп. Камионский) [8, 175]. Если говорить о зарубежном репертуаре, то наиболее часто в каталогах появляются «Паяцы» Р. Леонкавалло и «Фауст» Ш. Гуно.

Пресса о записях. В периодике того времени находим любопытные свидетельства о вкусах публики. Сохранилось упоминание об идее создания граммофонного музея при одном из театров, или в консерватории. Примечателен не только сам проект — прообраз современных фоноархивов, но и список записей, которые его автор предлагал увековечить в качестве эталонных и использовать, в том числе, в методических целях: «В этом музее будут граммофоны с ариями гг. Фигнера и Собинова “Куда, куда вы удалились” из Онегина, с ариями гг. Тартакова и Яковлева “Торреадор, смелее!”, с арией г. Мазини “La donna è mobile” из Риголетто, с декламацией госпожи Савиной “Какой это старый, старый дом” из пьесы г. Федорова и т.д. На этих образцах ученики и ученицы консерватории будут учиться пению и декламации» [11].

⁷ В первые годы развития индустрии звукозаписи название вокального произведения на звуконосителе давалось по инципиту.

В 1903 году журнал «Граммофон и фонограф» открывает новую рубрику — «Рекомендуемые пластинки для граммофона» [4]. По словам издателя, создана она была для того, чтобы рекомендовать покупателям наиболее удачные записи. Еще одной задачей стало формирование вкусов аудитории. Например, одним из требований к качественной фонограмме было отсутствие «искажающих музыкальный смысл купюр» [4]. Первыми предложенными слушателям пластинками стали записи Энрико Карузо и Оскара Каммонского. В № 2 журнала «Граммофон и фонограф» за 1903 год в указанной рубрике помещены перечни фонограмм и небольшие статьи о тогда еще восходящих звездах. О Карузо читаем следующее: «...недавний хорист, компримарий, второстепенный тенор в короткое время выдвинулся, достигнув апогея своей славы в Америке. За один сезон Энрико Каруссо Нью-Йоркская антреприза платит 3000000 франков. И есть за что платить, так как в этом теноре соединены счастливые сочетания: музыкальность, страстность, умение владеть вокальными средствами и счастливая сценическая наружность» [4]. (Упомянем, что Ричард Лепперт в книге «Aesthetic Technologies of Modernity, Subjectivity, and Nature: Opera, Orchestra, Phonograph, Film», рассматривает проблему перехода от живого исполнения к прослушиванию фонограммы в том числе на примере творчества Карузо [16, 97–164].)

Информация о певцах и новых записях помещалась также в разделе «Хроника» журнала «Граммофон и фонограф». Известные артисты удаивались первой полосы. Такова, например, статья о выдающемся итальянском баритоне Маттио Баттистини [3], к которой прилагалась его фотография и список рекомендуемых пластинок.

Подводя итог, можно сказать, что в первое пятилетие (1899 по 1904 гг.) двум крупнейшим компаниям, работающим на российском рынке, удалось выстроить независимую от вкусов массового покупателя репертуарную политику, в которой опера заняла достойное место. Была сформирована своя аудитория, а русские исполнители и композиторы стали частью мирового оперного искусства⁸.

Настоящая статья — лишь начало работы над указанной в заглавии темой. Ее рамки не позволили раскрыть целый ряд важных вопросов. Остались «за кадром» деятельность первой собственно российской фирмы грамзаписи «В. И. Ребиков и Ко» и других компаний; результаты анализа репертуара ранних оперных записей и их либретто; появление абсолютно новой формы культурной жизни — «граммофонных концертов»⁹, вопрос об авторском праве¹⁰.

⁸ Вопросы формирования аудитории являются темой отдельного исследования. Проблему взаимосвязи между категориями музыки и категориями людей освещает, в частности, Дэвид Бракетт в монографии «Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music» [13].

⁹ Анализ процесса трансформации фонографии из научного открытия в повседневную технологию, а также ее влияния на культуру дан (на примере Швеции) в работе Ульрика Вольстена «A Technology and Its Vicissitudes: Playing the Gramophone in Sweden 1903–1945» [17].

¹⁰ Анализ эволюции авторского права с середины XIX века и его трансформации в связи с появ-

Архивные документы, каталоги, журналы, фонограммы, книги, воспоминания, относящиеся к первым годам развития звукозаписи, до сих пор являются не до конца исследованными источниками. Их внимательный, непредвзятый анализ способен пролить свет на многие вопросы истории и эволюции отечественного оперного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грюнберг П. Н., Янин В. Л. История начала грамзаписи в России. Каталог вокальных записей русского отделения компании «Граммофон». М.: Языки славянской культуры, 2002.
2. Железный А. И. Ф. И. Шалыпин и грамзапись. Киев: Альфа Реклама, 2019.
3. М. Баттистини // Граммофон и фонограф. 1903. № 7. С. 77.
4. Рекомендуемые пластинки для граммофона // Граммофон и фонограф. 1903. № 2. С. 27
5. Список сотрудников общества «Граммофон» в России // Граммофон и фонограф. 1902. № 1. С. П.
6. Фонографические литые валики, записанные в Петербурге парижской фирмой Пате // Граммофон и фонограф. 1904. № 3. С. 112–114.
7. Фонографические литые валики, записанные в Петербурге парижской фирмой Пате // Граммофон и фонограф. 1904. № 4. С. 145.
8. Фонографические литые валики, записанные в Петербурге парижской фирмой Пате // Граммофон и фонограф. 1904. № 5. С. 174–176.
9. Фонографические литые валики, записанные в Петербурге парижской фирмой Пате // Граммофон и фонограф. 1904. № 6. С. 205–209.
10. [Хроника] // Граммофон и фонограф. 1904. № 1. С. 24.
11. [Хроника] // Граммофон и фонограф. 1902. № 2. С. 20–21.
12. Bērtiņš A. Latviešu skanuplašu vesture. Iss. 1-2. Riga: Vesta „Laika grāmata”, 2015, 2017.
13. Brackett D. Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music. Berkeley: University of California Press, 2016.
14. Dommann M. Authors and Apparatus: A Media History of Copyright. Ithaca [New York]: Cornell University Press, 2019.
15. Kelly A. A Complete Numerical Catalogue of Russian Gramophone Recordings made from 1899 to 1929 in Russia and elsewhere, with the cooperation of the EMI Music Archive, London, 2007.
16. Leppert R. Aesthetic Technologies of Modernity, Subjectivity, and Nature: Opera, Orchestra, Phonograph, Film. Berkeley: University of California Press, 2015.
17. Volgsten U. A technology and its vicissitudes: Playing the gramophone in Sweden 1903–1945 // Popular Music. 2019. 38(2). P. 219–236.
18. Yasar K. Electrified Voices: How the Telephone, Phonograph, and Radio Shaped Modern Japan, 1868–1945. New York: Columbia University Press, 2018.

REFERENCES

1. Gryunberg P. N., Yanin V. L. *Istoriya nachala gramzapisi v Rossii. Katalog vokal'nyh zapisej rossijskogo otdeleniya kompanii «Grammofon»*. [The History of Recordings in Russia. Catalogue of Vocal Recordings of Russian Department of 'The Gramophone Company']. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2002. (In Russian).
2. Zheleznyj A. I. *F. I. Shalyapin i gramzapis'* [Chaliapin and Recording]. Kiev: Al'fa Reklama, 2019. (In Russian).

лением средств механического воспроизведения слов и музыки дает Моника Домманн в книге «Authors and Apparatus: A Media History of Copyright» [14].

3. M. Battistini. In: *Grammofon i fonograf* [Gramophone and Phonograph], 1903, no. 7, p. 77. (In Russian).
4. Rekomenduemye plastinki dlya grammofona [Recommended Phonograph Records]. In: *Grammofon i fonograf* [Gramophone and Phonograph], 1903, no. 2, p. 27. (In Russian).
5. Spisok sotrudnikov obshchestva «Grammofon» v Rossii. [List of employees of the *Gramophone Company* in Russia]. In: *Grammofon i fonograf* [Gramophone and Phonograph], 1902, no. 1, p. II. (In Russian).
6. Fonograficheskie litye valiki, zapisannye v Peterburge parizhskoyu firmoyu Pate. [Phonographic cast rollers recorded in St. Petersburg by the Parisian firm «Paté»]. In: *Grammofon i fonograf* [Gramophone and Phonograph], 1904, no. 3, pp. 112–114. (In Russian).
7. Fonograficheskie litye valiki, zapisannye v Peterburge parizhskoyu firmoyu Pate. [Phonographic Cast Rollers Recorded in St. Petersburg by the Parisian Firm ‘Paté’]. In: *Grammofon i fonograf* [Gramophone and Phonograph], 1904, no. 4, pp. 145. (In Russian).
8. Fonograficheskie litye valiki, zapisannye v Peterburge parizhskoyu firmoyu Pate. [Phonographic Cast Rollers Recorded in St. Petersburg by the Parisian Firm ‘Paté’]. In: *Grammofon i fonograf* [Gramophone and Phonograph], 1904, no. 5, pp. 174–176. (In Russian).
9. Fonograficheskie litye valiki, zapisannye v Peterburge parizhskoyu firmoyu Pate. [Phonographic Cast Rollers Recorded in St. Petersburg by the Parisian Firm ‘Paté’]. In: *Grammofon i fonograf* [Gramophone and Phonograph], 1904, no. 6, pp. 205–209. (In Russian).
10. Hronika. [Chronicle]. In: *Grammofon i fonograf* [Gramophone and Phonograph], 1904, no. 1, p. 24. (In Russian).
11. [Hronika]. [Chronicle]. In: *Grammofon i fonograf* [Gramophone and Phonograph], 1902, no. 2, p. 20–21. (In Russian)
12. Bērtiņš A. *Latviešu skanuplašu vesture*, issue 1–2. Riga: Vesta „Laika grāmata”, 2015, 2017.
13. Brackett D. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Berkeley: University of California Press, 2016.
14. Dommann M. *Authors and Apparatus: A Media History of Copyright*. Ithaca [New York]: Cornell University Press, 2019.
15. Kelly A. (comp.) *A Complete Numerical Catalogue of Russian Gramophone Recordings made from 1899 to 1929 in Russia and elsewhere*, with the cooperation of the EMI Music Archive, London, 2007.
16. Leppert R. *Aesthetic Technologies of Modernity, Subjectivity, and Nature: Opera, Orchestra, Phonograph, Film*. Berkeley: University of California Press, 2015.
17. Volgsten U. A technology and its vicissitudes: Playing the gramophone in Sweden 1903–1945. In: *Popular Music*, 2019, no. 38(2), pp. 219–236.
18. Yasar K. *Electrified Voices: How the Telephone, Phonograph, and Radio Shaped Modern Japan, 1868–1945*. New York: Columbia University Press, 2018.

Дынникова Ирина Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств, Российская академия театрального искусства (ГИТИС), доцент, кафедра истории русской музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Россия

Irina V. Dynnikova

PhD, Assistant Professor, Music History and Musicology Department, Russian Institute of Theatre Arts, Assistant Professor, Russian Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

ЭЛЕМЕНТЫ ОПЕРЫ В ДЕТСКОМ ШКОЛЬНОМ СПЕКТАКЛЕ

ELEMENTS OF OPERA IN CHILDREN'S SCHOOL PERFORMANCE

Аннотация. Статья посвящена проблеме, связанной с постановкой музыкального спектакля в начальной общеобразовательной школе. Это направление деятельности стимулируется сегодняшним состоянием педагогики искусства, предусматривающей вовлеченность детей в творческую деятельность в максимальном многообразии форм. Одной из таких форм как раз и является совместное создание музыкально-театрального спектакля силами всего класса. Особое значение придается музыкальному оформлению, включающему элементы оперы. На примере двух работ — «Чиполлино» и «Щелкунчик», в которых автор статьи выступает как композитор и как режиссер-постановщик, исследуются подходы, наиболее значимые при создании подобного спектакля. В качестве элементов оперы рассматриваются различные музыкальные жанры — ария, ариозо, хоры, а также танцевальные номера. Каждый из них играет важную драматургическую роль. Все музыкальные элементы направлены не только на создание образа персонажа и обеспечение художественной целостности постановки, но также развивают вокальные и сценические навыки, а главное — приобщают ребенка к активной творческой деятельности. В статье делается вывод о важности предмета «Музыка», открывающем большие перспективы для развития личностного потенциала школьников средствами музыкального искусства.

Ключевые слова: Педагогика искусства, музыкальный спектакль, элементы оперы, вокальные и сценические навыки.

Abstract. The article is devoted to the problem of staging a musical theatrical performance in an elementary general education school. This area of activity is stimulated by the present-day condition of modern pedagogy of art, which provides the involvement of children in artistic activity in a maximal variety of forms. One of these forms is particularly setting up a musical-theatrical performance with the participation of the entire class. The author attaches particular importance to arranging the musical side of the performance, which includes elements of the opera. By the example of two works — *Cipollino* and *The Nutcracker*, in which the author of the article demonstrates himself both as a composer and as a stage director, the techniques which are most significant in setting up such a performance are explored. Various musical genres are considered as elements of the opera — those of the aria, arioso, choruses and dance numbers. Each of them plays an important role in the dramaturgy of the musical performance. All musical the elements are aimed not only at creating the image of the protagonist and the artistic integrity of the production, but also develop vocal and stage skills, most importantly — involving the child in

vibrant artistic activity. The article comes up with the conclusion of the importance of the discipline of music, which opens up great prospects for the development of the personal potential of children through the art of music.

Keywords: pedagogy of art, musical performance, elements of opera, vocal and artistic skills.

Возможна ли постановка оперного спектакля в условиях общеобразовательной школы? Особенно — начальной общеобразовательной школы? Этот вопрос изучают учителя музыки [9], педагоги-исследователи [10], музыкальные психологи разных стран [6; 8]. Показательно, что в центре внимания нередко оказывается именно ранний школьный возраст — время, когда под влиянием активной музыкальной деятельности происходит формирование универсальных творческих способностей [5].

В отечественной педагогике искусства данный вопрос в течение долгого времени считался дискуссионным. В самом деле, осуществить оперный спектакль с детьми, музыкальное образование которых практически равно нулю, в условиях очевидной недостаточности опытных учителей-специалистов, представлялось задачей чрезвычайно сложной. Наряду с этим не отрицалось, что именно дети дошкольного и раннего школьного возраста проявляют активное стремление к музыкально-творческому самовыражению. Они любят петь, танцевать, участвовать в различных представлениях — словом, испытывают неподдельный интерес к музыкально-сценическому творчеству.

В практике школьного музыкального образования это, как правило, учитывалось. Начиная с ранних классов на уроках музыки, помимо слухового знакомства с фрагментами опер, определенное место уделялось разучиванию отдельных интонационно и жанрово выразительных эпизодов. Методика проведения занятий допускала даже разыгрывание музыкально-театральных сценок, предполагающих как вовлечение детей в вокально-исполнительскую деятельность, так и освоение ими некоторых элементов актерской мимики и жестов. Накопленный за прежние годы позитивный опыт работы в этом направлении во многом опирался на творческий энтузиазм и учителей-практиков, и самих учащихся. Однако сложившейся системы в работе над постановками музыкально-театральных спектаклей в музыкальной педагогике все же не возникло.

Федеральный Государственный образовательный стандарт общего образования 2010 г. провозгласил системно-деятельностный подход в качестве приоритетного педагогического метода. Его смысл основывается на теоретических положениях, разработанных в трудах выдающихся отечественных психологов (Л. Выготский, А. Леонтьев, Д. Эльконин). Примечательно, что исследователи из зарубежных университетов (А. Sangiorgio, F. Newman, L. Holzman и др.) прямо ссылаются на подходы русских ученых, определивших многие западные педагогические концепции второй половины XX века. Это, в частности,

убежденность, что «все высшие функции возникают как реальные отношения между людьми», что «акцент следует делать не столько на результатах обучения, сколько на процессе, на динамике реализации потенциала» [9, 36–37].

Данный подход исходит из того, что психологические способности человека являются результатом преобразования внешней предметной деятельности во внутреннюю психическую путем последовательных преобразующих действий. В связи с этим во главу угла ставятся такие приоритетные понятия, как личностное развитие, созидание, творчество. Наверное, поэтому одной из примет современной педагогики является установка на существенное сокращение значимости репродуктивной деятельности, связанной, как правило, с использованием традиционных технологий и, наоборот, возрастание инновационной активности личности. В свете такой установки в стандарте значительно актуализируются формы проектной деятельности, предполагающие организацию системы детских групповых действий, «направленных на получение еще никогда не существовавшего в практике ребенка результата» [1, 47].

Предмет «Музыка» открывает широкие просторы для применения проектной деятельности как в рамках урочной, так и внеурочной работы. Одним из ее видов является постановка детских музыкальных спектаклей, имеющих крайне важное значение с точки зрения активизации творчества учащихся, их умения сотрудничать в коллективе, наконец, освоения на практике сложных для теоретического осмысления специальных понятий и терминов.

Появившаяся несколько лет спустя после внедрения стандарта Примерная основная образовательная программа (ПООП) активно постулировала новую «деятельностную» рубрику «Я — артист». В соответствии с ее установками в начальных классах общеобразовательных школ предлагались музыкально-театральные представления как итоговые окончания каждого года обучения по предмету «Музыка». Разработчики программы предложили разделить учеников классов на творческие группы, среди которых должны быть «режиссеры», «музыканты», «художники», «постановщики», «артисты». Музыкальная часть всецело отдавалась на откуп учителям и учащимся, что, на наш взгляд, привносило некоторые риски при ее составлении и дальнейшей практической реализации. Творческих удач было крайне мало. Думается, что создание литературных сценариев спектаклей, написание музыки (либо ее подбор) должны составлять работу авторов учебного курса «Музыка»¹.

¹ Это находит свое подтверждение и в многочисленных исследованиях — на сегодняшний день преимущественно зарубежных. Педагоги-музыканты (Т. Sviben, К. Marsh) отмечают широкий спектр возможностей, заключенных в коллективных формах музыкальной деятельности, — от музыкальной игры [8, 17; 7, 463–464] до детской оперы как мощного фактора мотивации в освоении самых различных навыков [11, 14–15]. В некоторых источниках исследуется преподавание музыки студентами, демонстрирующее большую эмоциональную вовлеченность в педагогический процесс [12]. Однако безусловный приоритет в создании творческих форм музициро-

В соответствии с требованиями Министерства образования нашим авторским коллективом представлен ряд музыкальных спектаклей для начальной школы. Каждый из них получил сценическое воплощение и может быть учтен как возможный пример практической реализации детского музыкально-театрального произведения. Литературные сценарии брались либо из художественной литературы (например, фрагмент сказки Дж. Родари «Чиполлино» [2]), либо создавались вновь (сценарий спектакля «Щелкунчик» — авторский вариант по мотивам сказки Э. Т. А. Гофмана [3]). Музыкальные номера — песни, марши, танцы, хоры — специально создавались авторами.

Задачи подобных проектов, в которых участвуют все ученики класса, многоаспектны. Так, уже в спектакле «Чиполлино», предназначенном для постановки в конце 1-го класса, на практике осваиваются такие сложные для детей понятия, как музыкальная интонация, музыкальный образ, опера, хор, ансамбль, солист, лад, мажор, минор, тоника, контраст, кульминация и ряд других. Таким образом, знания не являются самоцелью: они приобретаются, как настаивают современные педагоги, «через опыт конкретной детской оперы» [11, 11].

Драматургия мини-спектакля — он длится 17 минут — включает, помимо литературных диалогов, три музыкальных номера, построенных по принципу контраста. Они соответствуют трем ярким и рельефным образам главных персонажей. Граф Вишенка воплощает образ мечтательный и грустный; синьор Помидор — властный и грозный, Чиполлино — веселый и озорной. Каждый из них передан через интонации разных жанров — грустного ариозо, грозного марша и зажигательной тарантеллы.

Работая над ролью, ребенок создает образ своего героя посредством выразительности речевых интонаций, походки, мимики и жестов. Практика показала, что некоторые детские находки бывают весьма талантливыми. Что касается вовлечения в спектакль всех учеников класса, то эта задача решается следующим образом. Начало заключительного хора-тарантеллы «Я — веселый Чиполлино» исполняет ансамбль главных героев спектакля. Остальные ученики в это время располагаются на первых рядах актового зала. Во время продолжительного фортепианного проигрыша в середине музыкального номера они постепенно выходят на сцену, присоединяясь к солистам. Заключение тарантеллы, исполняемое всем классом, воспринимается как яркая драматургическая кульминация спектакля.

Принимая во внимание возраст учащихся и, соответственно, объективную сложность при переключении на новые тональности каждого из номеров, авторы представили идею музыкального воплощения следующим образом: контрастные мелодико-ритмические интонации, отражающие жанровую специфику каждого фрагмента, смягчены наличием единого тонального цен-

вания большинство авторов отдает не учителям музыки, а музыкантам-профессионалам.

тра «in D» (d–d–D). Это создает нужную тональную настройку, тем самым помогая более естественному певческому интонированию.

Другой упомянутый музыкальный спектакль — «Щелкунчик» — предлагается для постановки по окончании второй четверти в третьем классе, перед Новым годом. По сравнению с «Чиполлино» его драматургия значительно усложнена, а продолжительность расширена; спектакль включает 3 действия и длится 40 минут. Музыкальная часть, помимо ряда вокальных номеров — сольных, ансамблевых и хоровых, включает несколько танцевальных фрагментов — Праздничный танец у елки (фарандола), Парад кукол и Бой мышшей с Щелкунчиком.

Помимо осознания многих воспитательных аспектов, заложенных в сценарий «Щелкунчика», ребятам предстоит освоить на практике новые понятия и термины. Среди них такие, как ария (ария мести), лейтинтонация, монотематизм, конфликтная драматургия, преобразования тематизма.

Множество музыкальных номеров, отличающихся друг от друга с точки зрения жанровых, интонационных, ладовых, ритмических воплощений, подчинены важным объединяющим принципам. С одной стороны, так же, как и в спектакле «Чиполлино», в их роли выступают устойчивые звуковысотные полюсы. Первый — «in C» — объединяет ряд номеров, воплощающих идею добра, света, радости (Выход ведущих, Песня Доброй Феи, Парад кукол, Праздничный танец у елки, Заклочительный хор); второй — «in e» — связан с моментами конфликта, борьбы, очевидного драматизма (Песня Мышьильды, Бой Мышей со Щелкунчиком).

С другой стороны, функцию музыкального объединения выполняет принцип монотематизма. Примечательно, что в случае неконтрастной образности между номерами принцип выдерживается достаточно точно; возможны лишь некоторые нюансы, усиливающие те или иные грани образности (например, в номерах «Песня Доброй феи» и «Заклочительный хор» основу составляет одна и та же тема, звучащая в Заклочительном хоре-апофеозе более динамически и фактурно насыщенно). Однако в ряде случаев, в условиях контрастной и конфликтной образности, мы имеем дело с явлением значительного преобразования тематизма. Так, веселая и зажигательная тема фарандолы, уверенно звучащая в тональности C-dur в I действии, изменяется почти до неузнаваемости в момент появления Мышьильды и Мышиного короля (начало II действия). Ее мелодико-гармонической характеристикой стало совмещение по вертикали резких тритоновых интервалов, разведенных по отношению друг к другу в далекие регистры. Единственной узнаваемой приметой, оставшейся от прежней темы, явилась лишь ее ритмоинтонация. Таким образом, появление ранее звучавшей темы в трансформированном виде приобретает характер мрачного гротеска, что определено сценарием спектакля. Случай подобного преобразования в произведении не единичен.

Отдельного комментария заслуживает момент введения в музыкальный спектакль отрицательных образов. Злая, коварная Мышильда и ее сын, Мышиный король, одержимы жаждой мести в отношении семейства Штальбаумов. (В сценарии спектакля образ Мышильды выведен в качестве главного отрицательного героя.) Осуществление хитроумного плана, которым она втайне делится с сыном, должна принести победу Мышиному войску, и эта победа в дальнейшем обеспечит ему непобедимость на все времена. Центральным номером II действия становится Песня Мышильды, которая по своей экспрессивности скорее напоминает арию мести. Драматическая патетика, краткие восходящие фразы, жесткие решительные интонации, пунктирный ритм в мелодии в сочетании с неизменно пульсирующими триолями в сопровождении создают эффект неистовства.

Разумеется, образ героини, воплощающий такое состояние, требует адекватного исполнения. Однако что делать в ситуации, когда речь идет об учащих начальной школы? Здесь необходимо отметить некоторые подходы, которые желательно учитывать при подготовке спектакля. В первую очередь, Мышильда должна обладать очевидными лидерскими качествами, присущими отрицательной героине. Сила воли, уверенность в победе, коварство, злость — таковы ее главные характеристики. Поиск «актрисы» на эту роль должен проводиться с предельной тщательностью. Не беда, если сложные мелодические «разлеты» — фигурации гармонического типа, широко представленные в конце Песни, не получают точного интонирования. Прямое дублирование вокальной партии у фортепиано позволяет нивелировать интонационные погрешности. Более того, кульминационный фрагмент, отмеченный ремаркой *fogoso* (свирепо), допускает прием голосового скандирования (в нотах такие звуки отмечены крестиками), позволяющего буквально прокричать заключительные слова «Будете помнить Мышильду всегда!».

Дублирование вокальной и верхнего голоса фортепианной партий — явление достаточно частое, применяемое в музыке для детей. Не составляют исключение и описываемые спектакли.

В танцевальных номерах основные режиссерско-постановочные моменты — типы движений в танце, порядок их смен, остановки и т.д. — продуманы авторами предварительно, отмечены в нотном тексте и детально описаны в методических рекомендациях. Наконец, музыкальные фонохрестоматии содержат весь музыкальный ряд, звучащий в спектаклях, выполненный в формате минусовок.

Подводя итоги высказанному, постараемся дать ответ на главный вопрос, поставленный в начале статьи. Уверенно можно сказать, что осуществление оперного спектакля в начальной школе возможно. Речь идет о музыкально-театральном представлении, имеющем собственное либретто и постановочный сценарий. В таком спектакле наряду с вокальными номерами, широко

используемыми в оперных спектаклях — сольными, ансамблевыми, хоровыми, — в единое драматургическое действие могут включаться танцевальные номера, а также разговорные эпизоды, составляющие основу драматических театральных постановок.

Разумеется, нельзя не согласиться с педагогами, справедливо отмечающими все трудности на пути к детской школьной опере. Например, упомянутый ранее британский исследователь А. Sangiorgio перечисляет те же проблемы, какие мог бы назвать и его русский коллега: стандартизацию учебных планов, нехватку времени, оборудования и финансирования, низкий уровень образования учителей [9, 279]. Однако, как показывает и отечественная, и мировая практика, усилия себя оправдывают. Музыкальные спектакли, включающие элементы оперы, становятся одной из наиболее желательных форм творческой деятельности детей младшего школьного возраста. Их вовлечение в активные музыкальные практики, как и огромная творческая отдача со стороны детей, показывают неисчерпаемый потенциал предмета «Музыка» в воспитательной, образовательной и просветительской деятельности современной школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Проектные задачи в начальной школе: пособие для учителя / А. Б. Воронцов, В. М. Заславский, С. В. Егоркина и др.; [под ред. А. Б. Воронцова]. М.: Просвещение, 2011.
2. Алеев В. В. Музыка. 1 кл.: в 2 ч. Ч. 2: учебник / В. В. Алеев, Т. Н. Кичак. 16-е изд., стереотип. М.: Дрофа, 2019. С. 55–62.
3. Алеев В. В. Музыка. 3 кл.: в 2 ч. Ч. 1: учебник / В. В. Алеев, Т. Н. Кичак. 14-е изд., стереотип. М.: Дрофа, 2019. С. 58–77.
4. Beghetto R. A., Kaufman, J. C. (eds.) *Nurturing Creativity in the Classroom*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
5. Falconer E. G., Cromptley, D. H., Dollard, M. F. *An Exploration of Creativity in Primary School Children // International Journal of Creativity and Problem Solving*. 2018. 28:2. P. 7–25.
6. Hodges D. A. *Music Psychology and Music Education: What's the connection? // Research Studies in Music Education*. December 2003. 21(1). P. 31–44.
7. Marsh K., Young S. *Musical Play // The Child as Musician: A Handbook of Musical Development*. Second Edition / ed. by Gary McPherson. New York; Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 462–484.
8. Niland A. *The Power of Musical Play: The Value of Play-Based, Child-Centered Curriculum in Early Childhood Music Education // General Music Today*. 2009. No. 23(1). P. 17–21.
9. Sangiorgio A. *Collaborative Creativity in Music Education: Children's Interactions in Group Creative Music Making*. PhD thesis at the University of Exeter, UK, 2016.
10. Sawyer K. R. *Group Creativity: Musical Performance and Collaboration // Psychology of Music*. 2006. No. 34 (2). 148–165.
11. Sviben T. *Children's Opera — Motivation for the Reception of Art in Teaching Music in Primary Education // Croatian journal of education — Hrvatski casopis za odgoj i obrazovanje*. 2018. Vol. 20. No. 2. P. 11–48.
12. Whittaker A. *Taught by the Students: Culturally Relevant Pedagogy and Deep Engagement in Music Education by Ruth Gurgel*. London: Rowman & Littlefield, 2016 // *British Journal of Music Education*. 2017. № 34 (1), 119–121.

REFERENCES

1. *Proektnye zadachi v nachal'noj shkole: posobie dlya uchitelya* [Design Tasks in Elementary School: A Manual for a Teacher], ed. by A. B. Voroncova. Moscow: Prosveshchenie, 2011.
2. Aleev V. V. *Muzyka* [Music], 1 kl.: v 2 ch. Ch. 2: uchebnik [Textbook]. 16-e izd., stereotip. Moscow: Drofa, 2019.
3. Aleev V. V. *Muzyka* [Music], 3 kl.: v 2 ch. Ch. 1: uchebnik [Textbook]. 14-e izd. Moscow, Drofa, 2019.
4. Beghetto R. A., Kaufman, J. C. (Eds.). *Nurturing Creativity in the Classroom*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
5. Falconer E. G., Cromptley, D. H., Dollard, M. F. An Exploration of Creativity in Primary School Children. In: *International Journal of Creativity and Problem Solving*. 2018, no. 28:2, pp. 7–25.
6. Hodges D. A. Music Psychology and Music Education: What's the Connection? In: *Research Studies in Music Education*, December 2003, 21(1), pp. 31–44.
7. Marsh K., Young S. Musical Play. In: *The Child as Musician: A Handbook of Musical Development*, Second Edition, ed. by Gary McPherson. New York; Oxford: Oxford University Press, 2016, pp. 462–484.
8. Niland A. The Power of Musical Play: The Value of Play-Based, Child-Centered Curriculum in Early Childhood Music Education. In: *General Music Today*, 2009, 23(1), pp. 17–21.
9. Sangiorgio A. *Collaborative Creativity in Music Education: Children's Interactions in Group Creative Music Making*. PhD thesis at the University of Exeter, UK, 2016.
10. Sawyer K. R. Group Creativity: Musical Performance and Collaboration. In: *Psychology of Music*, 2006, no. 34 (2), pp. 148–165.
11. Sviben T. Children's Opera — Motivation for the Reception of Art in Teaching Music in Primary Education. In: *Croatian Journal of Education — Hrvatski casopis za odgoj i obrazovanje*, 2018, vol. 20, no. 2, pp. 11–48.
12. Whittaker A. Taught by the Students: Culturally Relevant Pedagogy and Deep Engagement in Music Education by Ruth Gurgel. London: Rowman & Littlefield, 2016. In: *British Journal of Music Education*, 2017, no. 34 (1), pp. 119–121.

Алеев Виталий Владимирович

кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой педагогики и методики, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Vitaly V. Aleev

PhD, Head of the Department of Pedagogy and Methodology, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

v.v.aleev2402@gmail.com

**VII. СЦЕНОГРАФИЯ
И МУЗЫКА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ
SET DESIGN
AND MUSIC IN THE DRAMA THEATRE**

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМЫ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА
В ИТАЛЬЯНСКОМ ТЕАТРЕ КОНЦА XV – НАЧАЛА XVII ВЕКА

THE EVOLUTION OF AUDITORIUM SHAPE IN ITALIAN THEATRE
OF THE LATE 15TH AND THE EARLY 17TH CENTURY

Аннотация. В итальянском гуманистическом театре впервые со времен античности поставлен вопрос о размещении публики, и за полтора столетия театральными архитекторами проделан путь от простых форм организации зрительских мест до зрительного зала нового типа — театра *all'italiana*. В статье рассматривается устройство зрительных залов в театрах и театральных пространствах, существовавших в разных городах Италии в период конца XV — начала XVII века: Ферраре, Риме, Виченце, Мантуе, Венеции, Саббьонете, Парме, Флоренции, Пезаро. Кроме того, объектами изучения становятся проекты театров, которые не были воплощены, но повлияли на развитие театральной архитектуры: театр в атриуме палаццо Фердинанда I в Неаполе, театр на вилле Мадама, театр в Палаццо Дукале в Пьяченце.

Впервые в российском театроведении устройство зрительного зала в итальянском театре эпохи Возрождения становится предметом отдельного исследования. Автор вводит в отечественную науку о театре ранее не рассматриваемый проект театра Джакомо Бароцци да Виньола в пьячентинском Палаццо Дукале. В статье сделан вывод, что основными факторами развития формы организации зрительских мест в итальянском ренессансном театре были ориентация на античную театральную архитектуру, особенности пространства, в которое архитектор встраивал театр, использование перспективной сценографии и включение в спектакль интермедий и турниров.

Ключевые слова: сценография, итальянский театр эпохи Возрождения, театральная архитектура, зрительный зал, театр *all'italiana*, расположение зрительских мест, Театр Фарнезе, Театр Олимпико, Театр в Саббьонете, Себастьяно Серлио, Джованни Баттиста Алеотти, Винченцо Скамоцци, Андреа Палладио, Рафаэль, Виньола, Витрувий.

Abstract. It was the first time since ancient times that the issue of the seating layout for the public was raised in theatre practice, and during the course of a century and a half theatre architects had traversed the path from simple forms of the seating layout towards inventing a new type of auditorium — the Italian-style theatre. This article deals with the seating arrangements in theatres and theatrical spaces which existed in different Italian cities in the time period between the late 15th century to the early 17th centuries: Ferrara, Rome, Vicenza, Mantua, Venice, Sabbioneta, Parma, Florence, Pesaro. In addition, study is made of the projects of the theatres which were not implemented, but had influenced the development of the theatrical architecture: the theatre in the atrium of the palazzo of Ferdinand I of Naples, the theatre at Villa Madama and the theatre in Palazzo Farnese in Piacenza.

For the first time in Russian theatre studies, the seating arrangement in the auditorium of Italian Renaissance theatre has become the subject of a separate study. The author discusses the project of the Giacomo Barozzi da Vignola Theatre in the Palazzo Farnese in Piacenza, which was not examined in Russian theatre studies before. The main factors which had affected the development of the seating layout in the Italian Renaissance theatre were the orientation towards ancient theatrical architecture, the characteristics of the space which the architects had at their disposal, the use of perspective scenography and the incorporation of *intermezzi* and tournaments in the performance.

Keywords: scenography, Italian Renaissance theatre, theatre architecture, theatrical auditorium, Italian-style theatre, seating arrangement, Teatro Farnese, Teatro Olimpico, Teatro all'antica in Sabbioneta, Sebastiano Serlio, Giovanni Battista Aleotti, Vincenzo Scamozzi, Andrea Palladio, Raphael, Vignola, Vitruvius.

Зрительское пространство, как и сам зритель, относительно редко становится предметом изучения историков театра. При этом внимание ученых останавливается практически исключительно на театрах и проектах первого ряда — для итальянского театра эпохи Возрождения это модель, описанная Себастьяно Серлио, и сохранившиеся до наших дней Театр Олимпико, Театр в Саббьонете и Театр Фарнезе¹. Проблема эволюции устройства зрительских мест в итальянском ренессансном театре в статье рассматривается с привлечением более широкого круга примеров как осуществленных, так и нереализованных проектов.

Полукруглая форма организации зрительских рядов, устоявшаяся в античном театре, в Средние века была фактически забыта. Все изменилось в конце XV века — новый гуманистический театр утвердил четкую оппозицию зрительского и игрового пространства². К началу эпохи барокко в театральной архитектуре появится тип театра *all'italiana* с U-образной формой расположения мест, партером, ярусами и ложами. Становление этого типа заняло полтора столетия и было тесно связано с особенностями итальянской театральной практики.

Первые постановки античных пьес относятся к 1480-м годам и возникают одновременно в Ферраре и Риме. Феррарские хроники фиксируют первое представление в 1486 году. С этого момента театральная практика здесь была регулярной³ — известно о более чем 20 постановках до 1503 года. Сначала

¹ В отечественном театроведении проблема развития зрительского пространства в итальянском театре эпохи возрождения традиционно рассматривается в свете становления типа театра *all'italiana* и типа сцены-коробки — этому посвящены статьи А.А. Гвоздева [2], Н.Г. Уманского [6, 73–89], Г.Б. Попова [5, 98–101], глава в монографии В.В. Базанова [1, 249–283]. Также нужно отметить статью историка архитектуры В.И. Локтева [3, 182–184], анализирующего восприятие зрителя в зале со ступенчатыми рядами в форме полукруга.

² Как отмечает Хавьер Берсаль де Диос, принципиальным отличием гуманистического театра от средневекового становится также переход от открытого пространства площади к частным дворам [7, 98].

³ В 1491–1498 годах театральные представления при дворе не устраивались в связи с угрозой

спектакли проходили во дворе Палаццо Дукале, затем в его большом зале и в зале аудиенций Палаццо делла Раджоне. С переходом в закрытые помещения форма организации зрительских мест изменилась — от простой прямоугольной трибуны к трибуне в форме, напоминающей полукруг. Это подтверждается двумя фактами. Во-первых, несколько очевидцев в разные года сообщают, что способ размещения зрителей напоминал античный театр. Уго Калеффини фиксирует, что трибуны «были сделаны по-римски, на манер древних» (*facti a la romana, more antiquo*) [8, 779], Бернардино Дзамботти использует характеристику «на манер театра» (*in foza de teatro*) [17, 221, 315], Николо Каньоло употребляет то же выражение и упоминает «места, расположенные по кругу» (*le sedie in cerchio*) [14, 49].

Во-вторых, известно об участии в организации постановок Пеллегрини Пришани — придворного гуманиста, автора трактата *Spectacula* («Зрелища»). В нем он, взяв за основу трактаты Витрувия и Альберти, рассуждает о строительстве театров, амфитеатров и цирков и представляет планы театра с полукруглой формой размещения зрителей [15, 6–7]. Обращает на себя внимание, что все очевидцы имеют представление о древнеримском театре — скорее всего, это заслуга именно Пришани, главного специалиста по античности при тогдашнем феррарском дворе⁴. Влияние Пришани подтверждает также и то, что Каньоло однажды прямо использует термин «орхестра» [14, 49].

Таким образом, добавление к основной трибуне боковых крыльев и изменение формы на полукруг в феррарской практике было связано не только с необходимостью разместить большое число зрителей в ограниченном пространстве, но и с сознательным стремлением подражать античным образцам.

Точный год начала театральной деятельности Римской академии неизвестен — предположительно, до 1486–1487 годов. В предисловии Джованни Сульпиция да Вероли к первому изданию трактата Витрувия указывается, что один из спектаклей игрался в атриуме дома кардинала Рафаэля Риарио, «как в центре цирка, собравшиеся в котором были полностью закрыты навесом⁵» (*tanquam in media circi cavea toto concessu umbraculis tecto*) [10, 224]. Сульпиций смешивает понятия «цирка», «амфитеатра» и «театра», что было обычным явлением для того времени, когда изучение трактата Витрувия только начиналось⁶. Указание гуманиста свидетельствует о попытке подражать древним в организации театрального пространства — атриум уподоблялся амфитеатру, и, следовательно, зрительские места располагались по периметру: полукругом, полуovalом или в форме буквы «П».

вторжения в герцогство французов и трауром по некоторым членам семьи [16, 227].

⁴ Так в 1491 году Изабелла д'Эсте пишет мужу, что Пришани учит ее разбираться в архитектуре и обсуждает с ней тексты греческих и латинских авторов [9, 78].

⁵ То есть велариумом.

⁶ Другими примерами служат иллюстрации к трактату Витрувия авторства Франческо ди Джорджо Мартини (1478–1481) и Цезаре Чезариано (1521).

Подобную организацию зрительских мест встречаем во временном театре, воздвигнутом на Площади Капитолия в Риме в 1513 году. Он представлял собой прямоугольную в основании деревянную постройку без крыши. Несмотря на явную попытку стилизации древнеримского театра, здание не стали делать цилиндрическим, а трибуны размещать полукругом или полуovalом. Вместо этого была выбрана П-образная форма с проемом посередине для входа зрителей и участников. Известно, что к представлению в Театре на Капитолии имели отношение участники Римской академии, поэтому можно предположить аналогичную организацию зрительских мест и в предшествующих постановках помпонианцев.

Театр на Капитолии стал одним из первых театральных зданий в Италии Нового времени, но был разобран после окончания торжеств. Построить в Риме постоянный театр на манер древних призывал еще Сульпиций в 1480-х годах, но тогда его желание не осуществилось. Попытки это сделать, однако, были.

Первая принадлежит Джулиано да Сангалло, который в 1488 году по приказу Лоренцо Медичи спроектировал дворец неаполитанского короля Фердинанда I [11, 153–155]. В центре палатцо должен был располагаться атриум с шестью зрительскими рядами по каждой стороне. Такая структура непосредственно не апеллирует к античному театру, однако с Театром на Капитолии ее сходство очевидно и не случайно: автором римского театра считается Пьетро Росселли, работавший с Джулиано да Сангалло.

Еще один проект театра как части резиденции — вилла кардинала Джулио Медичи, будущего папы римского Климента VII. Позднее вилла была унаследована герцогиней Маргаритой Пармской и получила название «вилла Мадама». Строительство, возглавленное Рафаэлем, началось в 1518 году, но так и не было завершено. Тем не менее, проект представляет важную веху в истории театральной архитектуры — это мог быть первый ренессансный театр, построенным по указаниям Витрувия: если не в отношении сцены, которая еще довольно сильно отличается от известной нам сцены древнеримского театра, то по крайней мере в том, что касается устройства зрительных мест. Показательно то, как менялся проект: план, датированный весной 1519 года, в отличие от первого варианта лета 1518 года, демонстрирует, что театр стал приближен к пропорциям, описанным Витрувием [6, 135]. Хотя боковые лестницы, удлиняя крылья трибуны, несколько нарушают идеальные пропорции, тем не менее, форма все же тяготеет к полукругу.

Другой попыткой сделать театр частью крупного архитектурного ансамбля стал проект Палатцо Фарнезе в Пьяченце, созданный в 1561 году архитектором Джакомо Бароцци да Виньола. Этот дворец и виллу Мадама в Риме связывает фигура герцогини Маргариты Пармской, принимавшей деятельное участие в возведении пьячентинской резиденции. Нельзя исключать, что

именно она, желая воплотить не осуществленную идею Рафаэля, могла приказать добавить театр в проект палаццо⁷.

Существует три варианта проекта. Первый и второй [12, 170, 172], более ранние, отличаются незначительно, и оба, скорее всего, созданы под влиянием проекта Рафаэля для виллы Мадама — те же витрувианские пропорции, полукруг, около 10 рядов зрительских мест, две лестницы по бокам и одна по центру. Виньола, соглашаясь с Витрувием, добавляет колоннаду над последним рядом, а также галерею за ней. Третий, финальный, вариант [13, 123–124], датированный зимой 1560–1561 годов, отходит и от древнеримского образца, и от проекта Рафаэля: полукруг превращается в полуовал, вытянутый в ширину, и делится на два яруса проходом. Нижний ярус состоит из 5 ступеней, верхний — из 8. Колоннада заменяется стеной, повторяющей архитектурное убранство дворовых фасадов соседних частей комплекса. На этом уровне, согласно плану, расположено несколько смежных залов, через которые зрители должны были проходить, входя на трибуну, — своего рода фойе. Еще выше — ярус с закрытой галереей, образованной пятью арками коринфского ордера, и открытой площадкой, ограниченной балюстрадой.

Этот нереализованный проект театра с полуовальным амфитеатром и галереей напоминает Театр Олимпико, построенный на два десятилетия позже. Юджин Джонсон указывает на еще один схожий визуальный пример — гравюру авторства Якоба Бинка с изображением турнира во дворе Бельведер в Ватикане в 1565 году [13, 125]: такой же открытый внутренний двор с полукруглой ступенчатой трибуной, колоннадой и открытой площадкой наверху. Зрители турнира размещались в том числе и по бокам — в галереях обрамляющих двор зданий. В финальном проекте Палаццо Фарнезе все постройки, образующие внутренний двор, должны были иметь подобного рода галереи⁸.

Такая система расположения зрительских мест предвосхищает ярусный театр. К сожалению, работы по возведению палаццо не были завершены и театр не был реализован.

К середине XVI века полукруглая форма организации зрительских мест окончательно стала восприниматься как образец. Во многом этому способствовал и выпуск иллюстрированных изданий трактата Витрувия — Фра Джованни Джокондо (1511), Чезаре Чезариано (1521). В 1545 году вышла вторая книга трактата Себастьяно Серлио «Об архитектуре», в которую автор помещает иллюстрацию с трибуной полукруглой формы. Среди примеров реализованных театров с подобной организацией зрительских мест: театр Серлио в Виченце 1539 года; придворный театр в мантуанском Палаццо Дукале, построенный Джованни Баттиста Бергани в период 1549–1551 годов; театр Палладио в Палаццо делла Раджоне в Виченце 1561–1562 годов и его же театр в Венеции 1565 года.

⁷ В предыдущем проекте авторства Франческо Пачотти 1558 года театр отсутствовал.

⁸ Галереи в построенной юго-восточной половине комплекса сохранились до сих пор.

При этом в своем самом знаменитом Театре Олимпико Палладио делает трибуну полуовальной, вытянутой по ширине, так же, как и Виньола в своем проекте. Первый располагал узким крылом средневековой крепости, второй был вынужден пожертвовать глубиной театра ради сохранения свободной площади внутреннего двора. Необходимость вписать театр в ограниченное пространство была еще одним фактором развития формы зрительской трибуны.

Ученик Палладио Винченцо Скамоцци, хотя и проектировал здание Театра в Саббьонете с нуля, располагал достаточно узким участком земли и также не мог следовать античному образцу с полукруглой формой. В этом театре, построенном в 1588–90 годах и сохранившимся до сегодняшних дней, мастер во многом воплотил указания Серлио в том, что касается декораций и композиции театрального зала. Однако места для зрителей у Скамоцци расположены в форме колокола — окончания крыльев вытянутой в длину трибуны загибаются. Такая форма получит развитие уже в театрах XVIII–XIX веков.

Во флорентийских театрах второй половины XVI века архитекторы значительно меньше, чем их коллеги в других городах, ориентировались на античные образцы. В театре, устроенном Джорджо Вазари в 1565 году в Зале Пятисот в Палаццо Веккьо, вдоль боковых стен были выстроены шестиступенчатые трибуны для женщин, между которыми располагалось возвышение для герцога, его семьи и самых почетных гостей. В свободном пространстве оркестры были расставлены скамьи для мужчин [13, 91]. Таким образом, нельзя говорить о стремлении Вазари следовать указаниям Витрувия. Но позднее, в открытом в 1586 году Театре Медичи в Уффици, при сохранении отдельного возвышения для герцога и нестационарных скамей для мужчин, трибуны для женщин Бернардо Буонталенти располагает уже вдоль трех стен в форме буквы «U» — и этот факт говорит скорее о влиянии на флорентийского архитектора современной ему театральной архитектуры, чем о прямой попытке воплотить идеи Витрувия.

Именно такая форма организации зрительских мест станет доминирующей в последующие столетия. На закрепление подобного типа размещения повлияло изменение в структуре театрального представления — включение в спектакль интермедий. Серлио указывает, что они разыгрываются на сценическом помосте, однако сам же фиксирует на гравюрах, изображающих декорации трагедии и комедии, что со сцены в зал ведут лестницы, — это свидетельствует о возможности исполнителей интермедий во время действия спускаться в зал. Это подтверждается и описаниями очевидцев. В начале XVII века помимо пространства перед сценой начинает задействоваться и оркестра — этот факт запечатлен на известной гравюре Жака Калло 1617 года с изображением первой интермедии спектакля «Освобождение Тиррена» в Театре Медичи. Уже имеющаяся к этому времени U-образная форма зритель-

ской трибуны, с одной стороны, способствовала использованию артистами свободного пространства оркестры, с другой стороны, развитие интермедий, а также перенос в помещения театров и включение в спектакль такого жанра, как турниры, в свою очередь влияли на форму организации мест, делая ее все более вытянутой.

Это хорошо видно на примере театров Джованни Баттиста Алеотти: во всех — феррарском Театре дельи Интрепиди 1605 года, пармском Театре Фарнезе 1618 года, пезарском Театре в Палаццо Дукале 1621 года — архитектор выбирает для организации мест форму буквы «U». Трибуна самого известного из них, Театра Фарнезе, отличается сильной вытянутостью в длину: свободное пространство огромного зала позволяло проводить в нем не только масштабные турниры, но даже навмахии.

Именно U-образная организация зрительских мест станет основой для зрительного зала театра *all'italiana* — типа, который станет классическим для музыкального театра XVII–XVIII веков, хотя и будет иметь различные формы: «колокол», «подкова», эллипс. При этом, как пишет Гвоздев, ступенчатая трибуна «отпадает, как непрактичная и неэкономная трата пространства, и сменяется поисками утилитарно-практичных форм рангового театра, в котором ряды лож ставятся друг на друга, вырастая в высоту и быстро достигая 5 и 6 ярусов» [2, 122]. Итак, другой отличительной особенностью этого типа станет ярусное размещение зрителей — оно также пришло из ренессансных театров: галерею, расположенную позади и выше основной трибуны, можно увидеть в проекте театра в Палаццо Фарнезе в Пьяченце, в Театре Олимпико, Театре в Саббьонете, Театре дельи Интрепиди, — и если в первых трех галереи остаются свободными площадками, позволяющими как разместить кресла, так и предоставить места стоящим зрителям, то в последнем в галерее помещаются три зрительских ряда. В Театре Фарнезе появляются уже два яруса галерей — как и в упомянутых театрах, они расположены позади U-образной трибуны. Впрочем, по одному из вариантов проекта предполагалось, что ярусов будет три: две арочные и верхняя открытая галерея, все с пятью зрительскими рядами, причем как позади трибуны, так и над ее боковыми крыльями [13, 197]. Такие арочные галереи, развившиеся из стилизации колоннады древнеримского театра, визуально напоминают ярусы с разделением на ложи — последние начинают вводиться в венецианских театрах уже в 80-е годы XVI века [13, 118–121] и становятся последним ключевым элементом театра *all'italiana*.

Таким образом, ярусный зрительный зал стал завершением эволюции формы организации зрительских мест, проходившей с конца XV до первой трети XVII века. С самого начала полукруглая форма античного театра была образцом для ренессансных театральных архитекторов, однако они не следовали ему неукоснительно, предлагая и другие способы размещения публики.

Архитекторы согласовались с условиями, которые сопутствовали строительству: особенностями имеющегося пространства, включением в структуру постановки интермедий и турниров. Особая популярность последних еще долгое время заставляет сохранять свободной оркестру, ведь именно она является основным игровым пространством в спектаклях-турнирах. Однако со временем ведущим жанром становится опера, действие которой разворачивается на сцене. Оркестру занимают зрители — так появляется партер и полностью завершается формирование зрительного зала театра *all'italiana*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов В. В. Техника и технология сцены. Л.: Искусство, 1976.
2. Гвоздев А.А. Возникновение сцены и театрального здания Нового времени // Очерки по истории европейского театра. Античность, средние века и Возрождение; под ред. А.А. Гвоздева и А.А. Смирнова. Петроград: Academia, 1923. С. 105–125.
3. Локтев В.И. Театральность архитектуры и архитектура театра // Театральное пространство: материалы научной конференции. М.: Советский художник, 1979. С. 177–201.
4. Лялинская М.А. Театральные работы Рафаэля: в поисках новой сценографии // Искусствознание. 2018. №2. С. 122–141.
5. Попов Г.Б. Формирование классических параметров театрального здания в итальянском зодчестве // Театрон. 2010. № 1(5). С. 98–105.
6. Уманский Н.Г. Эволюция архитектуры театра // Проблемы архитектуры. Сборник материалов. Под ред. Ю.К. Милонова. Т. 2, Кн. 2. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. С. 73–130.
7. Berzal de Dios J. Visual Experiences in Cinquecento Theatrical Spaces. Toronto; Buffalo; London: Toronto University Press, 2019.
8. Caleffini U. Croniche: 1471–1494. Ferrara: Deputazione ferrarese di storia patria, 2006.
9. Cockram S. D. P. Isabella d'Este and Francesco Gonzaga: Power Sharing at the Italian Renaissance Court. London: Routledge, 2013.
10. Cruciani F. Teatro nel Rinascimento: Roma 1450–1550. Rome: Bulzoni, 1983.
11. De Divitiis B. Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange // Journal of the Society of Architectural Historians. 2015. No. 74. P. 152–178.
12. Dreyer P. Beiträge zur Planungsgeschichte des Palazzo Farnese in Piacenza // Jahrbuch der Berliner Museen. 1966. No. 8. P. 160–203.
13. Johnson E. Inventing the Opera House: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy. New York: Cambridge University Press, 2018.
14. Lucrezia Borgia in Ferrara sposa a Don Alfonso d'Este. Memorie storiche estratte dalla Cronaca ferrarese di Bernardino Zambotto dov'è inserita la Relazione di Nicolò Cagnolo. Ferrara: Domenico Tadei, 1867.
15. Torello Hill G. Gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara // Engramma. 2010. No. 85 (Novembre). P. 4–11.
16. Torello-Hill G. The Exegesis of Vitruvius and the Creation of Functional Theatrical Spaces in Renaissance Ferrara // Renaissance Studies. 2015. Vol. 29. Issue 2 (April). P. 227–246.
17. Zambotti B. Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504. A cura di Giuseppe Pardi // Rerum italicarum scriptores, XXIV. Pt. 7. V. 2. Bologna: Nicola Zanichelli, 1937.

REFERENCES

1. Bazanov V. *Tekhnika i tekhnologiya sceny* [Stage Engineering and Technology]. Leningrad: Iskusstvo, 1976. (In Russian).

2. Gvozdev A. Vozniknovenie sceny i teatral'nogo zdaniya Novogo vremeni [The Origins of Stage and Theatre Building of Modern Age]. In: *Ocherki po istorii evropejskogo teatra. Antichnost', srednie veka i Vozrozhdenie*. [Essays on the History of European theater. Antiquity, Middle Ages and Renaissance], ed. by A. Gvozdev and A. Smirnov. Petrograd: Academia, 1923, pp. 105–125. (In Russian).
3. Loktev V. Teatral'nost' arhitektury i arhitektura teatra [Theatricality of Architecture and Theater Architecture]. In: *Teatral'noe prostranstvo. Materialy nauchnoj konferencii* [The Theatrical Space. The Conference Proceedings]. Moscow: Sovetskij hudozhnik, 1979, pp. 177–201. (In Russian).
4. Lyalinskaya M. Teatral'nye raboty Rafaelya: v poiskah novoj scenografii [Raphael's Work for the Theatre: in Search of a New Scenography]. In: *Isskustvoznaniye* [Art History], 2018, no. 2, pp. 122–141. (In Russian).
5. Popov G. Formirovanie klassicheskikh parametrov teatral'nogo zdaniya v ital'yanskom zodchestve [Formation of Theatre Building's Traditional Characteristic in Italian Architecture]. In: *Theatron*, 2010, no. 1(5), pp. 98–105. (In Russian).
6. Umanskij N.G. Evolyuciya arhitektury teatra. [Evolution of Theatre Architecture]. In: *Problemy arhitektury* [Problems of Architecture], vol. 2, book 2. Moscow: Vsesoyuznoj akademii arhitektury publ., 1937, pp. 73–130. (In Russian).
7. Berzal de Dios J. *Visual Experiences in Cinquecento Theatrical Spaces*. Toronto; Buffalo; London: Toronto University Press, 2019.
8. Caleffini U. *Croniche: 1471–1494*. Ferrara: Deputazione ferrarese di storia patria, 2006.
9. Cockram S. D. P. *Isabella d'Este and Francesco Gonzaga: Power Sharing at the Italian Renaissance Court*. London: Routledge, 2013.
10. Cruciani F. *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450–1550*. Rome: Bulzoni, 1983.
11. De Divitiis B. Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2015, no. 74, pp. 152–178.
12. Dreyer P. Beiträge zur Planungsgeschichte des Palazzo Farnese in Piacenza. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1966, no. 8, pp. 160–203.
13. Johnson E. *Inventing the Opera House: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy*. New York: Cambridge University Press, 2018.
14. *Lucrezia Borgia in Ferrara sposa a Don Alfonso d'Este. Memorie storiche estratte dalla Cronaca ferrarese di Bernardino Zambotto dov'è inserita la Relazione di Nicolò Cagnolo*. Ferrara: Domenico Tadei, 1867.
15. Torello-Hill G. Gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani e il revival del teatro classico a Ferrara. In: *Ingramma*, 2010, no. 85 (Novembre), pp. 4–11.
16. Torello-Hill G. The Exegesis of Vitruvius and the Creation of Functional Theatrical Spaces in Renaissance Ferrara. In: *Renaissance Studies*, 2015, vol. 29, issue 2 (April), pp. 227–246.
17. Zambotti B. Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504. A cura di Giuseppe Pardi. In: *Rerum italicarum scriptores*, XXIV, pt. 7, v. 2. Bologna: Nicola Zanichelli, 1937.

Лялинская Маргарита Алексеевна

аспирант, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Margarita A. Lyalinskaya

Postgraduate Student, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

margarita.lyalinskaya@gmail.com

**ПАРКОВЫЙ ТЕАТР ДЛЯ ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ
«АНЖЕЛИКА, ПОБЕДИТЕЛЬНИЦА АЛЬЦИНЫ»
В РЕЗИДЕНЦИИ ФАВОРИТА (1716)**

**GARDEN THEATRE FOR THE PRODUCTION OF THE OPERA
ANGELICA VINCITRICE DI ALCINA
IN THE FAVORITÀ RESIDENCE (1716)**

Аннотация. Одна из самых зрелищных в истории театра оперных постановок, «Анжелика, победительница Альцины» на музыку Иоганна Йозефа Фукса, состоялась в резиденции Фаворитà около Вены в 1716 году. Образ волшебного острова Альцины из популярной поэмы Ариосто как нельзя лучше отвечал пристрастиям музыкально-театрального творчества эпохи с ее любовью к чудесам и превращениям. Парковый театр резиденции Фаворитà обладал не только необходимыми для этой премьеры техническими средствами, но и искомой атмосферой.

В статье делается попытка реконструкции этого театра на основе графического материала — главным образом театральных гравюр, выполненных к этой премьере и к более ранним постановкам, состоявшимся в том же театре. Театр можно считать результатом совместных усилий художников, работавших при дворе Габсбургов в разное время. Лудовико Оттавио Бурначини создал его пространство в 1690-е годы, причем главной особенностью решения стал пруд перед сценой. Отец и сын Галли-Бибиена специально к постановке создали декорации, машинерию, а также обновили сам театр: возник портал сцены и окружившая зрительный зал декоративная стена. Декорации к спектаклю составили с временным оформлением театра цельную завершенную картину, погружавшую зрителей в фантастическую среду оперы, что и обеспечило то грандиозное впечатление, о котором известно благодаря описанию спектакля, оставленному английской путешественницей Мэри Вортли Монтегью.

Ключевые слова: опера XVIII века, сценография барокко, придворные постановки Габсбургов, Лудовико Оттавио Бурначини, Фердинандо Галли-Бибиена, Джузеппе Галли-Бибиена, «Анжелика, победительница Альцины»

Abstract. One of the most spectacular opera productions in the history of theatre, *Angelica Vincitrice di Alcina* (*Angelica the Victor over Alcina*) with music by Johann Joseph Fux, took place at the Favorità Residence near Vienna in 1716. The image of the magical island of Alcina from the popular poem by Ariosto, best suited the passions of musical and theatrical creativity of the era with its love for miracles and transformations. The Park Theatre of the Favorità Residence possessed not only the technical facilities necessary for this premiere, but also the desired atmosphere. The paper attempts to reconstruct this theatre on the basis of graphic material —

mainly theatrical engravings made for this premiere and for the earlier productions which had taken place at the same theatre. The theatre can be considered to present the result of joint efforts of the artists who worked at different times at the Court of Habsburg. Lodovico Ottavio Burnacini created its space in the 1690s, moreover, with the main feature of the solution being the pond in front of the stage. Especially for the production, Galli Bibieni's father and son created the stage decorations and machinery, at the same time, also renovating the theatre itself: a stage portal appeared, as did a decorative wall surrounding the auditorium. The stage decorations for the performance along with the temporary decoration of the theatre constituted a purposeful and complete picture, which immersed the audience into the fantastic environment of the opera, providing that grand experience which is known for the description of the performance left by the British traveler Mary Wortley Montague.

Keywords: 18th century opera, baroque scenography, Habsburg court staging, Ludovico Ottavio Burnacini, Ferdinando Galli Bibiena, Giuseppe Galli Bibiena, *Angelica vincitrice di Alcina*

Сценическое оформление оперы *Angelica vincitrice di Alcina* («Анжелика, победительница Альцины») стало первой, еще полусамостоятельной, работой известного театрального художника Джузеппе Галли-Бибиены, которому в момент работы над постановкой был двадцать один год. Брошюра, изданная к премьере, поясняет, что Фердинандо Галли-Бибиена спроектировал и построил «все системы для управления механикой», а «сцены, картины и машины были вдохновенным созданием синьора Джузеппе Галли Бибиена, сына вышеупомянутого»¹ [10]. Иными словами, отец взял на себя инженерную часть, а сын — художественную.

К этому моменту при Габсбургском дворе уже сложилась традиция отмечать оперными постановками разнообразные торжественные события [14, 218], однако, эта премьера была особенной, ей отводилась центральное место в торжествах по случаю рождения наследника императора Карла VI, эрцгерцога Леопольда. Музыка оперы написал Иоганн Йозеф Фукс (1660–1741)², премьера состоялась в сентябре 1716 года, её повторили два раза, причем императорская семья посетила оба представления.

Либреттист Пьетро Париасти заимствовал основу сюжета из «Неистового Роланда», о чем сообщает во вступлении к брошюре, выпущенной к премьере. Однако его текст представляет собой вольную вариацию на тему известной поэмы: на острове волшебницы Альцины у него оказывается не только Руджеро, как у Ариосто, но и его возлюбленная Брамманта, а также Анжелика, Медоро и маг Атлант. Главная повествовательная линия оперы — сопротивление героев волшебным чарам Альцины, центральный персонаж, Анже-

¹ Брошюра с текстом Пьетро Париасти была опубликована в издательстве Джованни Пьетро ван Гента на двух языках — итальянском и немецком. В ней дано описание декораций трех актов, балетов, а также шесть гравюр с изображением сценографии и машинерии спектакля.

² Автор музыки к балетным сценам — Никола Маттейс (1667–1737).

лика, борется с ней за чувства Медоро. Исследователи обращают внимание, что доминирующее положение в опере заняли женские персонажи, объясняя это тем, что одновременно с прославлением новорожденного, опера чувствует и императрицу — мать наследника престола [4, 254]. Кроме того, военную сцену, составляющую основное содержание второго акта, принято связывать с состоявшейся в августе 1716 года победой при Петервардаине: благодаря успеху имперских войск под предводительством Евгения Савойского османам пришлось заключить мир с австрийцами и их союзником Венецианской республикой.

Премьера состоялась в парке дворца Фаворита, летней императорской резиденции. Открытый театр здесь появился в правление Леопольда I при реконструкции дворца и парка после осады Вены турками 1683 года [11, 15]. На плане ландшафтного комплекса, каким его зафиксировал Соломон Кляйнер³ в 1735 году (*Иллюстрация 1*), можно видеть регулярный сад во французском стиле, созданный учеником Андре Ленотра архитектором Жаном Тре: с партерами, фонтанами, гротами и театром. Вероятно, этот театр был завершён Лудовико Оттавио Бурначини в период до 1690 года [12, 318], в то же время, что и весь парковый комплекс. Помимо изображения театра на плане Кляйнера представление о нём можно составить по гравюре к серенаде *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie* («Праздничное чествование возвращения Александра Македонского из Индии», музыка Джованни Баттиста Бонончини, 1699 год). Гравюра выполнена по рисунку Бурначини (*Иллюстрация 2*), и изображённый на ней театр оказывается необычным по многим параметрам. Перед зрительским амфитеатром располагается партер, целиком занятый прудом; за его поверхностью находится сцена с развитым порталом; музыканты размещены на ступенчатых рядах по периметру водного партера; здесь же находится и хор. Пространство театра обрамляет высокая декоративная стена, она выявляет общую округлость плана всего сооружения.

Главная особенность театра — пруд в партере. Сама по себе идея была не нова: навмахия (морская битва) была одним из любимых зрелищ ещё в Древнем Риме и продолжила свое существование в эпоху Ренессанса, а затем в Новое время, однако очевидно, что в данном случае водоем перед сценой выполнял и другую функцию. Многие исследователи отмечают мотив удвоения огней в отражении [3, 61], однако нельзя не принимать во внимание и общий характер освещения, рефлекслируемого водной поверхностью — оно подвижное, мерцающее, создающее особую волшебную атмосферу. Таким образом, театр Бурначини не только позволял совмещать разные виды зрелищ, но был придуман как изначально эффектная среда для любой постановки. Необычны и пропорции плана театра: они не вытянутые, как это было характерно для барокко, напротив, соотношение длины к ширине при-

³ Саломон Кляйнер (1700–1761) — гравёр и рисовальщик, мастер жанра ведуты.

ближается к параметрам 1:1, а с учетом скошенных углов амфитеатра и сходящихся в глубину сцены кулис, абрис его плана вписывается в форму яйца. Замкнуто-округлый характер внутреннего пространства открытого театра хорошо виден на гравюре — его подчеркивают линии амфитеатра и ограждающей партер стены.

Некоторые исследователи [12, 321] полагают, что гравюра представляет театр не документально, ее задача — презентовать событие в максимально выгодном свете. Действительно, при сравнении ее с гравюрой по рисунку Карло Вигарани к знаменитому празднику «Удовольствия волшебного острова»⁴, нельзя не заметить, что размещение публики показано почти идентично, и это сразу дает повод увидеть зазор между изображением — возможно, созданным по шаблону — и реально существовавшим театром. И все-таки, план театра на гравюре Кляйнера, при всей его схематичности, подтверждает все особенности театра, изображенного на гравюре по рисунку Бурначини.

Праздник 1716 года в Фаворите часто сравнивают с упомянутым увеселением в Версале 1664 года. Его даже называют «запоздалым ответом» [8, 50] на это поистине яркое событие. Действительно, центральная тема праздника в Версале, как и сюжет оперы, поставленной в резиденции Фаворита, были заимствованы у Ариосто, и в обоих случаях постановки были осуществлены на воде, а декорации изображали острова [3, 19]. Однако это не было редким случаем: «Неистовый Роланд» не раз становился основой для музыкальных сочинений⁵ на протяжении всего XVII века и эта традиция продолжилась в XVIII веке. В той же резиденции Фаворита, но только в закрытом театре, в 1660 году была поставлена одноактная опера *La magia delusa* («Разрушение магических чар») Аурелио Аматео на музыку Антонио Бертали со сценографией Лудовико Оттавио Бурначини [13, 171–172]. Поэтому постановку 1716 года можно воспринимать, скорее, как продолжение диалога с Парижем о культурном превосходстве. При этом нельзя не заметить, что при всей грандиозной роскоши версальского праздника целостного оперного произведения его гости не увидели: в Вене музыка находилась в центре культурной жизни двора, в то время как версальский двор был не настолько увлечен ею и имел иные приоритеты.

Однако зрелищность и праздничная культура была важна для обоих дворов, поэтому для премьеры «Анжелики» отец и сын Бибиена значитель-

⁴ «Удовольствия волшебного острова» — состоявшийся в 1664 году в Версале при дворе Людовика XIV семидневный праздник, в его рамках были представлены две премьеры: балета-комедии «Принцесса Элиды» и комедии «Тартюф».

⁵ Например, опера *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* на либретто Фердинандо Сарацинелли, поставленная в 1625 году на вилле *Medici Poggio Imperiale* около Флоренции со сценографией Джулио Париджи; опера *Il palazzo incantato*, исполненная в феврале 1642 года в палаццо Барберини в Риме, художник Андреа Сакки, и, вероятно, при участии Джан Лоренцо Бернини.

но обновили парковый театр. Как видно на гравюре (*Иллюстрация 3*), был заново построен портал сцены, выгородка для оркестра, а также продолжающая портал и ограждающая зрительный зал декоративная стена. Архитектура паркового театра создавалась теми же средствами, что и декорации, их художественное решение также было единым, поэтому театр вкупе с декорациями создавали пространство оперы, в которое зрители попадали, едва переступив порог театра.

Портал сцены был решен в виде двух башен. В их декоре заметным элементом повсеместно повторялись крупные шары, отдельно упомянутые в брошюре с либретто, как «богачейшие наверху из золота и драгоценных камней» — вероятно, «драгоценные камни» сияли подсветкой сквозь стеклянные сосуды с окрашенной водой⁶, призванные напоминать собой магические кристаллы.

В первом акте на сцене в протяженной центральной перспективе возникал дворец Альцины — в чередовании крупных и мелких архитектурных объемов, в контрасте масштабов, он создавал на сцене такую сложную, насыщенную и необычную среду, о которой английская путешественница леди Мэри Вортли Монтегью⁷, посетившая эту премьеру, написала: «трудно охватить взглядом» [6, 39]. Это выражение точно характеризует впечатление от архитектурных картин Джузеппе Галли-Бибиены, когда сочетание форм, сложный ракурс и точное владение законами перспективы позволяли ему создавать сложно поддающиеся осмыслению картины многослойных пространств. Максимальным образом это проявилось в поздних работах автора [5], но присутствует уже и в этой, ранней постановке.

Инженерная составляющая сценографии, которую взял на себя Фердинандо Галли-Бибиена, была чрезвычайно важна, так как театр не имел технического пространства над сценой, следовательно, от привычных в барочном театре полетных машин необходимо было отказаться и компенсировать их отсутствие другими трюками и превращениями.

Исходя из текста брошюры и из гравированных изображений спектакля, можно говорить о нескольких «волшебных» превращениях, причем самым насыщенным ими и самым впечатляющим было второе действие (*Иллюстрация 4*). Боковые кулисы во втором акте изображали разделенные проливом руины и были населены множеством крылатых монстров, а на одном из пилонов руинированной аркады пела свою арию отданная морскому чудовищу Анжелика. Само чудовище появлялось позднее — оно возникало в результате трансформации высокой скалы в центре сцены, но перед этим скала становилась вулканом и извергала великолепный фейерверк [7, 25]. В соответствие с взятым непосредственно у Ариосто эпизодом, Руджеро спасал Анжелику, и

⁶ Такой сценографический прием был известен еще со времен Ренессанса [9, 35–36].

⁷ Мэри Вортли Монтегью (1689–1762) — английская писательница и путешественница.

морское чудовище исчезало, открывая вид на водную поверхность настоящего пруда, после чего на ней «немедленно появились с двух сторон флотилии из маленьких золоченых кораблей⁸, и началось представление морского боя» — как пишет Мэри Монтегью, и далее она восклицает: «Невозможно описать красоту этой сцены!» [6, 39].

Впечатление от постановки в целом англичанка охарактеризовала в своем письме еще одним восторженным восклицанием: «Ничто подобное еще не было столь великолепным». Действительно, премьера и была задумана как роскошное эффектное зрелище, демонстрирующее не только культурное превосходство двора, но и мощь самой империи [2, 237]. Именно поэтому в наполненном аллегориями и иллюзиями спектакле важны были все составляющие. Успешному воплощению замысла способствовали финансовые возможности Габсбургов и музыкально-театральные традиции, сложившиеся в Вене к началу XVIII века. Однако решающую роль в том, чтобы достигнуть этого грандиозного впечатления сыграло соединение талантов выдающихся сценографов, работавших у Габсбургов. Лудовико Бурначини придумал и построил необычный театр с особой атмосферой, где зрители оказывались в рамках замкнутого пространства с водной поверхностью посередине; отец и сын Галли-Бибiena декорировали его новыми формами, виртуозно прорисованными картинами и наполнили действие чудесами, созданными с помощью инженерной мысли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дживелегов А.К. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.–Л.: Искусство, 1941.
2. Aерcke K. *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse.* (Sunny Series, the Margins of Literature). New York: University of New York Press, 1994.
3. Biach-Schiffmann F. *Giovanni und Ludovico Burnacini.* Vienna; Berlin: Krystall, 1931.
4. Frank M. *Ferdinando e Giuseppe Galli Bibiena. Angelica vincitrice di Alcina, 1716 // I Bibiena una famiglia europea, a cura di D. Lenzi e J. Bentini, catalogo della mostra.* Bologna: Marsilio, 2000.
5. Galli Bibiena G. *Architetture e prospettive.* Augsburg, 1740.
6. *German and Dutch Theatre, 1600–1848.* Edited by George W. Brandt, Wiebe Hogendoorn. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
7. Hadamowsky F. *Die Familie Galli-Bibiena in Wien.* Wien: G. Prachner, 1962.
8. Haider-Pregler H. *Höfisches und nichthöfisches Theater in Paris und Wien // J. J. Fux-Symposium Graz '91 Bericht.* Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1992.
9. Keller M. *Faszination Licht.* München: Prestel Verlag, 1999.
10. Pariati P. *Angelica vincitrice di Alcina, festa teatrale.* Vienna: G. van Ghelen, 1716.
11. Schlöss E. *Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirksgeschichte der Wieden. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte.* Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1979. Band 5.

⁸ Характерный прием сценографии барокко, когда уменьшенные предметы использовались, чтобы создавать впечатление пространственной глубины: в дальней части сцены появлялись карлики, пони и даже куклы, которых протаскивали от кулисы к кулисе [1, 49]. В данном случае по замыслу художника зрители наблюдали морской бой в отдаленной водной перспективе.

12. Sommer-Mathis A. The Imperial Summer Residence of the Habsburgs as Festive Venue // *Architectures of Festival in Early Modern Europe: Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space*. London: Routledge, 2018.
13. Sommer-Mathis A. Das Wiener Theatralfest *Angelica vincitrice di Alcina* im europäischen Kontext // *Spettacolo barocco!: Triumph des Theaters*. Theatermuseum Wien. Petersberg: Michael Imhof, 2016. S. 171–172.
14. Strohm R. *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1997.

REFERENCES

1. Dzhivelegov A.K. *Istoria zapadnoevropeyskogo teatra ot vozniknovenia do 1789 goda* [The History of West European Theater from Its Origin to 1789]. Moscow; Leningrad: Iskustvo, 1941. (In Russian)
2. Aercke K. *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. (Sunny Series, the Margins of Literature). New York: University of New York Press, 1994.
3. Biach-Schiffmann F. *Giovanni und Ludovico Burnacini*. Vienna; Berlin: Krystall, 1931.
4. Frank M. Ferdinando e Giuseppe Galli Bibiena. *Angelica vincitrice di Alcina, 1716*. In: *I Bibiena una famiglia europea*, a cura di D. Lenzi e J. Bentini, catalogo della mostra. Bologna: Marsilio, 2000.
5. Galli Bibiena G. *Architetture e prospettive*. Augsburg, 1740.
6. *German and Dutch Theatre, 1600–1848*, ed. by George W. Brandt, Wiebe Hogendoorn. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
7. Hadamowsky F. *Die Familie Galli-Bibienna in Wien*. Wien: G. Prachner, 1962.
8. Haider-Pregler H. Höfisches und nichthöfisches Theater in Paris und Wien. In: *J.J. Fux-Symposium Graz '91 Bericht*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1992.
9. Keller M. *Faszination Licht*. München: Prestel Verlag, 1999.
10. Pariati P. *Angelica vincitrice di Alcina, festa teatrale*. Vienna: G. van Ghelen, 1716.
11. Schlöss E. *Das Theresianum. Ein Beitrag zur Bezirks-geschichte der Wieden. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte*. Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1979. Band 5.
12. Sommer-Mathis A. The Imperial Summer Residence of the Habsburgs as Festive Venue. In: *Architectures of Festival in Early Modern Europe: Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space*. London: Routledge, 2018.
13. Sommer-Mathis A. Das Wiener Theatralfest *Angelica vincitrice di Alcina* im europäischen Kontext. In: *Spettacolo barocco!: Triumph des Theaters*. Theatermuseum Wien. Petersberg: Michael Imhof, 2016, S. 171–172.
14. Strohm R. *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1997.

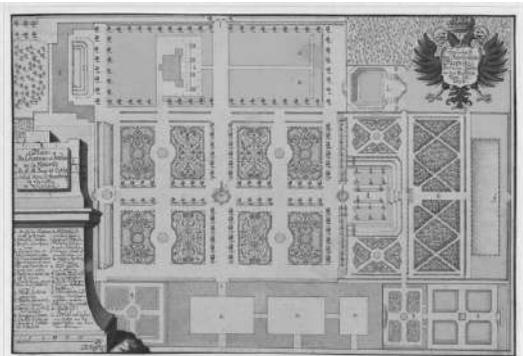
Шовская Татьяна Григорьевна

кандидат искусствоведения, научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва

Tatiana G. Šovská

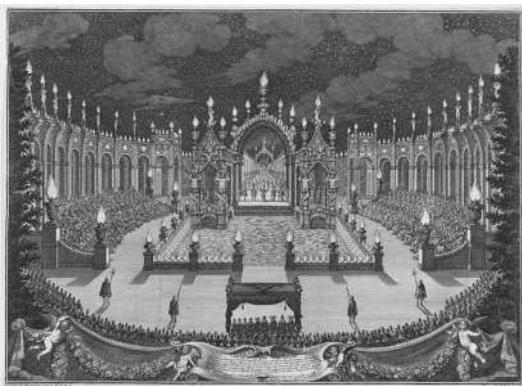
PhD, Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow

tsovska@gmail.com

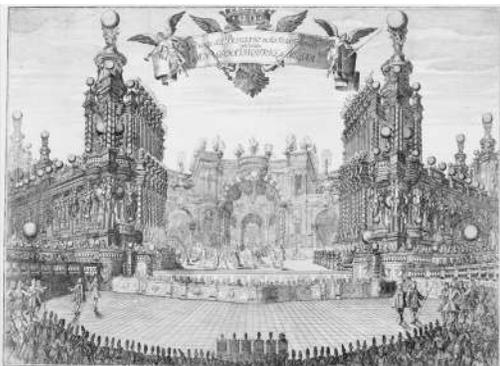


Илл. 1. Соломон Кляйнер. План дворца и парка Фаворитá. 1735.

Тушь, перо, отмывка. Австрийская национальная библиотека, Вена.



Илл. 2. Представление оперы *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro dall'India* («Праздничное чествование возвращения Александра Македонского из Индии») в парке Фаворитá около Вены, 1699, гравюра Иоганна Крауза по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



Илл. 3. Представление оперы *Angelica vincitrice di Alcina* («Ангелика, победительница Альцины») в парке Фаворитá, 1716. Гравюра Ф.

Дителла по рисунку Джузеппе Галли-Биббены. Австрийская национальная библиотека, Вена.



Илл. 4. Декорация к второму акту оперы *Angelica vincitrice di Alcina* («Анжелика, победительница Альцины») в парке Фаворитà, 1716. Гравюра Элиаса Шафхаузера по рисунку Джузеппе Галли-Бибиены. Австрийская национальная библиотека, Вена.

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДЕКОРАТОР ДОМЕНИКО КОРСИНИ.
МЕЖДУ БОЛОНЬЕЙ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ.**

**THE STAGE DESIGNER DOMENICO CORSINI.
BETWEEN BOLOGNA AND ST. PETERSBURG**

Аннотация. В наши дни сведения о театральном декораторе Доменико (Деметии) Антоновиче Корсини (1774–1814) довольно скудны и разрозненны. Известно, что он родился в Болонье, был современником и близким другом прославленных итальянских мастеров театра Антонио Базоли и Пеладжо Паладжи, с которыми вместе прошел обучение в Клементинской Академии (Accademia Clementina) в Болонье. Там Корсини получил базовое для декоратора-монументалиста образование и в сотрудничестве с Базоли успешно начал работать над оформлением частных вилл и дворцов знати. Однако отношения между художниками испортились и в 1802 году Корсини в одиночестве отправился в Россию. В Санкт-Петербурге он примкнул к команде блестящего театрального художника из Италии Пьетро Гонзага. Корсини посвятил российской сцене 12 лет, вплоть до смерти в 1814 году. Поиски следов деятельности болонского декоратора в области театральной графики, либретто и свидетельств современников приводят к увлекательным результатам. Рисунки мастера в собраниях Санкт-Петербурга, и в особенности приписываемый ему альбом рисунков из Государственного Русского Музея, — примыкая к неоклассическому течению сценографии, — представляют собой уникальные материалы для междисциплинарной интерпретации вклада Корсини в развитие русского театрального искусства рубежа XVIII–XIX вв. на пути между классицизмом и романтизмом.

Ключевые слова: Доменико Корсини, театральная декорация, русский неоклассицизм, история сценографии, итальянские художники в России, итальянцы в Санкт-Петербурге XVIII–XIX вв.

Abstract. In our days any information we have about Domenico (Dementi) Antonovich) Corsini (1774–1814), a theatrical designer and decorator is scarce and segmental. It is known that he was born in Bologna and was a contemporary and was the contemporary and close friend of the celebrated Italian scenographers Antonio Basoli and Pelagio Palagi, with whom he underwent studies at the Academia Clementina in Bologna. There Corsini received the basic training for stage and monumental decorators at the academy and in collaboration with Basoli he worked on a series of projects of designing private villas and palaces for several patrons in Emilia Romagna. But the relationship between the two artists eventually took to the worst, and in 1802 Corsini departed for Russia on his own. In St. Petersburg he joined the team of the brilliant stage designer of the imperial court, originally from Italy,

Pietro Gonzaga. The search for the traces of this artist from Bologna, carried out by means of letters, booklets, set sketches and contemporary notes has turned out to be very inspiring. Corsini devoted twelve years to the Russian theater stage, until his death in 1814. The master's drawings in St. Petersburg, — in particular, his signed album which is preserved in the Russian State Museum, — demonstrate a range of neoclassical art works with solid rational structures, adding new depth to the overview of the Italian presence in Russian art of that historical time period. They present unique materials for an interdisciplinary interpretation of Corsini's contribution to the development of the art of Russian theater of the turn of the 18th and the 19th centuries at the intermediary stage between Classicism and Romanticism. This research, which moves along a double track (theatre and history of art), represents an important step in revealing the process of Corsini's artistic development, revealing how he integrated his themes and methodology, as well as analysing his artistic approach in the world of the Russian theatrical stage between the Classicist and Romanticist era.

Keywords: Domenico Corsini, stage design, neoclassicism in Russia, history of scenography, Italian artists in Russia, Italians in St. Petersburg in 18th and 19th centuries

Творческий облик театрального декоратора из Болоньи, Доменико Корсини (1774–1814) на первый взгляд бледен как для России, так и для Италии рубежа XVIII–XIX вв. [10, 235–244]. В итальянских источниках мы можем находим беглые, ироничные строки о Корсини в автобиографии Антонио Базоли (1744–1843) [13, 21–28]. Тем не менее, в последние годы, благодаря введению в оборот альбома рисунков из собрания Государственного Русского Музея (Санкт-Петербург), приписываемых болонскому художнику, мы получили новую пищу для размышлений и гипотез о творчестве этого самобытного мастера. Данная статья посвящена рассмотрению этих редких материалов и личности итальянского декоратора в контексте развития сценографии музыкального театра в России на рубеже XVIII–XIX вв.

Попав в Россию на заре нового столетия (1802), Корсини оказался в струе знакомых ему стилистических тенденций XVIII века: на рубеже неоклассики и романтизма. Он прибывает Санкт-Петербург с багажом неоклассических и предромантических идей, погрузившись в местную эклектичную атмосферу, дающую свободу для экспериментов. Его творчество продолжает болонскую театрально-декорационную традицию XVII–XVIII вв., идущую от Бибиен, с акцентом на «архитектурную природу сценического пространства» [21, 152].

О жизни Корсини известно мало. В Болонье он постигал азы изобразительных искусств в Клементинской Академии и точных наук вместе с Антонио Базоли и Пеладжо Паладжи, впоследствии — видными академиками и мастерами сценографии и архитектуры. Здесь была получена характерная выучка театрального декоратора-практика и художника-монументалиста [9, 17]. Базоли объединял сценическое действие с повествованием и иллюстрацией в различных техниках [18, 15–16]. Графика Паладжи в собрании Ар-

хигимназии помогает в реконструкции истоков тематического репертуара Корсини [19, 213].

Еще одно из важных мест в Болонье, влияющих на формирование творческих ориентиров будущих декораторов, начиная с 1788 года — Палаццо Альдрованди Монтанари (1725–1752). Там, по словам Базоли, «в путешествиях по залам библиотеки и графской художественной галереи» [9, 22], ими постигаются образцы масонской интеллектуальной культуры хозяина, мецената и литератора Карло Филиппо Альдрованди (1763–1823). Отсюда у Антонио Базоли, которого назовут «странником, оставшимся дома» [12, 63], берет начало страсть к архивам и воображаемым путешествиям. Экзотические впечатления дома Альдрованди питают и образный репертуар Корсини.

По окончании учебы (1794), Базоли и Корсини организуют совместное предприятие [13, 21] и вместе расписывают резиденции болонской знати в городе и окрестностях. В июне 1796 во всех сторонах общественной жизни распространяются наполеоновские порядки, что подстегивает желание знати модернизировать свои жилища в соответствии с веяниями вкуса. Особую сторону таланта квадратуристов тех лет, современников Корсини в Болонье составляют внешние декорации стен дворцов и двориков с колонными перспективами, словно увиденными в «подзорную трубу» [16, 85]. Это — уникальные архитектурные спектакли, с иллюзорными портиками и анфиладами в традициях Виньолы, Фердинандо Бибиены и Андреа Поццо¹. Здесь этот принцип получает название «стены–сцены» [16, 57]. Он будет использован декоратором в России.

Среди монументально-декоративных заказов Корсини этого периода упомянем Зал Знаков Зодиака в Палаццо Алдини-Сангвинетти с росписями в виде элементов иллюзорной неоклассической архитектуры². Вместе с Базоли Корсини пишет декорации для болонских театров Формальери (1796) [17, 73–116] и Марсильи-Росси (1796) [11, 202]. Однако в 1798 году их творческий союз распадается, Базоли обвиняет Корсини в лености и подчеркивает собственный талант [13, 24]. Базоли с братом Луиджи приглашается в Санкт-Петербург, к нему готов примкнуть и Доменико Корсини. Однако в результате Базоли остается в Италии, посвящая себя академической карьере. А Корсини охотно откликается на вызов и в 1802 году заступает на должность придворного декоратора с заключением трехгодичного контракта.

Единственным биографом русского периода творчества Доменико Корсини был его сын, зодчий Иероним (Джеронимо) Дементьевич Корсини (1810–1876)³. 17 февраля 1853 года Джеронимо, как академик и сын академика,

¹ Таковы росписи Антонио Бибиены в Палаццо Виццани в Болонье (1761), Мауро Тези в Палаццо Банци (1757) и Франческо Сантини и Луиджи Бузатти в палаццо Сангвинетти (ок. 1810) [16, 85].

² Перестроен Джованни Баттиста Мартинетти (1796). Ныне Международный музей музыки.

³ «В 1802 году нужен был для Ст. Петербургских Императорских театров искусный Декоратор из Италии и выбор пал на Корсини. Прибыв в том же году в Ст. Петербург, он вступил в долж-

принес в дар Академии Художеств Санкт-Петербурга альбом, содержащий 20 театральных эскизов декораций отца 1803–1813 годов в сопровождении краткой биографии мастера. На обложке содержится дарственная надпись Джеронимо и дата — 1853 год. Перед нами — единственное документированное собрание работ Доменико Корсини периода его работы декоратором в Санкт-Петербурге⁴.

Вступление сына к альбому имеет характер официального памятного текста, из которого можно почерпнуть не так уж много. Между тем, деятельность Доменико в России была поистине кипучей. Даже Базоли после смерти Корсини⁵ съязвил, что тот «скончался от избыточных трудов» [14, 836]. Из положений первого контракта мастера (от 7 марта 1802) мы узнаем, что Корсини обязывался работать исключительно для Итальянского театра, чья труппа выступала на подмостках Большого Каменного театра, только что отстроенного Тома де Томоном (1802–1804), [5, 100–103]. По второму трехлетнему контракту (от 1 сентября 1803) Корсини мог писать декорации для всех театров Его Императорского Величества. Кроме декораций придворных художник театра был обязан делать чертежи и модели театральных машин [7, 495].

В год прибытия в Петербург Корсини в России меняется репертуар театров, вкусы публики склоняются к балетным постановкам, волшебным сказкам, в моде готические романы и исторические эпопеи с национальным уклоном [4, 449]. При дворе вдовствующей императрицы Марии Федоровны устраиваются праздники на природе, в Павловске и Гатчине. Так, рисунки Доменико Корсини из упомянутого альбома тяготеют к предромантическому набору тем театра и придворных действий начала XIX века. Это пришедшие из XVIII века жанры *opera seria* и *opera comica*, балеты и реже — музыкальные драмы (*dramma in musica*), а также дворцовые праздники. Превалируют балеты повелителя вкусов тех лет, Шарля Луи Дидло (в России в 1801–1812; 1816–1832).

Реконструкция театрального репертуара, связанного с именем Корсини, проблематична. Имеются сведения о примерно двадцати спектаклях. Более точные данные дошли до нас о совместных трудах Корсини и Гонзига, где в либретто и контрактах их имена стоят рядом [8, 75–76]. Так, для Дидло ими оформляются балеты Большого Каменного театра «Клара, или Обращение к Добродетели» (1806), «Зефир и Флора» (1808), «Роланд и Моргана» (1808), «Амур и Психея» (1809), «Лаура и Генрих, или Трубадур» (1811), а также опе-

ность театрального Декоратора и вскоре обнаружил свой талант в перспективной живописи, отличную манеру и необыкновенную деятельность» [7, 491].

⁴ В наши дни Альбом хранится в отделе графики и акварели Государственного Русского Музея. См. Инв. №№ П-9684 — П-9703 [6, 238–239].

⁵ Доменико Корсини был погребен на Волковом Лютеранском кладбище. Корсини владели каменным домом в Московской части Санкт-Петербурга, в 1835 году, № 33), где, вероятно, прошла юность сына Джеронимо Корсини [1, 49].

ра К. Кавоса «Принц-невидимка, или Личарда-волшебник» (1805), драма В. Озерова на музыку Осипа Козловского «Фингал» (1805) [2, 473–500].

Особенный успех сопровождал постановки «Амура и Психеи» и «Принца-невидимки». Сам Дидло отмечал, что «свежесть, приятность и роскошь садов Амура работы г. Корсини превосходно контрастируют со зноем и ужасом его ада» [2, 480]. С начала XIX века «Принц-невидимка» получил признание и долгую сценическую жизнь. По словам Степана Жихарева, «великолепие декораций, быстрота их перемен, пышность костюмов и внезапность переодеваний — изумительны <...>. Декорации большей частью кисти Корсини и Гонзага. Это — настоящие чародеи» [3, 290–291]. Стоит привлечь изрядное воображение и голоса периодики того времени («Северный наблюдатель», «Журнал российской словесности» и «Репертуар русского театра»), чтобы сегодня представить эти чудеса.

Наши знания могли бы вполне ограничиться этими фразами, если бы не альбом с эскизами Корсини, более семидесяти лет хранившийся в Академии Художеств, а затем (1926) попавший в коллекцию Русского музея. И в Академии, и в Русском музее альбом числился как собрание графики за авторством Корсини. В нем 20 листов в твердом переплете, каждый размером примерно 60 x 40 см. Все эскизы можно разделить на три группы по различным техникам исполнения. Так, первые 13 листов представляют собой цветные акварельные зарисовки для типовых комплектов декораций (атриумы, тюрьмы, деревенские дома, богатые кабинеты), а также наброски пером и бистром. Ни один эскиз не содержит дат или авторских отметок, которые могли бы указывать на конкретные театральные постановки. На обложке числятся только временные границы исполнения эскизов: 1803–1813. Между тем нам довольно полно представлены разные этапы работы декоратора: от беглых набросков пером и карандашом (*prima idea*) до завершенных, разработанных в цвете сцен.

К первой группе работ мы отнесем эскизы типовых комплектов декораций, подходящих для нескольких спектаклей. Например, в собрании содержатся два варианта композиции «Храм Аполлона». В центре первой сцены господствует величественный алтарь с военными трофеями и атрибутами искусств, что типично как для творчества Гонзага, так и для неоклассического стиля декораций Базоли. Кроме того, этот мотив напоминает павильон Аполлона, возведенный в 1780 году Чарльзом Камероном в парке Павловска. Пространство задника занимает своеобразный Колизей с двумя симметричными рукавами колоннад в окружении зелени. Возможно, речь идет об эскизе занавеса.

В другом наброске декорации с храмом Аполлона снова присутствует мотив статуи божества в окружении колоннады и с галереей на заднем плане, опять же перекликающейся с формами декораций покоев Павловского дворца,

в частности Греческого зала, где Пьетро Гонзага работал в период пребывания Корсини при российском дворе. Сам Гонзага разовьет этот мотив в декорациях придворного театра для усадьбы Н. Юсупова Архангельском (1818). Исходя из этих данных, не стоит исключать участие Корсини в подготовке императорских праздников в Павловске.

Два рисунка напоминают о принципах декораций Бибиен в творчестве Корсини, с ракурсами «от угла» и динамическими перекрестьями лестниц и колоннад. Целую тематическую группу составляют подземелья, часто используемые в раннеромантической сценографии начала XIX века (*Иллюстрация 1*). Здесь можно отметить сцены нескольких типов: с готической, сельской, египетской и неоклассической обстановкой. В них чувствуется в большей степени влияние эстетики Гонзага, однако конструкции имеют более тяжеловесный характер, пропорции архитектуры отличаются массивностью (*Иллюстрация 2*), композиционная легкость теряется в пользу конструктивной простоты. Здесь уместно вспомнить образы Базоли и Паладжи конца XVIII века, варьирующих темы архитектуры Древнего Востока тех же лет, отметив, что развитие мастеров идет параллельно, хотя художественное качество работ различно [12, 58]. Интересно сравнить мотив египетского атриума с гробницами на одной из совместных академических штудий Базоли и Паладжи клементинского периода (1784–1796)⁶. Показательно, что Паладжи, на волне романтического увлечения цивилизациями древности после наполеоновских походов, начиная с 1815 соберет уникальную коллекцию египетских редкостей (свыше трех тысяч предметов) и активно вводит экзотические мотивы в декорацию интерьеров, что привлекает внимание исследователей исторического стиля [15, 132].

В альбоме нередко вариации деревенских тем, в частности есть набросок интерьера типичной русской избы с сенями (*Иллюстрация 3*). Еще два рисунка можно сравнить как с монументально-декоративными заказами болонских лет сотрудничества Корсини с Базоли, так и с периодом взаимодействия с Гонзагой в Павловске. Мотивы иллюзорных бело-розовых и сине-белых занавесей с беседками могли предназначаться для декоративного оформления стен (*trompe-l'oeil*) загородных резиденций или для проектов праздничных шатров.

Примечателен лист № 13, особенно его обрамление со круглыми углами, чьи очертания напоминают арку просцениума. Сквозь прорези бело-розовых полосатых драпировок видно небо в обрамлении зелени и цветов. На наш взгляд эта композиция размещена в альбоме в перевернутом положении. В контексте работы с Дидло, мы склонны связывать этот лист с занавесом к «Зефиру и Флоре» (1808).

По крайней мере пять рисунков нельзя с уверенностью приписать Корсини. В решении двух композиций с атриумом и колоннадами мы улавливаем манеру Кваренги. Проблема взаимосвязей Кваренги, Корсини и Гонзага в области

⁶ См. альбом «Albo pittorico», п.84, ф.25. Кабинет графики Академии Художеств, Болонья [12, 58].

театральной декорации чрезвычайно актуальна. По многочисленным письмам, опубликованным в последнее время при участии В. Дзанелла [20, 15–16] четче обозначилась роль Кваренги в приглашении обоих декораторов для работы в театрах Санкт-Петербурга. Например, еще три эскиза (с экзотической цитаделью и пальмами, беседкой и готическим городом) обладают характером стремительного наброска пером в духе Гонзага. Они неслучайно попали в альбом. Ведь более десяти лет все три мастера трудились бок о бок. Эти листы, вероятно, хранились вместе с прочими материалами в архиве семьи Корсини, а со временем вошли в альбом как сопутствующие документы.

Личность Доменико Корсини еще во многом остается в тени. Однако ныне мы имеем дело не с малоизвестным художником средней руки, а с талантливым мастером, которого нельзя обойти вниманием. Корсини достойно представляет традиции великой болонской школы театральной декорации в России начала XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов В.В. Корсини в Петербурге // Фонтанка. Культурно-исторический альманах. 2012. № 11. С. 47–58.
2. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959.
3. Жихарев С.П. Записки современника. Воспоминания старого театрала: в 2 т. Л.: Искусство, 1989.
4. История русского драматического театра: в 7 т. / сост. Т.М. Ельницкая, Т.М. Родина, Н.М. Литвиненко [и др.]. М.: Искусство, 1977–1987.
5. Мир — театр. Архитектура и сценография в России / под ред. А. Степиной. М.: Кучково поле, 2017.
6. Рисунок и акварель в русской культуре. Первая половина XIX века / под ред. Е. Петровой. СПб.: Palace editions, 2005.
7. Соломатина Н.Н. О службе Доменико Корсини на сценах Императорских театров Санкт-Петербурга и альбоме его рисунков из собрания Государственного Русского музея // Россия – Италия. Общие ценности: сборник научных статей XVII Царско-сельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. С. 491–497.
8. Сыркина Ф. Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество. Сочинения. М.: Искусство, 1974.
9. Antonio Basoli, 1774–1848: ornatista, scenografo, pittore di paesaggio. Il viaggiatore che resta a casa: catalogo della mostra a Bologna / a cura di F. Farnetti, E. Frattarolo. Bologna: Minerva, 2008.
10. Chamina N. Domenico Corsini in Russia. Tra Basoli e Gonzaga // Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo, secolo XVIII: atti del convegno internazionale, Bologna / a cura di Sabine Frommel. Bologna: Bologna University Press, 2013. P. 235–244.
11. Cosentino G. Il Teatro Marsigli-Rossi. Bologna: A. Garagnani e figli, 1900.
12. D'Andola S. L'ultima raccolta di Antonio Basoli: viaggio e approdo di un artista visionario // Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione i beni storico-artistici dell'Università di Bologna. 2014. No. 2. P. 57–69.
13. La vita artistica di Antonio Basoli / a cura di F. Farnetti, V. Riccardi Scassellati Sforzolini. Bologna: Minerva, 2006.

14. Matteucci M. La musique des yeux. Fantasia in scena a corte // Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica, a cura di Nicola Navone e Letizia Tedeschi: Catalogo della mostra a Mendrisio, Lugano e San Pietroburgo. Mendrisio: Mendrisio Academy, 2004. Vol. 2. P. 835–854.
15. Picchi D. Amalia Sola Nizzoli (1805–45/49). Archeologist ante litteram in the Egypt and the Origins of the Third Nizzoli Collection // Every Traveler Needs a Compass: Travel and Collecting in Egypt and the Near East. Oxford: Oxbow Books, 2015. P. 131–142.
16. Porfiri F. Cortili bolognesi tra spazio reale e spazio illusorio La traccia del tempo che si manifesta attraverso la superficie. Roma: Sapienza Università Editrice, 2018.
17. Ricci C. I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Bologna: Successori-Monti, 1888. P. 73–116.
18. Rubbi V. Francesco Cocchi, Domenico Ferri. L'eredità di Antonio Basoli 'Maestro' di scenografia. Bologna: Minerva, 2018.
19. Signor Giacomo Riveritissimo. Quarantotto lettere a Giacomo Quarenghi conservate nella Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo / a cura di Vanni Zanella e Graziella Colmuto Zanella. Bergamo: Centro Studi Valle Imagna, 2017.
20. Solferini M. Storia e storie nei disegni di Pelagio Palagi. Letteratura illustrata dal fondo Palagi dell'Archiginnasio // L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca comunale di Bologna. 2018. CXIII. P. 213–263.
21. Titomanlio C. Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale. Firenze: La Casa Usher, 2019.

REFERENCES

1. Antonov V.V. Corsini v Peterburge [Corsini in Saint Petersburg]. In: *Fontanka. Kulturno-istoricheskyy almanakh* [Fontanka. A Cultural and Historical Almanac], 2012, no. 11, pp. 47–58. (In Russian).
2. Gozenpud V.V. *Muzikalny teatr v Rossii. Ot istokov do Glinki* [The Musical Theatre in Russia. From the Origins to Glinka]. Leningrad: Muzgiz, 1959. (In Russian)
3. Zhikharev S.P. *Zapiski sovremennika. Vospominaniya starogo teatrala* [Notes of the Contemporary. Memories of the Old Theatergoer]: in 2 vol. Leningrad: Iskusstvo, 1989. (In Russian).
4. *Istoriya russoko dramaticheskogo teatra* [History of the Russian Drama Theatre]: in 7 vols, ed. by T.M. Yelnizkaya, T.M. Rodina, N.M. Litvinenko and others. Moscow: Iskusstvo, 1977–1987. (In Russian).
5. *Mir — teatr. Arhitektura i scenografiya v Rossii* [The World as a Theatre. Architecture and Scenography in Russia], ed. by A. Stepina. Moscow: Kuchkovo pole, 2017. (In Russian).
6. *Risunok i akvarel v russkoy kulture. Pervaya polovina XIX veka* [Drawings and Aquarelle Works in Russian Culture of the First Half of the Nineteenth Century], ed. by E. Petrova. Saint Petersburg: Palace editions, 2005. (In Russian).
7. Solomatina N.N. O sluzhbe Domenico Corsini na szenakh Imperatorskikh teatrov Sankt-Peterburga i albome ego risunkov iz sobranya Gosudarstvennogo Russkogo museya [On Domenico Corsini's Service at the Imperial Theatre Stages in Saint Petersburg and an Album of His Drawings from the Collection of the State Russian Museum]. In: *Rossiya — Italiya. Obschie zennosti* [Russia — Italy. Shared Values]. Saint Petersburg, 2011, pp. 491–497. (In Russian)
8. Syrkina F.Y. *Pietro di Gottardo Gonzaga. 1751–1731. Zhizn i tvorchestvo. Sochinenia* [Pietro di Gottardo Gonzaga. 1751–1731. His Life, Art, and Essays]. Moscow: Iskusstvo, 1974. (In Russian).
9. *Antonio Basoli, 1774 – 1848: ornatista, scenografo, pittore di paesaggio. Il viaggiatore che resta a casa: catalogo della mostra a Bologna*, a cura di F. Farnetti, E. Frattarolo. Bologna: Minerva, 2008.

10. Chamina N. Domenico Corsini in Russia. Tra Basoli e Gonzaga. In: *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo, secolo XVIII: atti del Convegno internazionale*, Bologna, a cura di Sabine Frommel. Bologna: Bologna University Press, 2013. P. 235–244.
11. Cosentino G. *Il Teatro Marsigli-Rossi*. Bologna: A. Garagnani e figli, 1900.
12. D'Andola S. L'ultima raccolta di Antonio Basoli: viaggio e approdo di un artista visionario. In: *Figure*. Rivista della Scuola di Specializzazione i beni storico-artistici dell'Università di Bologna, 2014, no. 2, pp. 57–69.
13. *La vita artistica di Antonio Basoli*, a cura di F. Farnetti, V. Riccardi Scassellati Sforzolini. Bologna: Minerva, 2006.
14. Matteucci M. La musique des yeux. Fantasie in scena a corte. In: *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di Nicola Navone e Letizia Tedeschi: Catalogo della mostra a Mendrisio, Lugano e San Pietroburgo. Mendrisio: Mendrisio Academy, 2004, vol. 2, pp. 835–854.
15. Picchi D. Amalia Sola Nizzoli (1805-45/49). Archeologist ante litteram in the Egypt and the Origins of the Third Nizzoli Collection. In: *Every Traveler Needs a Compass: Travel and Collecting in Egypt and the Near East*. Oxford: Oxbow Books, 2015, pp. 131-142.
16. Porfiri F. *Cortili bolognesi tra spazio reale e spazio illusorio La traccia del tempo che si manifesta attraverso la superficie*. Roma: Sapienza Università Editrice, 2018.
17. Ricci. C. *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*. Bologna: Successori-Monti, 1888. P. 73–116.
18. Rubbi V. *Francesco Cocchi, Domenico Ferri. L'eredità di Antonio Basoli 'Maestro' di scenografia*. Bologna: Minerva, 2018.
19. *Signor Giacomo Riveritissimo. Quarantotto lettere a Giacomo Quarenghi conservate nella Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo*, a cura di Vanni Zanella e Graziella Colmuto Zanella. Bergamo: Centro Studi Valle Imagna, 2017.
20. Solferini M. Storia e storie nei disegni di Pelagio Palagi. Letteratura illustrata dal fondo Palagi dell'Archiginnasio. In: *L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca comunale di Bologna*, 2018, CXIII, pp. 213–263.
21. Titomanlio C. *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale*. Firenze: La Casa Usher, 2019.

Чамина Надежде Юрьевна

кандидат искусствоведения, доцент; школа исторических наук, факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия

Nadezhda J. Chamina

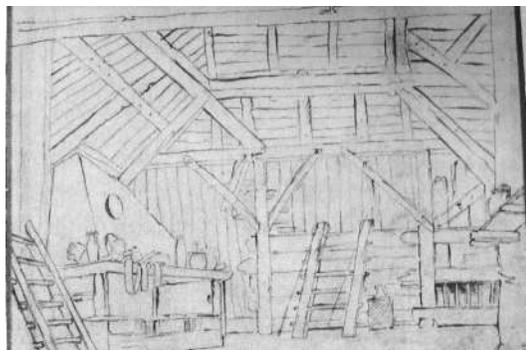
PhD, Associated Professor, School of History, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia

nchamina@gmail.com



Илл. 1. Д. Корсини. Театральная декорация. Эскиз. 1803 – 1813. Бумага, акварель, тушь, кисть, перо. 37, 3 x 53 см. Инв. Р-9690. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург⁷.

Илл. 2. Д. Корсини. Театральная декорация. Эскиз. 1803 – 1813. Бумага, акварель, тушь, кисть, перо. 36,7 x 52,8 см. Инв. Р-9686. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.⁸



Илл. 3. Д. Корсини. Театральная декорация. Эскиз. 1803–1813. Бумага, карандаш, тушь, кисть, перо. 37 x 53 см. Инв. Р-9703. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.⁹

⁷ Рисунок и акварель в русской культуре. Первая половина XIX века / под ред. Е. Петровой. – СПб.: Palace editions, 2005. С. 238

⁸ Рисунок и акварель в русской культуре. Первая половина XIX века / под ред. Е. Петровой. – СПб.: Palace editions, 2005. С. 239.

⁹ Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. – Л.: Музгиз, 1959. С. 352.

А.В. Дворницкая
Alexandra V. DVORNITSKAYA

**РЕТРОСПЕКТИВА ОПЕРНОЙ СЦЕНОГРАФИИ МАНГЕЙМСКОГО ТЕАТРА
ВО ВРЕМЕНА КУРФЮРСТА КАРЛА ТЕОДОРА**

**THE RETROSPECTIVE OF OPERA SCENOGRAPHY
AT THE MANNHEIM THEATER DURING THE REIGN OF KARL THEODOR**

Аннотация. В статье дан краткий обзор оперной сценографии в театрах мангеймского курфюршества, бывшего в период правления Карла Теодора одним из признанных европейских центров культуры. Основываясь на обширном материале аутентичных источников (эскизы театральных декораций, планы и схемы сцены, рисунки и описания технического оборудования), автор выявляет ключевые особенности сценографического искусства Мангейма – его типичные черты, характерные в целом для европейских театров второй половины XVIII века.

Мангейм располагал придворным театром, известным в Европе благодаря своей музыкальной традиции, передовым идеям в области оперного и балетного жанров, и ещё двумя, более камерными, находившимися в летней резиденции курфюрста Карла Теодора, просвещенного любителя искусств и мецената. Сценография, как составляющая театрального искусства, здесь также была на высоте. В Мангейме работали лучшие архитекторы и художники (Алессандро Галли Биббиена, Лоренцо Квальо). Технические новинки, применяемые ими на сцене, позволяли добиться потрясающих визуальных эффектов, способствовали созданию зрелищности и правдоподобности представлений. Щедрое финансирование обеспечивало реализацию всевозможных технических проектов.

Автором сделан вывод о том, что во времена правления Карла Теодора оперная сценография была в числе важнейших составляющих художественного представления. Научная новизна статьи обуславливается использованием оригинальных источников, большинство из которых впервые вводятся в отечественное музыковедение.

Ключевые слова: XVIII век, мангеймская традиция, оперная сценография, техническое оборудование, Алессандро Галли Биббиена, Лоренцо Квальо.

Abstract. The article gives a brief overview of the opera scenography in the theaters of the Mannheim Electorate, which was one of the recognized European centers of culture during the reign of Karl Theodor. Based on the extensive material of authentic sources (sketches of theatrical scenery, plans and schemes of scenes, drawings and descriptions of technical equipment), the author reveals the key features of Mannheim's art of scenography — its typical features inherent in the European theaters of the second half of the 18th century.

Mannheim possessed a court theater, known throughout Europe for its musical tradition, advanced ideas in the field of opera and ballet genres, and two theaters, more of a chamber style, located in the summer residence of Elector Karl Theodor, an enlightened patron of the arts. Scenography, as a component of the art of the theatre, was also at a peak here. The best architects and artists (Alessandro Galli Bibiena, Lorenzo Quaglio) worked in Mannheim. The technical innovations applied by them on stage made it possible to achieve stunning visual effects and contributed to the creation of the appeal and the credibility of the performances. Generous funding from the elector ensured the implementation of various technical projects.

The author comes to the conclusion that during the reign of Karl Theodor, operatic scenography presented an important part of artistic performance. The base of the sources, many of which are introduced into Russian musicology for the first time, determines the scholarly novelty of the article.

Keywords: the 18th century, the Mannheim tradition, opera scenography, technical equipment, Alessandro Galli Bibiena, Lorenzo Quaglio.

Мангеймский двор эпохи Просвещения можно отнести к тем резиденциям, правители которых особенно заботились о «радости и удовольствиях» своих подданных и гостей земли. Он не был чересчур роскошным, как венский, или слишком строгим, как берлинский [12, 40]. 13 ноября 1777 года Леопольд Моцарт в письме Вольфгангу отметил, что от знаменитого мангеймского двора «как от солнца, расходились лучи по всей Германии, да и по всей Европе» [13, 117]. Такое выразительное сравнение — одно из многих среди восторженных отзывов современников. Высокий уровень оркестровой культуры, эксперименты в оперном жанре, распространение национальной идеи в разных сферах — все это характеризовало мангеймский двор во второй половине XVIII века и выделяло его из других ему подобных.

Самым зрелищным и притягательным событием для тысяч гостей со всей Европы была праздничная оперная премьера, ежегодно приурочиваемая ко дню именин курфюрста Карла Теодора (4 ноября). Костюмы, декорации, свет, техника и пр. — все то, что включает в себя, согласно Виктору Березкину [1, 17], термин «сценография» — были неотъемлемой частью оперного представления и, безусловно, способствовали славе Мангейма как уникального центра искусств.

Одной из центральных фигур для театральной сценографии Мангейма был Алессандро Галли Бибиена (1686–1748), итальянец и представитель известной семьи театральных художников и архитекторов. Именно по проекту Бибиена в западном крыле мангеймского дворца в 1737–1742 гг. было построено здание театра [14, 243]. Ему также было поручено возведение второго театра в Шветцингене. Однако из-за отсутствия средств, связанного с расходами на войну (1740–1748) за австрийское наследство, строительство продвигалось медленно, и заканчивал здание театра французский архитектор — Никола де Пигаж (1723–1796). Театр в Шветцингене был открыт в 1753 году [ibid., 248],

и, таким образом, со второй половины XVIII века в распоряжении у Карла Теодора было два театра, где осуществляли постановки опер¹. 1775 году появился еще один — театр на открытом воздухе в Шветцингене².

Многие архитекторы в XVIII веке были также и театральными декораторами, что неудивительно, учитывая, что декорация этого времени, наследуя традицию эпохи барокко, еще отождествлялась с архитектурой, мыслилась по ее законам [4, 381]. Так и А. Галли Бибиена, как и его отец Фердинандо Галли Бибиена (1656–1743), развивал «систему композиционных и стилистических принципов квадратуристской сценографии» [3, 330], суть которой в том, что центральная ось симметрии сцены оказывалась смещена и давалась зрителю как бы под углом. Примечательно, что именно эта модель закрепилась во всех придворных театрах до конца XVIII столетия [там же]. Кроме того, Бибиена оборудовал придворный театр сценической техникой, обеспечивающей смену картин на сцене. Он также был в числе тех, кто рисовал наброски костюмов для представлений.

После смерти А. Галли Бибиена на его место был назначен Стефан Шенк, который в целом ориентировался на каноны Бибиена. Самым же известным художником сцены и театральным архитектором в период правления Карла Теодора был Лоренцо Квальо (1735–1805) — также, как и Бибиена, итальянец и выходец из семьи театральных художников и архитекторов. С 1758 по 1789 год Квальо отвечал за декорации обоих театров, а позднее и Национального театра, архитектором которого он стал [8, 199].

В качестве сценографа Лоренцо Квальо часто упоминался в либретто, при том, что автор текста оставался анонимным. Иначе говоря, облик оперного представления во многом определял декоратор³. О значимости работы оформителей сцены свидетельствует их оплата. Так, уже к 1762 году Лоренцо Квальо получал приличное жалованье в 2 тыс. гульденов в год [Ibid], в то время как капельмейстер и композитор Игнац Хольцбауэр всего 1500, а исполнительница главных ролей сопрано Доротея Вендлинг — 1200 [14, 220].

Сценография и оформление каждой премьеры оперы требовали немалых вложений — в среднем около 40 тыс. гульденов, иногда эта сумма доходила до 70–80 тыс. гульденов [18, 172]. Благодаря такому щедрому финансирова-

¹ В 1748 году в западном крыле замка открылся французский театр. В целом программа ориентировалась на французскую комедию, но на сцене ставились также трагедии и итальянские комедии [10, 8].

² Сценография этого театра остается пока вне поля нашего зрения. Известно, что в качестве кулис служили ели и кустарники. Примечательно, что в день открытия давали одноактную оперу «Сохраненная Аркадия» (автор неизвестен), в тексте которой стояло примечание, что пьеса предназначена для постановки «в зеленом театре перед храмом Аполлона в Шветцингене» [18, 106].

³ Как отмечает Ирина Сусидко, «на протяжении, по крайней мере, первых двух веков существования оперы происходила периодическая смена этих центральных элементов, лидировали разные искусства. Так что облик оперного спектакля преимущественно определял то поэт, то декоратор, то композитор, то певец» [6, 3].

нию — в Мангейме все спектакли, за исключением представлений гастролирующих иноземцев, ставились по указу и за счет двора — удавалось добиться главной задачи барочного театра, а именно привлечь внимание публики и поразить ее воображение.

Декорации театров пфальцского курфюршества, как и почти всех европейских театров того времени, были стереотипными. Как известно, стандартный набор декораций был сформирован еще в середине XVII века в Венеции, его придерживались на протяжении полутора столетий [5, 21]. Такой универсальный арсенал служил десятилетиями для многих представлений и подвергался полной или частичной переработке [7, 57]. Согласно Фридриху Вальтеру, художникам в Мангейме приходилось перерисовывать декорации для оперы *seria*, как минимум, 6–7 раз, а в основном — 9–10 раз [18, 176]. Тем не менее, к моменту отъезда Карла Теодора с большей частью своего двора в Мюнхен⁴ мангеймская театральная сцена располагала уже достаточно большим количеством смен декораций. Так, в одной из инвентарных книг от 1778–1780 годов перечислены, например, декорации мангеймского Национального театра, которые представляли: 17 комнат, 7 залов, 4 тюрьмы, 6 садов, 4 храма, 3 города с изображением неба в конце проспекта, 5 городов, 1 деревню, 3 сельских пейзажа, 3 скалы, 1 гору, 1 море [17, 51–54].

В Мангейме сценическое оборудование (занавесы, меблировка, реквизит, костюмы, освещение и др.) находилось в общем пользовании всех театров, возведенных при Карле Теодоре [18, 177–178]. Из оборудования, принадлежащего театру в Шветцингене, к примеру, были только боковые кулисы, падуга и так называемый проспект – продолжение сцены вглубь в виде широкого прохода [8, 181].

Как и в старинной итальянской опере, основным принципом сценографии в театрах пфальцского курфюршества было контрастное чередование картин. Проиллюстрируем примером. Так как к настоящему дню сохранилось мало конкретных сведений о постановках, декорации не сохранены, возьмем из труда Вальтера описание сценографии оперы Франческо Майо «Ифигения в Тавриде» [18, 177], поставленной в 1764 году:

В самом начале на сцене представлено кораблекрушение Ореста и Пилада.

Акт I

Святая роща Дианы. Справа виден фасад храма, на заднем плане море с подводными рифами, которые тянутся влево. На вершине скалы стоит сторожевая башня для защиты от нападений врагов.

Купальный грот дворца с фонтанами и прочими водными диковинками.

Территория перед дворцом, справа на возвышении находится трон, на заднем плане обнесенное решеткой подземелье с дикими зверями

⁴ В 1778 году Карл Теодор покинул Мангейм, он был вынужден вступить в наследство, доставшееся ему от умершего бездетным баварского курфюрста.

Внутренний двор дворца

Акт 2

Большие покои

Залитый светом дворцовый зал со статуей Конкордии

Мрачная тюрьма

Акт 3

Очаровательный уголок в королевском саду

Жуткое подземелье храма к жертвеннику, слабо освещенному светильниками, которые держат сфинксы. В середине стоит тренога, с одной стороны находится лестница, с другой лежит оружие и амуниция принесенных в жертву. Здесь должна решиться участь Ореста с Пиладом.

Богатый храм богини

Горит храм, все рушится, царит хаос, а на заднем плане видно море с отплывающими Ифигенией, Орестом и Пиладом.

Сохранившиеся данные по сценографии постановки демонстрируют привычную модель постановки оперы *seia* в придворном театре той эпохи. Здесь есть контрастное чередование картин, причем, используется один из излюбленных контрастов, связанный с перемещением действия в тюрьму. Как отмечает Анет Фрезе, «в большинстве случаев для изображения темницы избирался подвал, архитектурный свод которого представляла падуга, построенный из грубого камня, иногда полуразрушенного, с зарешеченными окнами и обычно с устрашающими орудиями пыток» [8, 232]. Сцены с такими тюремными декорациями эффектно контрастировали с предшествующими или последующими картинами, действия которых происходили в просторных и максимально освещенных помещениях дворца либо на красивых ландшафтах. В наличии театров Мангейма было 4 комплекта декораций мест заключения, а именно: «тюрьма», «новая тюрьма», «большая тюрьма» и «пыточная камера» [17, 52].

Кроме того, видно, насколько важным было техническое оснащение театра, которое должно было поразить воображение публики, привлечь ее внимание: в случае с оперой «Ифигения в Тавриде» это – кораблекрушение, горящий храм, в «Свадьбе Ариадны» — шторм на море. Отметим, что сцена в Шветцингене также была прекрасно оборудована для воспроизведения катаклизмов всякого рода — морских штормов, горящих храмов, землетрясений, потоков и т. п.

Рассматривая сценографию оперы «Ифигения в Тавриде», можно заметить, что освещение по сути было сдерживающим фактором для искусства оформления сцены. Ведь как быстро перейти от картины залитого светом храма к мрачной тюрьме, или изобразить переход от дня к ночи? Приходилось прибегать к подручным приспособлениям. Так, Вальтер пишет, что пе-

ред ящиками с жиром и чашами с огнем, которые служили освещением для рампы и кулис, была обычно приспособлена доска на шарнирах, которая, будучи поднятой или опущенной, обеспечивала освещение или его отсутствие — такой способ хотя бы давал возможность не включать и выключать освещение [18, 178]. При том, что освещение было примитивным, оно являлось одной из самых затратных статей оперного представления. 9 августа 1772 года Берни записал в своем дневнике, что «одно лишь освещение каждого спектакля восковыми свечами в мангеймском театре стоит курфюрсту более сорока фунтов» [2, 48]. Для освещения декораций и игрового пространства в проходах были установлены стенды с примитивными масляными лампами, а вот свет на рампе, для освещения актеров на просцениуме, создавали восковые свечи [16, 159]. Это было дорогостоящим решением, но в то же время необходимым, так как смрад и копоть масляных ламп, разъедающих своим дымом глаза исполнителям, доставляли им большие неудобства. Жалобы актеров были учтены — в театре стали использовать восковые свечи. Немецкая исследовательница Бербель Пелкер приводит следующие данные: для освещения сцены использовались 340 белых свечей и до 1000 желтых, для оркестра были предусмотрены еще 235 белых свечей [14, 249].

Существенную роль в постановке оперы играли также костюмы. При мангеймском дворе обязанность по изготовлению эскизов театральных костюмов была возложена на придворных художников. Чаще всего этим занимался Аугуст Эггелл (1730–1786). В целом, как и в других придворных театрах, все сценические костюмы были одинаковыми: как можно больше бархата, шелка и кружев [18, 179], то есть, художественные вкусы периода рококо преобладали. Конечно, были аксессуары, отсылающие зрителя к определенной эпохе, к примеру, античности: щит, шлем и пр., но они использовались и для образа грека, и скифа, и других персонажей. Как и в случае с декорациями, которые кочевали из оперы в оперу — неважно, совершалось ли действие в Греции, Риме или Индии, так и с костюмами: кринолины, напудренные парики, платья с глубокими декольте, украшения из лент и перьев — все они служили для изображения представителей любых стран. Как видим, историческая достоверность⁵ еще не играла важной роли при создании декораций и костюмов. Неточности в воспроизведении обстановки и одежды были характерны в целом для эпохи, они неоднократно описывались теоретиками того времени. Так, Антонио Планелли говорит в своей работе «Об оперной музыке» (1772): «У изготовителя костюма имелась бóльшая свобода, чем у других создателей оперы. При воспроизведении греческого или римского костюма он

⁵ К середине XVIII века в науке и искусстве, как и в философии и религии, темой обсуждения стало приближение к естественности, натуральности; тема стала актуальной и для теории и практики театра [9, 7]. Так, решающим моментом по внедрению достоверных исторических костюмов на немецкоязычной сцене была премьера «Гетц фон Берлихинген, Железная Рука» Гете 12 апреля 1774 в постановке группы Коха [11, 98–99].

мог не так уж точно следовать достоверности, чем это ожидается нами от авторов текстов, описывающих греческие или римские обычаи. Эта вольность приводила к тому, что в одежде допускалось использование деталей нынешней моды. Иногда какая-нибудь Федра или Ипполит выглядели как два щеголя из Парижа» [15, 180].

У мангеймского двора, нужно отдать должное, было огромное количество костюмов. В 1772 году, например, для оперы и балетов понадобилось изготовить 1600 комплектов [14, 250]. В сценах сражений и походов было задействовано множество статистов. Войско курфюрста, не пожилавшее лавров на полях сражений, могло, по крайней мере, одерживать победы на подмостках сцены, во славу правителя и его двора [18, 176]. Не только в операх, но даже в балетных представлениях участвовало большое число статистов: более ста человек в «Празднике в кассельской деревне» Этьена Лошери с музыкой Кристиана Каннабиха [2, 48], 86 танцоров в балете «Марс и Венера» Франсуа Андре Букетона с музыкой Карла Йозефа Тоески [18, 162].

Итак, подытожим. По помпезности своих спектаклей Мангейм нисколько не уступал другим придворным театрам XVIII века. Особой пышностью отличались постановки опер *seria*, их оформление было в ведении целого отряда высококлассных художников. При том, что в музыкальном искусстве Мангейм выделялся своими новаторскими тенденциями, в области оформления спектакля он все еще оставался театром барокко, где главными были чувственность и роскошь. Здесь использовался весь арсенал сценографии, характерной для барочного искусства: смешение различных типов сценических картин, их контрастное чередование, спецэффекты, производимые театральными машинами, массовые сцены, красочные костюмы и пр. Все это привлекало и поражало публику, и, таким образом, мангеймский театр во второй половине XVIII века в полной мере выполнял поставленную перед ним задачу – добиться зрелищности на сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2: Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. М.: Эдиториал УРСС, 2001.
2. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.: Музыка, 1967.
3. Корндорф А.С. Архитектурная декорация придворного театра XVII–XVIII столетий. Мифология и иконография: дис. ... д-ра иск.: 17.00.01. М., 2013.
4. Корндорф А.С. Фантом и ремесло. Театральная сценография Нового времени: от законов архитектуры к принципам живописи // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 378–425.
5. Сусидко И.П., Луцкер П.В. Сценический облик итальянской оперы в XVIII веке // Старинная музыка. 2015. №2 (68). С. 21–25.
6. Сусидко И.П. Проблема синтеза искусств в старинной опере: история и современность // Старинная музыка. 2013. №2 (60). С. 2–6.

7. Brandenburg D., Grund V. Gluck und Musiktheater im Wandel / hrsg. von der Gluck-Forschungsstelle Salzburg. München: Epodium, 2015.
8. Frese A. Bühnengestaltung für die Sommerresidenz // Hofoper in Schwetzingen: Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004. S. 181–250.
9. Grund V. *Naturalezza/Simplicite // Naturalezza/Simplicite — Natürlichkeit im Musiktheater* / hrsg. Vera Grund, Claire Genewein, Hans Georg Nicklaus. Bielefeld: Transcript, 2019. S. 7–30.
10. Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim // *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors* / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. 1. Aufl. S. 1–19.
11. Krippner F. Spielräume der Alten Welt. Die Pluralität des Altertums in Dramentheorie, Theaterpraxis und Dramatik (1790–1870). Berlin: De Gruyter, 2017.
12. Martus S. Aufklärung: Das deutsche 18. Jahrhundert — Ein Epochenbild. Berlin: Rowoholt, 2015.
13. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen / hrsg. von der Int. Stiftung Mozarteum. Salzburg. Ed. Von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, komment. Von J. H. Eibl. Kassel: Bärenreiter, 2005. Bd 2.
14. Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778) // *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme* / hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018. S. 195–366.
15. Planelli A. *Dell'Opera in Musica*. Napoli: Nella Stamperia di Donato Campo, 1772.
16. Scholderer H. Bühne und Maschinerie des Schwetzinger Schlosstheaters // *Hofoper in Schwetzingen: Musik, Bühnenkunst, Architektur* / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004. S. 155–176.
17. Sommerfeld K. *Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung (1778–1803)*. Berlin: SGTG 36, 1927.
18. Walter F. *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.

REFERENCES

1. Berezkin V. I. *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra. T. 2: Vtoraya polovina XX veka: V zerkale Prazhskix Kvadriennale 1967–1999 godov* [The Art of Scenography of the World Theater. T. 2: Second Half of the 20th Century: In the Mirror of the Prague Quadrennial of 1967–1999]. Moscow: Editorial URSS, 2001. (In Russian).
2. Berni Ch. *Muzykalnye puteshestviya. Dnevnik puteshestviya 1772 g. po Belgii, Avstrii, Chekhii, Germanii i Gollandii* [Musical Travel. Travel Diary of 1772 in Belgium, Austria, Czech, Germany and Holland]. Moscow: Muzyka, 1967. (In Russian).
3. Korndorf A.S. *Arhitekturnaya dekoraciya pridvornogo teatra XVII–XVIII stoletij. Mifologiya i ikonografiya* [The Architectural Decoration of the Court Theater of the 17th–18th Centuries. Mythology and Iconography]: Doc. sci. diss.: 17.00.02. Moscow, 2013. (In Russian).
4. Korndorf A.S. *Fantom i remeslo. Teatral'naya scenografiya Novogo vremeni: ot zakonov arhitektury k principam zhivopisi* [The Phantom and Craft. The Theatrical Scenography of the New Time: From the Laws of Architecture to the Principles of Painting]. In: *Iskusstvoznanie* [Art Studies Magazine], 2016, № 1–2, pp. 378–425. (In Russian).
5. Susidko I.P., Lucker P.V. *Stenicheskij oblik ital'anskoj opery v 18 veke* [The Stage Design of Italian Opera in the 18th Century]. In: *Starinnaya muzyka* [Early Music], 2015, № 2 (68), pp. 21–25. (In Russian).

6. Susidko I.P. Problema sinteza iskusstv v starinnoj opere: istoriya i sovremennost' [The Italian Opera in the 17th – 18th Centuries: the Question of Synthesis of the Arts]. In: *Starinnaya muzyka* [Early Music], 2013, № 2 (60), pp. 2–6. (In Russian).
7. Brandenburg D., Grund V. *Gluck und Musiktheater im Wandel*, hrsg. von der Gluck-Forschungsstelle Salzburg. München: Epodium, 2015.
8. Frese A. Bühnengestaltung für die Sommerresidenz. In: *Hofoper in Schwetzingen: Musik, Bühnenkunst, Architektur*, hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004. S. 181–250.
9. Grund V. *Naturalezza/Simplicite*. In: *Naturalezza/Simplicite – Natürlichkeit im Musiktheater*, hrsg. Vera Grund, Claire Genewein, Hans Georg Nicklaus. Bielefeld: Transcript, 2019, S. 7–30.
10. Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim. In: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. 1. Aufl, S. 1–19.
11. Krippner F. *Spielräume der Alten Welt. Die Pluralität des Altertums in Dramentheorie, Theaterpraxis und Dramatik (1790–1870)*. Berlin: De Gruyter, 2017.
12. Martus S. Aufklärung: Das deutsche 18. Jahrhundert — Ein Epochenbild. Berlin: Rowohlt, 2015.
13. Mozart W.A. *Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Int. Stiftung Mozarteum. Salzburg. Ed. Von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, komment. Von J. H. Eibl. Kassel: Bärenreiter, 2005. Bd 2.
14. Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). In: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018, S. 195–366.
15. Planelli A. Dell'Opera in Musica. Napoli: Nella Stamperia di Donato Campo, 1772.
16. Scholderer H. Bühne und Maschinerie des Schwetzingen Schlosstheaters. In: *Hofoper in Schwetzingen: Musik, Bühnenkunst, Architektur*, hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004, S. 155–176.
17. Sommerfeld K. *Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung (1778–1803)*. Berlin: SGTG 36, 1927.
18. Walter F. *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.

Дворницкая Александра Владимировна
кандидат искусствоведения, Москва, Россия

Alexandra V. Dvornitskaya
PhD, Moscow, Russia

gavra2008@mail.ru

А.С. Корндорф
Anna S. KORNDORF

АЛЬБОМ ДРЕВНЕРУССКИХ КОСТЮМОВ ДЛЯ ОПЕРЫ ЕКАТЕРИНЫ II:
ИСТОЧНИКИ И АВТОРЫ «НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ»
НА ПРИДВОРНОЙ СЦЕНЕ

AN ALBUM OF OLD RUSSIAN COSTUMES FOR THE OPERA BY
CATHERINE II: SOURCES AND AUTHORS OF THE 'NATIONAL STYLE'
ON THE COURT STAGE

Аннотация. Сообщение посвящено уникальному для истории русской сценографии XVIII века изобразительному источнику — альбому древнеславянских, варяжских и византийских костюмов, связанному с постановкой исторической оперы Екатерины II «Начальное управление Олега». Именно эта постановка 1790 года оказалась важнейшей вехой в формировании образа древней Руси на отечественных подмостках и во многом предопределила не только облик последующих спектаклей на сюжеты из русского средневековья, но и в целом задала вектор развития нарождающегося «русского стиля».

Представленные новые материалы по истории создания этого альбома, его иконографических источников, а также возможного авторства позволяют показать особую роль А. Н. Оленина, будущего президента Академии художеств, и самой императрицы в процессе формирования национального стиля в оформлении русской исторической оперы конца XVIII — начала XIX века. Поиски непосредственных прототипов костюмов, сочиненных для «Олега», дают не только возможность ответить на вопрос откуда в романтической художественной традиции появился образ древнерусского витязя в горящей «как жар» чешуе, но и становятся основанием для обсуждения самого понятия «археологической» достоверности, складывавшегося в это время.

Ключевые слова: Екатерина II, Алексей Оленин, Начальное управление Олега, альбом эскизов, костюмы, декорация, русский стиль

Abstract. The article is devoted to a pictorial source unique for the history of 18th-century Russian scenography — an album of early Slavic, Varangian and Byzantine costumes connected with the production of *The Early Reign of Oleg*, a historical opera written by Catherine the Great. It was that production of 1790 which proved a milestone in forming the image of Early Rus' on the Russian stage and which not only predetermined to a great extent the character of subsequent productions on the themes of Russia during the Middle Ages, but, overall, plotted the course for the development of the emergent Russian style.

The presented new material on the history of this album, its iconographical sources and the possible authorship will shed light on the special role of Alexey Olenin, the future president of the Imperial Academy of Arts, and the Empress herself in forming the national style of production of the Russian historical opera in the late 18th — early 19th centuries. Research into the immediate prototypes of costumes designed for *Oleg*

not only will clarify the origins of the image of the Early Russian knight 'all in mail a-gleaming bright' in the romanticist artistic tradition, but also lay the groundwork for discussing the very concept of 'archaeological' authenticity that was taking shape at that time.

Keywords: Catherine the Great, Alexey Olenin, *The Early Reign of Oleg*, Russian style, book of sketches, costumes, stage design

В Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке хранится уникальный альбом эскизов костюмов с рукописным заглавием «Choix d'anciens costumes russes d'apres les Monuments les plus authentiques» («Выбор старинных русских костюмов из самых аутентичных памятников»)!. Исследовательская традиция давно связала этот корпус редчайших изобразительных источников с пьесой Екатерины II «Начальное управление Олега». Большинство персонажей, упоминаемых в пояснительных текстах к эскизам, совпадает со списком действующих лиц екатерининской музыкальной драмы, но главное — в предпосланном альбому обширном анонимном предуведомлении говорится: «Дабы отдохнуть от непрерывных забот о счастье своих поданных, императрица Екатерина II <...> создала множество драматических произведений, представленных впоследствии в театре Эрмитажа. Желая изобразить все старинные костюмы славянских племён, она взяла сюжет из истории своих предков. Олег казался наиболее подходящим произведением для исполнения этих пожеланий; она им занялась и, чтобы поставить его на сцене со всей надлежащей торжественностью и блеском, столь ему приличествующими, императрица без колебаний заказала роспись декораций наиболее способным живописцам, и она также хотела, чтобы костюмы были настолько же подлинными, насколько богатыми. Поэтому она распорядилась произвести исследования во всех библиотеках и всех других местах, где, как она полагала, возможно открыть нужные ей материалы. Так были собраны эти рисунки, почерпнутые из наиболее надежных источников...».

Автор не только указывает, что находящиеся в альбоме рисунки предназначались для «Начального управления Олега», но и дает понять, что отбор прототипов костюмов для спектакля «из наиболее достоверных источников» проводился под неустанным руководством императрицы и получил ее высочайшее одобрение. Казалось бы, мы имеем дело с корпусом эскизов неизвестного авторства, снискавших похвалу и одобрение императрицы и, соответственно, использованных в качестве руководства при подготовке костюмов для премьерной постановки в октябре 1790 года.

Однако эту версию едва ли можно назвать состоятельной. Эскизы и подписи к ним исполнены на одинаковой бумаге высокого качества, часть ли-

¹ Альбом эскизов костюмов для «Начального управления Олега». Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека. Инв. № 1160. IV D-1569. 20 эскизов костюмов и 13 страниц рукописного текста. Размеры крышки 281x225 мм, размеры листов 273x217мм.

стов которой имеет полный или фрагментарный водяной знак «АО», принадлежащий фабрике Александра Ольхина [4, Таб. 40–41] и использовавшийся с 1795 по 1820-й годы [4, 32]. Таким образом датировать изображения костюмов можно самое раннее — 1795 годом, то есть временем, когда премьера уже не только состоялась, но и сам спектакль буквально последние три раза шел на сцене. Соответственно сохранившийся набор увражей никак не мог быть связан с триумфальной постановкой «Олега» 1790 года.

Чтобы выяснить чем же могло быть вызвано создание двадцати загадочных рисунков «старинных русских костюмов» в период с 1795 по 1820-е годы, посмотрим на сценическую и литературную судьбу самого сочинения Екатерины о вешем Олеге.

Написанная императрицей пьеса представляет собой вторую часть драматической трилогии, задуманной августейшим автором как *drama per musica* для эпического оперного цикла, посвященного возникновению русской национальной государственности и событиям из жизни первых русских князей.

С момента окончания работы над рукописью в 1886 году, пьеса неоднократно переиздавалась [8, 305–306]. Причем последние два издания «Начального управления Олега» увидели свет уже после премьеры спектакля и были призваны упрочить в веках славу нового национально-исторического театрального жанра. Не случайно кроме самого текста пьесы, книга, выпущенная сразу по следам роскошного театрального представления, включала полную оркестровую партитуру спектакля, «диссертацию» Сарти о древнегреческой музыке, а также гравированные сцены театрального действия² [5].

Если мы сравним костюмы персонажей, изображенных на гравюрах издания 1791 года, с рисунками из альбома театральной библиотеки, то их близость, а порой и буквальное совпадение будут очевидны, несмотря на неизбежно несколько вольную интерпретацию увиденного на сцене в композициях «репортажных» офортов Николая Львова.

К примеру, наряд языческого жреца, приносящего жертву Перуну в изображенной на офорте сцене закладки Москвы из первого акта, полностью совпадает с эскизом, имеющим соответствующую подпись: «Главный Жрец Перуна. Разнообразные металлы служат украшением этому костюму». (*Илл. 1*)

Узнаваемо родственны костюмы славянских воинов, расположившихся станом под стенами Царьграда, и облачения ратника со щитом, помещенного в альбоме на листе номер восемь. Не вызывает труда и соотнесение других костюмов, различающихся в незначительных деталях. Тождество славянских платьев на рисунках и в иллюстрациях книги 1791 года не оставляет сомнений в том, что корпус изображений костюмов из альбома театральной

² Подобное иллюстрированное издание либретто является уникальным примером в истории русской театральной культуры и несомненно восходит к популярной в XVII–XVIII веках европейской практике [16, 101]

библиотеки восходит именно к первой постановке «Олега», хотя и выполнен *post factum*. Более того, можно предположить, что этот цикл из 20 листов не что иное как повторение тех самых «рисунков платьям для Олега», которые по словам Храповицкого одобрила в качестве образца для своей постановки Екатерина осенью 1789 года. Восторженный отзыв автора альбома о «совершенном» претворении костюмов, изображенных на бумаге, в костюмы сценические, как и сам факт воспроизведения первоначальных эскизов несколько лет спустя в виде единой группы законченных станковых композиций свидетельствуют о том совершенно исключительном внимании, которое было уделено при подготовке спектакля вещественной части действия.

Все двадцать листов театрального альбома за единственным исключением (платье византийской императрицы Зои) представляют собой вариации «древнерусских» — славянских и варяжских одеяний, то есть в подборке полностью отсутствуют (опять-таки за исключением Зои) облачения важнейших византийских участников действия — императора Льва X, его свиты, отправленных в стан Олега послов и воинства. Императрица, тщательно заботившаяся об убедительной достоверности своего сочинения и декорационной архитектуры [12, 14–18] впервые в русской театральной практике декларировала концепцию «подлинного изображения древности» на материале не античной, а национальной истории. Поэтому воссоздание именно славянских костюмов обретало при постановке «Олега» особую ценность и значение.

Будучи автором «Записок, касательно российской истории», а также обладателем не только списков многих известных монастырских и государственных летописей, но и уникальной собственной коллекции оригиналов, государыня, несомненно, ориентировалась в источниках, содержащих информацию о русских одеяниях предшествующих эпох. Более того серьезный интерес императрицы к национальному костюму к этому времени имел уже довольно давнюю традицию. По-видимому, он возник у Екатерины параллельно с увлечением русской историей и укреплялся по мере сосредоточения на геополитической цели расширения «географии власти» из Петербурга, через Тавриду в Афины [14, 65].

Примечательно, что корпус использованных источников, реконструируемый на основании дневниковых записей Храповицкого, и упомянутых в пояснениях к рисункам из театрального альбома практически совпадает.

Среди первых же и главных исторических материалов, использованных в альбоме, его автор называет «древние книги Зотова для Петра Великого». Вероятно, под этим определением имеются в виду тома Лицевого летописного свода, созданного по указу Ивана Грозного и по мнению Е.И. Забелина использовавшихся в XVII веке «как пособие для обучения царевичей истории» [3, 8]. Из этих летописных томов, изобилующих цветными миниатюрами, автор костюмов почерпнул немало идей.

Так, торжественное свадебное облачение князя Игоря с городчатым венцом несомненно восходит, с одной стороны, к изображениям великокняжеских Лицевого свода, а с другой — к иллюминированной рукописи «о бракосочетании Государя Царя и Великого Князя Михаила Феодоровича с Государыней Царицею Евдокией Лукьяновною из рода Стрешневых», поскольку именно из списка этой летописи императрица позаимствовала для своей сцены свадьбы Игоря описание царского облачения: «Он наряжен в кожух золотный, аксамитный, на соболях, да в шубу русскую соболюю, крытую бархатом золотным... Государь идет, заметав полы назад за плеча... А пояс на гусударе кованый золотой» [6, 2]. (Илл. 2)

Тем не менее, выбирая форму «золотной шубы» и княжеского венца автор костюма, по-видимому, вполне сознательно отдает предпочтение более архаичному образцу свадебного облачения из Лицевого свода, отказываясь от использования характерных атрибутов христианских московских великих князей — шапки мономаха и драгоценного воротника-ожерелья бармы. В итоге князь Игорь оказывается одет в традиционный для миниатюр свода условный царский наряд — длиннополое платье, отделанное каймой, с расширенным воротом и поясом, ферезею с декоративными удлиненными рукавами и городчатый венец.

Весьма впечатляющим кажется и полное, вплоть до цветового решения, совпадение костюма древнерусского дружинника с изображениями византийских и княжеских воинов из Лицевого свода, а также близость его щита специфической формы каплевидным щитам новгородского воинства на иконе XV века Чудо от образа Знамения Пресвятыя Богородицы, известной в нескольких изводах, и посвященной событиям 1169–1170 годов.

Особенно интригующими с точки зрения поисков «древнерусских» образов оказались изображения костюмов киевского боярина и особенно его жены, чьи европейского фасона платье и украшенная перьями прическа едва ли могли ассоциироваться со славянскими уборами X века. И тем не менее найти очевидные прототипы этих костюмов тоже оказалось возможным. Ими послужили житийные клейма с гравюры, посвященной св. Варлааму Печерскому Леонтия Тарасевича, из отпечатанного в Киеве в 1702 году Киево-Печерского Патерика [7, 132]. Примечательно, что житие Варлаама, описывающее события, разворачивающиеся в Киеве в XI веке, действительно повествует о киевском ближнем боярине князя Изяслава Ярославича — отце будущего святого, гравированное изображение которого в мельчайших подробностях повторил автор рисунка костюма. Фигурирует в тексте и жена Варлаама, молодая киевская боярыня, которая по наущению его отца, нарядившись в лучшее платье, тщетно силилась прельстить святого светскими удовольствиями. Поразительно, насколько точно рисунок театрального костюма воспроизводит композицию гравюры. Не только фасон, декоративные

узоры, отделка и украшения одежд боярина и боярыни, но и сами позы персонажей театрального альбома несомненно восходят к этому прототипу. (Илл. 3) Таким образом, даже в этом случае следует говорить лишь о не критичном отношении автора костюмов к используемым источникам, но отнюдь не о лишней всякого историзма буйной фантазии художника.

Этих примеров достаточно, чтобы убедиться как серьезна была поставленная императрицей перед создателем костюмов задача воссоздания на сцене подлинных исторических реалий древней Руси, а также насколько тщательно и кропотливо работал автор альбома над своими проектами костюмов, черпывая изображенные элементы в тщательном изучении рукописей и иконописной традиции и не позволяя творческой воле брать верх над указанными императрицей или найденными в ходе самостоятельного изучения историческими источниками. Другое дело, что круг таких источников, пригодных для воссоздания облика древних славян, населявших Киевскую Русь, найти было непросто. Поэтому историки театра долгое время видели в сохранившихся эскизах костюмов чистый вымысел анонимного художника XVIII столетия [9, 44].

Но кто же был автором всех этих проектов?

Рискнем предположить, что Алексей Николаевич Оленин — будущий директор Императорской Публичной библиотеки и президент Академии художеств, знаток и собиратель древних рукописей и вооружения, историк, палеограф и рисовальщик, положивший в последствии немало сил на изучение памятников старины: утвари, одежд, украшений и вооружений для «полного курса русской археологии». К 1789 году он был 26-летним человеком, окончившим пажеский корпус, а затем обучение в Дрезденской артиллерийской школе. За пять лет, проведенных в Германии, Оленин страстно увлекся археологией, историей и искусством, а также, находясь под огромным влиянием трудов Иоганна Винкельмана [13, 20], очевидно, накрепко усвоил описанную великим немцем в главе «О рисунках одетых греческих женских фигур» методологию реконструкции тканей, видов и форм одежд, головных уборов, обуви и украшений на основании пристального изучения памятников античности: скульптуры, вазописи и литературных произведений [2, 127]. Вернувшись в Петербург, Оленин представил на суд Академии Наук свой труд, посвященный «толкованию многих русских старинных речений» — личных имен, географических названий, обозначений предметов вооружения. Сочинение это открыло ему в 1786 году путь в действительные члены.

Рекомендовать Оленина государыне в качестве знатока российских древностей мог его товарищ и дальний родственник граф Алексей Мусин-Пушкин или Николай Львов. Костюмы к премьере в соответствии с переданными в дирекцию рисунками были пошиты театральным портным Федором Отто и мир средневековой Руси и Византии, воссозданный на сцене по последнему слову европейской археологической науки, предстал перед зрителем в но-

вом свете. Костюмы «Олега» стали первой попыткой точного воспроизведения одежды и вооружения древних славян. Влияние исследований Оленина на современников было колоссальным. Созданные по его проектам костюмы украшали постановки придворного театра вплоть до начала 1810-х годов — в частности оперы Кавоса «Илья-богатырь» и «Три брата горбуна», оперу «Телемак на острове Калипсо» Ф.-А. Буальдье, все трагедии Вячеслава Озерова и др, принося на придворную сцену результаты подлинно археологических ученых изысканий.

В 1790 году, поощряя исторические изыскания Мусина-Пушкина, императрица предоставила в его распоряжение типографию Горного училища в Петербурге с целью печати наиболее интересных исторических материалов и документов. Одним из первых же подготовленных им изданий стал тот самый, напечатанный в 1791 году по следам триумфальной премьеры текст «Начального управления Олега» с нотами и гравированными изображениями мизансцен. Несмотря на тщательное воспроизведение Львовым при создании офортов оленинских костюмов спектакля, далеко не все из них удалось включить в композиции гравюр, да и огромная работа по подбору и исследованию исторических изобразительных источников осталась за рамками этого издания. Однако, если в начале 1790-х годов Оленину, занятому на военной службе, едва ли хватало времени, чтобы готовить отдельную публикацию рисунков костюмов с историческими комментариями, то после выхода в отставку и завершения в 1795 году большого проекта по иллюстрированию собрания сочинений Державина у него вполне мог появиться и план создания подносного альбома костюмов. Но смерть императрицы в ноябре 1796 года пресекла это начинание. При новой власти о работе над рисунками к политическим опусам Екатерины не стоило и думать. Проект мог быть реанимирован лишь в первые годы царствования Александра, когда на краткое время оказался уместен и востребован пафос возвращения к политике «бабушки». По всей вероятности именно 1801–1802 годами и следует датировать создание альбома. Косвенным подтверждением этого может служить переписка Оленина с переехавшим в Москву Мусиным-Пушкиным. В частности, в письме от 3 ноября 1801 года корреспондент сообщает Оленину «По Вашей воле рисовальщик взял у меня свадьбу царя Михаила Федоровича и выбирает из оной, что ему нужно из одежд, обещал оные рисунки принести показать на следующей неделе... Я приискал еще несколько рисунков древних церемониальных платьев, которые употреблялись на свадьбах царских и аудиенциях, которые также дам ему для Вас срисовать» [10, 258]. Обращает на себя внимание, с одной стороны, тематика заказанных Олениным рисовальщику копий, а с другой — использование тех же источников, что нашли отражение в альбоме.

Присланным к Мусину-Пушкину в Москву рисовальщиком скорее всего был Иван Алексеевич Иванов, талантливый график и архитектор, мно-

го помогавший Оленину в 1795 году с подготовкой иллюстраций к сочинениям Державина. Их совместная работа продолжилась, в частности именно в разработке проектов костюмов [1, 29]. Так, в 1804 году Иванов исполнил по эскизам Оленина костюмы для «Эдипа в Афинах» Озерова, в 1805 — для Фингала, в 1808 для Поликсены. Видимо Иванова следует считать и автором рисунков костюмов нашего альбома, исполненного так же как и все другие по эскизам Оленина.

К сожалению, в итоге издание так и не было осуществлено и первым в истории опубликованным театральным альбомом подобного рода оказалось сочинение молодого английского драматурга Джеймса Р. Планше, увидевшее свет в 1823 году [5] и включавшее 22 цветных гравированных изображений костюмов для шекспировского «Короля Джона», соответствующих эпохе Иоанна Безземельного рубежа XII–XIII веков и основанных на «достоверных источниках» [11, 219].

Таким образом, хотя альбом театральной библиотеки остается единственным свидетельством этой важнейшей вехи в формировании образа древней Руси на отечественных подмостках, запечатленный в нем самый ранний прецедент «ученого подхода» к материальной части постановки во многом предопределил не только облик последующих спектаклей на сюжеты из русского средневековья, но и в целом вектор развития нарождающегося «русского стиля».

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев А.К. Художник архитектуры академик Иван Алексеевич Иванов и некоторые вопросы истории и теории русской архитектуры: автореф. дис. ... д-ра архитектуры. СПб., 1992.
2. Жабрева А.Э «Страстный любитель точности в костюмах»: штрихи к творческому портрету А. Н. Оленина // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура: сб. статей. СПб.: РНБ, 2002. Вып. 2. С. 127–151.
3. Забелин Е.И. Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетии. М.: Синод. тип., 1915.
4. Клепиков С.А. Филигрani и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX вв. М.: Изд. Всесоюзной книжной палаты, 1959.
5. Начальное управление Олега, подражание Шакеспиру без сохранения театральных обыкновенных правил. СПб.: Типография Горного училища, 1791.
6. Описание в лицах торжества, происходившего в 1626 году февраля 5 при бракосочетании Государя Царя и Великого Князя Михаила Феодоровича с Государыней Царицею Евдокией Лукьяновною из рода Стрешневых. М.: Тип. П. Бекетова, 1810.
7. Патерик, или Отечник, Печерский. Киев: [б. и.], 1702.
8. Пыпин А.Н. Примечания к «Начальному управлению Олега» // Сочинения императрицы Екатерины II. СПб.: Типография Академии наук, 1901. Т. 2. С. 305–332.
9. Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театрально-декорационное искусство. М.: Искусство, 1978.
10. Файбисович В. М. Алексей Николаевич Оленин. СПб.: РНБ, 2006.
11. Holt A. Material Truths: Reconsidering Historical Costumes and the Rise of the Director // Theatre and Performance Design. 2017. Vol. 3, №. 4. P. 218–235.

12. Korndorf A. Between Ordine and Capriccio. Gothic Architecture in the Theatre of the Enlightenment [Electronic source] // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 144. Proceedings ICADCE 2017. Paris: Atlantis Press, 2017. URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icadce-17/25881244> (accessed: 10.10.2019).
13. Lappo-Danilevskij K. Russische Winckelmann-Rezeption: Chronologie und Spezifika // *Antike und Klassizismus — Winkelmanns Erbe in Russland. Studien zur Rezeption der Antike*. Band 10. Mainz; Ruppolding: Verlag F.Ph. Ruten; Petersburg: M.Imhof Verlag, 2017. S. 11–29.
14. O'Neill K. *Claiming Crimea. A History of Catherine the Great's Empire*. New Haven: Yale University Press, 2017.
15. Planché J.R. *Costume Designs for King John, Showing Most of the Characters*. London: John Miller, 1823.
16. Polleross F. *Barocke Feste und ihre Bildquellen // Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Theatermuseum Wien. Petersburg: Michael Imhof Verlag, 2016. S. 99–120.

REFERENCES

1. Andreev A.K. *Hudozhnik arhitektury akademik Ivan Alekseevich Ivanov i nekotorye voprosy istorii i teorii russkoj arhitektury* [Artist of Architecture, Academician Ivan Alekseevich Ivanov and Some Issues on the History and Theory of Russian Architecture]. Doc. sci. diss. abstract. Saint Petersburg, 1992. (In Russian).
2. Zhabreva A.E. «Strastnyj lyubitel' tochnosti v kostyumah»: Shtrihi k tvorcheskomu portretu A.N. Olenina [‘Passionate Lover of Precision in Costumes’: Strokes to the Creative Portrait of A.N. Olenin]. In: *Rossijskaya nacional'naya biblioteka i otechestvennaya hudozhestvennaya kul'tura* [Russian National Library and Russian Artistic Culture], vol. 2. Saint-Petersburg: RNB, 2002, pp. 127–151. (In Russian).
3. Zabelin E.I. *Domashnij byt russkikh carej v XVI–XVII stoletii*. [Home Life of Russian Tsars in the 16th and 17th Centuries]. Moscow: Senat publ., 1915. (In Russian).
4. Klepikov S.A. *Filigrani i shtempeli na bumage russkogo i inostrannogo proizvodstva XVII–XX vv.* [Filigree and Stamps on Paper of Russian and Foreign Production of the 17th – 20th Centuries]. Moscow: Vsesoyuznaya knizhnaya palata, 1959. (In Russian).
5. *Nachal'noe upravlenie Olega, podrazhanie Shakespiru bez sohraneniya teatral'nyh obyknovennyh pravil* [The Early Reign of Oleg, Imitation of Shakespeare without Preserving Theatrical Ordinary Rules]. Saint Petersburg: Tipografiya Gornogo uchilishcha, 1791. (In Russian).
6. *Opisanie v lichah torzhestva, proiskhodivshego v 1626 godu fevralya 5 pri brakosochetanii Gosudarya Carya i Velikogo Knязya Mihaila Feodorovicha s Gosudarynej Cariceyu Evdokiej Luk'yanovnoy iz roda Streshnevych* [The Description in Persons of the Celebration That Took Place on February 5, 1626, during the Marriage of the Tsar and Grand Duke Mikhail Feodorovich with Tsareess Evdokia Lukyanovna of the Streshnev Family]. Moscow: Tipografiya P. Beketova, 1810. (In Russian).
7. *Paterik, ili Otechnik, Pecherskij* [A Hagiographic Book by Pechera's Monastery]. Kiev, 1702. (In Russian).
8. Pypin A.N. Primechaniya k «Nachal'nomu upravleniyu Olega» [Notes to *The early Reign of Oleg*]. In: *Sochineniya imperatricy Ekateriny II* [Works of Empress Catherine II], vol. 2. Saint Petersburg: Tipografiya Akademii nauk, 1901. pp. 305–332. (In Russian).
9. Syrkina F.Ya., Kostina E.M. *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo* [Russian Theater and Decorative Art]. Moscow: Iskusstvo, 1978. (In Russian).
10. Fajbisovich V. M. *Aleksej Nikolaevich Olenin. Opyt nauchnoj biografii* [Alexey Nikolaevich Olenin. An Attempt of Scientific Biography]. Saint Petersburg: RNB, 2006 (In Russian).

11. Holt A. Material Truths: Reconsidering Historical Costumes and the Rise of the Director. In: *Theatre and Performance Design*, 2017, vol. 3, no. 4, pp. 218–235.
12. Korndorf A. Between Ordine and Capriccio. Gothic Architecture in the Theatre of the Enlightenment. In: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, v. 144, Proceedings ICADCE 2017. Paris: Atlantis Press, 2017. Available at: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icadce-17/25881244> (accessed: 10.10.2019).
13. Lappo-Danilevskij K. Russische Winckelmann-Rezeption: Chronologie und Spezifik. In: *Antike und Klassizismus — Winkelmanns Erbe in Russland. Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike*, Band 10. Mainz; Ruhpolding: Verlag F.Ph. Rutenz; Petersburg: M. Imhof Verlag, 2017, S. 11–29.
14. O'Neill K. *Claiming Crimea. A History of Catherine the Great's Empire*. New Haven: Yale University Press, 2017.
15. Planché J.R. *Costume Designs for King John, Showing Most of the Characters*. London: John Miller, 1823.
16. Polleross F. Barocke Feste und ihre Bildquellen. In: *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Theatermuseum Wien. Petersburg: Michael Imhof Verlag, 2016. S. 99–120.

Корндорф Анна Сергеевна

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

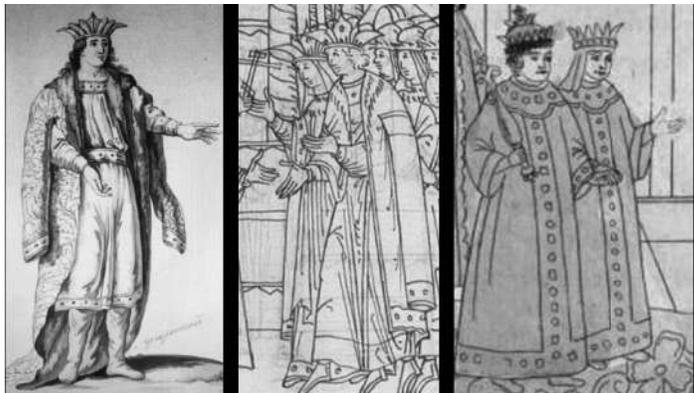
Anna S. Korndorf

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Leading Researcher, New and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

korndorf@mail.ru



Илл. 1. Гравюра Николая Львова к первому акту из «Начального управления Олега, подражание Шакеспиру без сохранения театральных обыкновенных правил. СПб., Типография Горного училища. 1791 (фраг. 1); Костюм жреца Перуна из Альбома эскизов костюмов для «Начального управления Олега». Л. 35 (фраг. 2)



Илл. 2. Костюм Князя Игоря из Альбома эскизов костюмов для «Начального управления Олега». Л. 7 (фраг. 1); Великий Князь Московский. Миниатюра из Царственной книги. 1580-е (фраг. 2); Михаил Феодорович из Описания в лицах торжества, происходившего в 1626 году февраля 5 при бракосочетании Государя Царя и Великого Князя Михаила Феодоровича с Государыней Царицею Евдокией Лукьяновною из рода Стрешневых. М., 1810 (фраг. 3).



Илл. 3. Житийное клеймо гравюры Леонтия Тарасевича «Св.Варлаам» из Патерика Печерского. Киев, 1702 (фраг. 1); Киевская боярыня из Альбома эскизов костюмов для «Начального управления Олега». Л. 13 (фраг. 2).

Л.С. Чаковская
Lidia S. CHAKOVSKAYA

СКИНИЯ И ИЕРУСАЛИМСКИЙ ХРАМ:
ЭЛЕМЕНТЫ ТЕАТРАЛИЗОВАННОЙ ЗРЕЛИЩНОСТИ
В ЕВРЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ ДРЕВНОСТИ

THE TABERNACLE AND THE TEMPLE IN JERUSALEM: ELEMENTS
OF THEATRICAL PAGEANTRY IN THE JEWISH ART OF ANTIQUITY

Аннотация. Скиния и Иерусалимский Храм находятся в центре религиозного опыта библейского иудаизма, а их описания занимают центральное положение в Библейских текстах. Будучи сознательно противопоставленным другим храмам древности, Храм подчинялся запрету на искусство. Внутри художественного целого Храма содержится противоречие: запрет Второй заповеди на изображение живых существ, «пустота», которая отличает Храм от всех остальных храмов древности.

Первым способом выполнения заповеди становится декларируемое описанием Скинии отсутствие архитектуры: в Скинии существуют только ткани, натянутые между шестами и условные членения пространства на святые и более святые (Святая Святых). В описании отсутствуют также и изобразительное, живоподобное искусство. Чтобы заполнить возникающую пустоту, автор библейского текста сосредотачивается на обширных описаниях ограниченного количества важнейших предметов – тканей, светильника, резервуара для воды. На наших глазах возникает театр вещей — названный так Н.В. Брагинской особый тип архаического театра («Театр изображений». О неклассических зрелищных формах в античности»). Вещи помогают ритуалу, который наполняется символизмом. Так, действия Моисея, а затем Аарона — это путь вверх (на гору Синай или во Святая) и путь вниз к народу, чтобы выступить посредником диалога человека с Божеством. Одежды священников, подробно описанные, обладают своим собственным звучанием (звоном колокольчиков). Необычайно большой вес, таким образом, приобретает, именно театральный аспект ритуала и музыка. Именно ритуал Иерусалимского Храма становится основой для будущего строительства храма в христианской культуре.

Ключевые слова: Скиния завета, освящение Скинии, конструкция Скинии, одежды священников, богослужение Скинии, запрет на изображения, музыка в Библии, архаический театр.

Abstract. The Tabernacle and the Temple in Jerusalem has played a crucial role in Biblical Judaism, while their description assumes a central position for the Biblical texts. Having been consciously differentiated from the very beginning from the other temples of ancient times, the Temple was subject to the prohibition of mimetic art. There is an inherent contradiction present within the artistic integral essence of the Temple: the prohibition coming from the First Commandment regarding the depiction

of living creatures, the 'void' which distinguishes the Temple from the all other ancient temples.

The first means for obeying the commandment was the absence of architecture asserted in the description of the Tabernacle: only pieces of cloth extended between the poles and conditional segmentation of the space between the Sacred areas and the Holy of Holies. In the description there is also a lack of pictorial mimetic art. In order to fill up the resultant emptiness, the author of the Biblical text concentrates on extensive description of the most significant objects — the cloths, the lamp, the Menorah, the reservoir for water. We witness here the emergence of the archaic form of the theatre — the theatre of things, a special type of archaic theater called so by Nina Braginskaya (*'The Theater of Depictions. 'About the Neoclassical Spectacular Forms in the Times of Antiquity*). Objects help ritual, which becomes permeated with symbolism. Thus, the actions of Moses, and then of Aaron is the ascending path (onto Mount Sinai and into the Holy of Holies) and the descent to the people, in order to show themselves as mediators in the dialogue between God and man. The clothes of the priests, described in detail, are endowed with their own sound (the peal of little bells). The theatrical aspect of the ritual, as well as music thereby acquire unusually great significance. It is particularly the ritual of the Temple in Jerusalem which became the foundation for future construction and development of churches in the culture of Christianity.

Keywords: the Tabernacle, Tabernacle inauguration, textiles, priestly vestments, priestly ritual, aniconism practices, music in the Bible, archaic theatre.

Скиния, ставшая прообразом для Иерусалимского Храма, построенного около 950 г. до н.э., находится в центре религиозного опыта библейского иудаизма. Храм, разрушенный сначала в 586 году до н.э., а затем простоявший после отстройки до 70 г. н. э., пришел на смену Скинии и, подобно Скинии, зафиксирован прежде всего в описательных текстах. В науке анализ текстов о Скинии/Храме и детальное изучение имеющегося ближневосточного контекста призвано восполнить недостающие данные археологии [23, 311; 25, 388ff]. Если для некоторых внешних черт Храма легко найти параллели в Ближневосточной традиции [13, 371ff, 385], то специфический синтез внутренних ритуалов Храма и особая роль, которую Храм играет в культуре народа, является уникальным для Израиля [7, 251].

Даже беглый взгляд на описания Скинии Иерусалимского Храма демонстрирует художественную неравномерность его целого. Как любой храм древности, Иерусалимский Храм должен был объединить разные виды образности, обходя при этом прямую образность, исключаемую запретом Второй Заповеди. Акцент на зрелищность, на звуковое сопровождение и на участие народа в богослужении выделяет уже походную Скинию и сохраняется в Храме. В статье я хочу проанализировать, как связаны в Скинии временные искусства и пространственные, опираясь на описание, данное в библейском тексте. Особый интерес представляет, каким образом временные искусства берут на себя функцию демонстрации священного пространства,

то есть, по сути, претендуют на роль архитектуры, которая в Скинии чрезвычайно своеобразна.

В начале XX в. историк искусства Николай Брунов поставил вопрос о соотношении видов искусства — архитектуры, живописи и скульптуры — в храмах Древнего Египта. Брунов не включил в свой синтез временные искусства — музыку и театр, хотя упоминал, что египетский храм представляет собой пространство «единого “пространственного искусства”, в котором теснейшим образом переплелись между собой элементы архитектуры, скульптуры и живописи» [3, 13]. На временной аспект в древней архитектуре обратила внимание А. Макмахон, специалист по древней Месопотамии. Феноменологический анализ движения в Хорсободе позволил ей показать, как архитектура воздействовала не только масштабом и особенностями плана, но и сменой света и тени, и даже усилением и ослаблением звучания [26, 169]. К анализу временного континуума внутри Храма приходят и исследователи ритуала Скинии [19, 143ff]. Рассмотрение места Скинии внутри социума или вопрос о соблюдении в ней запрета на изображение также неминуемо приводит к анализу его пространственной и временной структуры [27, 19–20, 18, 178ff].

Три библейских текста описывают создание Скинии, Первого Храма и Второго Храма, и текст о Скинии является самым обширным, демонстрируя ее роль в жизни народа: в 7 главах книги Исход даны инструкции по строительству (Исх. 25-31), в 6 главах описывается выполнение этих инструкций (Исх. 35-40). Книга Левит рассказывает о рукоположении священников и облачении их в священнические одежды (главы 8-9), а книга Чисел — об организации колен Израилевых вокруг Скинии (глава 2-3) и о порядке распределения принадлежностей Скинии между коленами (3:25-37). Библейское описание Храма подчеркивает, что там все сделано так, как было в Скинии, поскольку то, как должна быть устроена Скиния, рассказывается самим Богом: «всё, как Я показываю тебе, и образец скинии, и образец всех сосудов её; так и сделайте». (Исх. 25:9).

В описании конструирования Скинии временной аспект главенствует над пространственным: он подчеркивается длительностью записанной речи, а также подробным описанием не результата деятельности (то есть построенного помещения Скинии), а именно процесса. Сначала Бог диктует Моисею то, как именно должна быть устроена Скиния в семи развернутых предложениях, как отметил еще Милгром [28, 542–543], завершающихся формулой «как повелел Господь Моисею» (Исх.40:19, 21, 23, 25, 27, 29, 32). То же семичастное предложение повторяется там, где речь идет о священнических одеждах в Исход 39:1, 5, 7, 21, 26, 29, 31¹. Затем книга Левит повторяет описание действий, но уже в совершенном виде: «Моисей сделал так, как повелел ему Господь, и собралось общество ко входу скинии собрания» (Лев. 8:4). Дальнейшее опи-

¹ В конце главы Исх. 39:31, 32, 43 дается итог того, что «как повелел Господь, так и сделали».

сание сопровождается семичастным повторением формулы «как повелел Господь Моисею» (Лев. 8:9, 13, 17, 21, 29, 34, 36).

Семи речениями в начале книги Бытия было рассказано о творении мира (Быт. 1:4, 10, 12, 18, 21, 25, 31). Теперь семи речениями создается центр жизни избранного народа: «Семь дней не отходите от дверей скинии собрания, пока не исполнятся дни посвящения вашего, ибо семь дней должно совершаться посвящение ваше» (Лев. 8:33). Как в конце творения Бог видит, что все, что сотворено «очень хорошо» (Быт. 1:31), так и Моисей сделал все, «как повелел Господь» (Исх. 40:16) [10, 9ff; 15, 557ff].

Космогоническая символика пронизывала и языческие храмы древнего Ближнего Востока, но они выражались через прямую изобразительность: колонны изображали лотосы и папирусы, рельефы и статуи демонстрировали богов и божественного фараона [10, 42]. Очень ограниченный природный символизм позже будет и в Храме Соломона, где появятся две колонны Яхин и Боаз и резные панели с пальмами [14², 22ff; 8, 30ff]. Однако в Скинии, насколько мы можем судить, такой символизм сведен к минимуму. При записи традиции о походной Скинии текст, его чтение и произнесение, длительность самих действий должны подчеркнуть не только возникновение Скинии из небытия, но и ее сущность: ценность Скинии в ритуале, в процессе ее возникновения, в том, как она разбирается и собирается воедино, в том, что текст о ней произносится и звучит, так же как когда-то произнесением возникал тварный мир.

Удвоение, иногда даже утроение каждого действия призвано показать и подчеркнуть, что весь народ делает общее дело строительства Скинии (которое начинается с того, что весь народ приносят свои жертвования на Скинию). В отличие от этого, египетский храм был «по существу “домом божества”, а не местом собрания конгрегации» [13, 181; 22, 34]. Обычные люди не имели никакого доступа к действиям священников. Как показал Г. Андерсон, в текстах, посвященных Скинии, отражено любопытное преемство: от Бога все повеления переходят к Моисею, который следит за устройством Скинии, однако к книге Левит от Моисея акцент смещается на Аарона (Лев. 8:36), то есть на тех, кто будет отвечать за богослужение [12, 2–15, 4], поскольку Аарон — первосвященник и основатель рода священников-коэнов. Отметим: на Древнем Ближнем Востоке жрец — это прежде всего функция, набор ритуалов, мало зависящая от личностных характеристик. В библейском повествовании любой жрец — *личность*, присягнувшая на личную верность Яхве, которая, даже получив рукоположение, может совершить ошибку и тогда окажется исключенной из храмового действия и из среды народа. Книга Чисел завершается историей Надава, старшего сына Аарона, который предпринял попытку жертвоприношения огнем, не взятым из алтаря (10:1-2, 10:16-20), за что был

² Также для библиографии вопроса.

сожжен сошедшим с неба огнем (Чис. 10:1-2, 10:16-20). Так, «история освящения службы Скинии, в отличие от других подобных описаний Древнего Ближнего Востока, заканчивается трагически» [11, 197–211; 12, 5].

В описании Скинии строительство как процесс и участие в нем народа/священников оказываются более важными, нежели художественный результат. Из этого следует важная особенность Скинии: *в ней неважной оказывается архитектура*, которая приобретает специфический «походный» характер! В Скинии есть пространство, но нет архитектурных характеристик, есть интерьер, но нет экстерьера: в Скинии существуют только ткани, натянутые между шестами и условные членения пространства на святое и более святое (Святая Святых). Так пространство заменяет экстерьер, при этом особую роль играет пространственная ось восток — запад, уподобляющая Скинию пространству в книге Бытия [24, 284] или же метафорическое уподобление Скинии горе Синай (то есть природному феномену) [29, 94; 31, 16]. Вместо этого есть шесты, ткани и ковры, из которых создается тонкая, проницаемая преграда между внешним миром и внутренним миром Скинии. В книге Исход пространство последовательно описывается через вещи на протяжении всей 25 главы, и только в 26 главе мы находим, наконец, рассказ о том, как же сделать палатку Скинии. Когда же библейский автор описывает Храм Соломона, то он также дает обширное описание предметов, из которых состоит Храм (Ковчег, трон, стол для хлебов предложения, светильник, алтарь благовоний, бронзовое море, алтарь всесожжений, двор, священническая одежда, процесс рукоположения), то есть тех же предметов, что были в Скинии. К ним присоединяются колонны входа Яхин и Боаз и резные золоченые панели, украшающие стены. В древнейших христианских рукописях пространства Скинии/Храма окажутся взаимозаменяемыми, во многом благодаря единству их предметного мира [30, 18ff].

Таким образом, архитектурное целое Храма также передается не через его облик, а через предметы, его наполняющие: Бог передает Моисею образец (букв. образец или чертеж) пространства Скинии, а не ее внешнего облика.

Чтобы заполнить возникающую от отсутствия жизнеподобия пустоту, автор библейского текста сосредотачивается на обширных описаниях ограниченного количества важнейших предметов — тканей, жертвенника, светильника, резервуара для воды. По словам М. Джорджа, «писатели-священники могли и сделали подробное описание скинии и ее конструируемых частей, потому что это давало им способ говорить о Яхве, не нарушая запрет Израиля на божественные образы» [17, 42]. На наших глазах возникает *театр вещей* — особый тип архаического театра, исследованный Н.В. Брагинской на примере театра Древней Греции [2, 36].

В архаической Греции (то есть как раз тогда, когда записывались многие библейские тексты), бытовал особый тип зрелищ, «в которых показ, демонстрация вещей и изображений составляет центр или очень существенную

часть представления, в которых вещи выступают как протагонисты, а не как реквизит, буафория или декорация». При этом, как показывает Брагинская, подобное *вещное действо* [курсив мой — Л.Ч.] позволяет иллюстрировать серьезные космогонические представления, например, пантомимой изображалось «воспламенение космоса»: «тема эзотерического философствования Гераклита, тема космогонии стоиков оказывается одновременно и репертуаром «балаганных подмостков». Брагинская подводит итог: «В ранних формах театра действующее лицо весьма часто, если не преимущественно, не человек, а, например, стихия или вещь» [2, 37].

Начав с особой роли пространства и его наполнения в Скинии, посмотрим, как зрелищный аспект занимает место в синтезе искусств Скинии и Храма.

Среди предметов Скинии, как может показаться, тканям отводится непропорционально большая роль: «Скинию же сделай из десяти покрывал [курсив мой — Л.Ч.] крученого виссона и из голубой, пурпуровой и червленной шерсти, и херувимов сделай на них искусною работою; длина каждого покрывала двадцать восемь локтей, а ширина каждого покрывала четыре локтя: мера одна всем покрывалам» (Исх. 26:1-2). Когда уже стоял Второй Храм во всем его архитектурном великолепии, Иосиф Флавий описывал Скинию, смотря на богатые храмовые завесы (Древности, III 6:3-4). Флавий понимает, насколько римскому читателю трудно визуализировать это сооружение (как мы показали, визуализация внешнего вида и не входила в планы авторов-священников, писавших о Скинии), что он вынужден прибавить совершенно неправдоподобное завершение: «Кто издали смотрел на это сооружение, невольно поражался, потому что все это сверкало и переливалось так, как сверкает сияющее, ясное небо» (Древности, III 6:3-4)³.

Обширное библейское описание должно продемонстрировать непохожесть Скинии на любые иные храмы. Ткани не только создают оболочку Скинии, но и необходимы для совершения ритуала: в них одеты левиты. Андерсон показал, что семичастные структуры книги Исход и книги Левит демонстрируют неразрывную связь между Скинией и ее действующими лицами: «история собирания Скинии (Исх. 40) предполагает своего рода наложение времени на начало культового служения в Лев. 8-9», а «собираание одежд явление того же структурного ряда, что и собиране целой Скинии» [12, 15]. В Библии описывается восемь видов священнической одежды (этому посвящены 43 стиха Исх. 28): четыре нижних облачения, которые носят все священники без исключения и четыре верхних одежды, которые носит только Аарон для ритуалов внутри Скинии. Таким образом, одежды, как показал Менахем Харан, связаны с теми частями Скинии, в которых в них совершается служение [12, 14; 19, 165–174, 210–215; 7, 233–266, 238ff].

³ В этих словах речь идет, конечно, о Храме Ирода, который был облицован отполированным камнем.

В средневековой Испании Маймонид подчеркивает чрезвычайную важность одежд: «Первосвященник, который служил менее чем в восьми этих одеждах; или обычный священник, который служил менее чем в четырех этих одеждах, называется: человек с недостаточным количеством одежд, и его служба непригодна; он повинен в смерти руками небес, подобно человеку не из священнического рода, о котором сказано: «И опояшешь их поясом (и т.д.) и будет им священством» [там же, 9] в то время, когда их одежды на них, священство — на них; нет их одежд на них, нет священства на них, и они как чужие, как сказано (Чис. 1:51): «...священник с недостающим количеством одежд повинен смерти и делает непригодной службу» (Маймонид, Мишнэ Тора. Законы храмовой утвари и служения в Храме. 10.4-10.5) [4].

Одежда первосвященника должна была звучать («дабы слышен был от него звук») — по подолу были привязаны «позвонки золотые между ними кругом» (Исх. 28:33), чтобы звуковое сопровождение отличало приближение первосвященника [16, 42]. В свою очередь, «реквизит» — Ковчег Завета, одна из вещей Скинии, принимает черты священника: его сначала покрывают покровом синего цвета (Чис. 4:6), а затем покрывалом из голубой шерсти. Поскольку библейский образ создается словами и никогда не предполагает прямой иллюстрации, то он максимально подробен, а каждое слово не случайно: *begeg* (בִּגְדֵי) означает покрывало как деталь одежды, недаром в Септуагинте оно превратилось в гиматий *himation* (ἱμάτιον) — платье, носившееся поверх хитона. И сегодня в синагогах Свиток Торы одевают в одежды, по низу которых бывают как правило нашиты колокольчики. Музыка Храма подчеркивает театральную природу действия Храма [9, 225ff].

М. Харана отмечал, что ритуалы «уникальными делает не то, как они проводятся, а то, что они сплавлены в единое целое с символическим и идеологическим элементами. Поэтому не удивительно, что археология до сих пор не обнаружила явных и прямых доизраильских аналогов специфического синтеза внутренних ритуалов» [7, 251].

Представляется, что античные параллели могут помочь. По словам О. Фрейденберг, «если мы вспомним еще раз “медное море” в виде огромного храмового сосуда на колесах; если услышим, что библейский образ тоже знал трон на колесах, подобно экикклеме, и мыслил его себе находящимся в небесном чертоге рядом с креслами судей, в окружении огненной реки, — точь в точь судейская базилика с трибуной или театр, окруженный водой, — то пойдем, как однородны по существу и внешне различны сценические или храмовые формы и в главном и в частностях» [6, 194].

Подведем итог. Скинией, а затем Храмом как целым руководит не только и не столько пространственная интуиция, сколько временная, она управляет вещами и ритуалами, она определяет архитектуру. Такое отношение к месту ритуала сохранится после разрушения Храма. По точному замеча-

нию, сделанному о синагогах Грузии, «синагога — это в первую очередь временная драматургия; своеобразная мизансцена, а здание — футляр для сцены. Здание для молитвы — для этой заповеди (мицва) — это конкретная, но не единственная форма; больше интерьер, чем экстерьер, больше содержание, чем форма, больше средство, чем цель» [1, 48].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бостанашвили Ш. Синагоги Грузии. Страницы истории и культуры евреев Грузии (по следам экспедиции 2013) / ред. М. Куповецкий, В. Мочалова, М. Членов и др. М.: Инс-т славяноведения РАН, 2014.
2. Брагинская Н.В. Театр изображений. О неклассических зрелищных формах в античности // Театральное пространство. Материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина (1978). М.: Советский художник, 1979. С. 35–58.
3. Брунов Н. И. Египетская архитектура и проблема синтеза искусств // Вопросы архитектуры. М.: Изогиз, 1935. С. 12–34.
4. Маймонид. Главы из книги Мишнэ Тора (перевод М. А. Шнейдера). Иерусалим: Шамир, 1985.
5. Флавий И. Иудейские древности / пер. с древнегреческого, примечания Г. Г. Генкеля. В 2 тт. М.: Ладомир, 2002. Т. 1. Кн. 1–12.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
7. Харан М. Комплекс ритуалов, совершавшихся в храме // Библийские исследования, ред.-сост. Барух Шварц. М.: Центр славяно-иудаистских исследований Института славяноведения и балканистики РАН, Центр научных работников и преподавателей иудаики в ВУЗах «Сэфер», 1997. С. 233–267.
8. Чаковская Л.С. Стихия Воды в Иерусалимском Храме и древних синагогах // Святая вода в иеротопии и иконографии христианского мира / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Феория, 2017. С. 28–68.
9. Чаковская Л.С. Библия о музыке Иерусалимского Храма // Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018 / отв. ред. Г.Б. Шамилли. М.: ГИИ, 2018. С. 202–228.
10. Чегодаев М.А. Храм: сохранность сакрального в Древнем Египте // Искусство Востока, ред.-сост. Е. Сердюк. Вып. 4. М: ГИИ, 2012. С. 33–58.
11. Anderson G.A. The Genesis of Perfection: Adam and Eve in Jewish and Christian Imagination. Louisville, KY: Westminster John Knox, 2001.
12. Anderson G.A. Inauguration of the Tabernacle Service at Sinai // The Temple of Jerusalem: From Moses to Messiah. Studies in Honor of Professor Louis H. Feldman / ed. by Steven Fine. Leiden: Brill, 2011. P. 1–15.
13. Badawy A. A History of Egyptian Architecture: The Empire (the New Kingdom) from the Eighteenth Dynasty to the End of the Twentieth Dynasty 1580–1085 B.C. Berkeley: University of California Press. 1968.
14. Bloch-Smith E. Who is the King of Glory? Solomon's Temple and Its Symbolism // Scripture and Other Artifacts: Essays on the Bible and Archaeology in Honor of Philip J. King / ed. by Michael D. Coogan [et al.]. Louisville, KY: Westminster John Knox Press, 1994. P. 18–31.
15. Crawford C. Light and Space in Genesis 1 // Vetus Testamentum. 2018. Issue 4. Vol. 68. P. 556–580.
16. Friedman J.L. The Magical Sound of Priestly Bells // The Jewish Bible Quarterly, 46:1, 2018. P. 41–46.

17. George M.K. Israelite Aniconism and the Visualization of the Tabernacle // *Journal of Religion & Society*, 2012, Supplement 8, Religion and the Visual. P. 40–54.
18. George M.K. *Israel's Tabernacle as Social Space*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2009.
19. Gorman F.H., Jr. *The Ideology of Ritual. Space, Time and Status in the Priestly Theology*. Sheffield: JSOT Press, 1990.
20. Haran M. *Temples and Temple Services in Ancient Israel*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, 1985.
21. Hays J.D. *The Temple and the Tabernacle. A Study of God's Dwelling Places from Genesis to Revelation*. Grand Rapids, MI: Baker Books, 2016.
22. Hundley M. B. *Gods in Dwellings. Temples and Divine Presence in the Ancient Near East*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2013.
23. Hurowitz V. *I Have Built You an Exalted House: Temple Building in the Bible in Light of Mesopotamian and Northwest Semitic Writings*. Sheffield: JSOT Press, 1992.
24. Kubis A. *A Review of J. Daniel Hays The Temple and the Tabernacle. A Study of God's Dwelling Places from Genesis to Revelation*. Grand Rapids, MI: Baker Books 2016. P. 283–287.
25. May N.N. *Portable Sanctuaries and Their Evolution: the Biblical ('ōhel mō'ēd/miškān) and the Akkadian Qersu // Marbeh Ḥokmah. Studies in the Bible and the Ancient Near East in Loving Memory of Victor Avigdor Hurowitz / ed. by S. Yona, E.L. Greenstein, M.I. Gruber, P. Machinist, S.M. Paul*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2015. P. 369–388.
26. McMahon A. *Space, Sound, and Light: Toward a Sensory Experience of Ancient Monumental Architecture // American Journal of Archaeology*. 2013. Vol. 117, No. 2. P. 163–179.
27. Mettinger T. N. D. *No Graven Image?: Israelite Aniconism in Its Ancient Near Eastern Context*. Stockholm: Almqvist and Wikell, 1995.
28. Milgrom J. *Leviticus 1-16*. New York: Doubleday, 1991.
29. Morales M. *Who Shall Ascend the Mountain of the Lord? A Biblical Theology of the Book of Leviticus*. Downers Grove, IL: InterVarsity, 2015.
30. O'Brien C. *Tabernacle, Temple or Something in Between? Architectural Representation in Codex Amiatinus, fols II^v–III^r // Leeds Studies in English, n.s. 48, 2017/2018. P. 7–20*.
31. Triolo G. *The Tabernacle as Structurally Akin to Noah's Ark: Considering Cult, Cosmic Mountain, and Diluvial Arks in Light of the Gilgamesh Epic and the Hebrew Bible [Electronic source]*. Paper presented at the Pacific Coast Regional Meeting of SBL. Fullerton, 2019. URL: https://www.academia.edu/38869031/_The_Tabernacle_as_Structurally_Akin_to_Noahs_Ark_Considering_Cult_Cosmic_Mountain_and_Diluvial_Arks_in_Light_of_the_Gilgamesh_Epic_and_the_Hebrew_Bible._Paper_presented_at_the_Pacific_Coast_Regional_Meeting_of_SBL (accessed: 10.09.2019).

REFERENCES

1. Bostanashvili Sh. *Sinagogi Gruzii. Stranicy` istorii i kul`tury` evreev Gruzii (po sledam e`kspedicii 2013)* [Synagogues of Georgia. Pages of the History and Culture of the Jews of Georgia (following the expedition 2013)], ed. by M. Kupoveczkij, V. Mochalova, M. Chlenov i dr. Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN, 2014. (In Russian).
2. Braginskaya N. V. *Teatr izobrazhenij. O neklassicheskikh zrelisshny`kh formakh v antichnosti* [Theater of Images. On Non-classical Spectacular Forms in Antiquity]. In: *Teatralnoe prostranstvo. Materialy` nauchnoj konferencii GMI im. A. S. Pushkina (1978)* [Theatrical Space. Proceedings of the Scientific Conference in the Pushkin Museum]. Moscow: Sovetskij khudozhnik, 1979, pp. 35–58. (In Russian).

3. Brunov N. I. Egiptskaya arkhitektura i problema sinteza iskusstv. [Egyptian Architecture and the Art Synthesis Problem]. In: *Voprosy' arkhitektury'* [Architecture Issues]. Moscow: Izogiz, 1935, pp. 12–34. (In Russian).
4. Majmonid. *Glavy' iz knigi Mishne Tora* [Chapters from the Mishneh Torah Book], ed. by M.A. Shnejdera. Ierusalim: Shamir, 1985. (In Russian translation).
5. Flavij I. *Iudejskie drevnosti* [Flavius Josephus. Antiquities of the Jews], ed. by G.G. Genkelya, v. 1, iss. 1-12. Moscow: Lodomir, 2002. (In Russian translation).
6. Frejdenberg O. M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow: Labirint, 1997. (In Russian).
7. Kharan M. Kompleks ritualov, sovershavshikhsya v khrame. [The Complex of Rituals Performed in the Temple]. In: *Biblejskie issledovaniya* [Bible Studies], ed. by Barukh Shvarcz. Moscow: Centr slavyano-iudaistskikh issledovanij Institut Slavyanovedeniya i Balkanistiki RAN, Centr nauchnykh rabotnikov i prepodavatelej iudaiki v VUZakh «Sefer», 1997. (In Russian).
8. Chakovskaya L.S. Stikhiya Vody v Ierusalimskom Khrame i drevnikh sinagogakh [The Element of Water in Jerusalem Temple and Ancient Synagogues]. In: *Svyataya voda v ierotopii i ikonografii khristianskogo mira* [Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World], ed. by A.M. Lidov. Moscow: Feoriya, 2017, pp. 28–68. (In Russian).
9. Bibliya o muzy'ke Ierusalimskogo Khrama [Bible about the music of the Jerusalem Temple]. In: *Konceptualizaciya muzy'ki v avraamicheskikh tradiciyakh*, 2018 [Conceptualization of Music in Abrahamic Traditions, 2018], ed. by G.B. Shamilli. Moscow: GII, 2018, pp. 202–228. (In Russian).
10. Chegodaev M.A. Khram: sokhrannost' sakral'nogo v Drevnem Egipte. [Temple: The Preservation of the Sacred in Ancient Egypt]. In: *Iskusstvo Vostoka* [Art of the East], ed. by E.Serdyuk. iss. 4. Moscow: GII, 2012, pp. 33–58. (In Russian).
11. Anderson G. A. *The Genesis of Perfection: Adam and Eve in Jewish and Christian Imagination*. Louisville, KY: Westminster John Knox, 2001.
12. Anderson G. A. Inauguration of the Tabernacle Service at Sinai. In: *The Temple of Jerusalem: From Moses to Messiah. Studies in Honor of Professor Louis H. Feldman*, ed. by Steven Fine. Leiden: Brill, 2011, pp.1–15.
13. Badawy A. *A History of Egyptian Architecture: the Empire (the New Kingdom) from the Eighteenth Dynasty to the end of the Twentieth Dynasty 1580–1085 B.C.* Berkeley: University of California Press, 1968.
14. Bloch-Smith E. Who is the King of Glory? Solomon's Temple and Its Symbolism. In: *Scripture and Other Artifacts: Essays on the Bible and Archaeology in Honor of Philip J. King*. Ed. by Michael D. Coogan [et al.]. Louisville, KY: Westminster John Knox Press, 1994, pp. 18–31.
15. Crawford C. Light and Space in Genesis 1. In: *Vetus Testamentum*, 2018, issue 4, vol. 68, pp. 556–580.
16. Friedman J.L. The Magical Sound of Priestly Bells. In: *The Jewish Bible Quarterly*, 2018, 46:1, pp. 41–46.
17. George M.K. Israelite Aniconism and the Visualization of the Tabernacle. In: *Journal of Religion & Society*, 2012, Supplement 8, Religion and the Visual, pp. 40–54.
18. George M.K. *Israel's Tabernacle as Social Space*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2009.
19. Gorman F.H., Jr. *The Ideology of Ritual. Space, Time and Status in the Priestly Theology*. Sheffield: JSOT Press, 1990.
20. Haran M. *Temples and Temple Services in Ancient Israel*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, 1985.

21. Hays J. D. *The Temple and the Tabernacle. A Study of God's Dwelling Places from Genesis to Revelation*. Grand Rapids, MI: Baker Books, 2016.
22. Hundley M. B. *Gods in Dwellings. Temples and divine presence in the Ancient Near East*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2013.
23. Hurowitz V. *I Have Built You an Exalted House: Temple Building in the Bible in Light of Mesopotamian and Northwest Semitic Writings*. Sheffield: JSOT Press, 1992.
24. Kubis A. A Review of J. Daniel Hays *The Temple and the Tabernacle. A Study of God's Dwelling Places from Genesis to Revelation*. In: *The Biblical Annals*, 2018, no. 8/2, pp. 283–287.
25. May N.N. Portable Sanctuaries and Their Evolution: The Biblical (‘ōhel mō’ēd/miškān) and the Akkadian Qersu. In: *Marbeh Hokmah. Studies in the Bible and the Ancient Near East in Loving Memory of Victor Avigdor Hurowitz*, ed. by S.Yona, E.L.Greenstein, M.I.Gruber, P.Machinist, S.M.Paul. Winona Lake: Eisenbrauns, 2015, pp. 369–388.
26. McMahon A. Space, Sound, and Light: Toward a Sensory Experience of Ancient Monumental Architecture. In: *American Journal of Archaeology*, 2013, vol.117, no. 2, pp. 163–179.
27. Mettinger T. N. D. *No Graven Image?: Israelite Aniconism in Its Ancient Near Eastern Context*. Stockholm: Almqvist and Wikell, 1995.
28. Milgrom J. *Leviticus 1-16*. New York: Doubleday, 1991.
29. Morales M. *Who Shall Ascend the Mountain of the Lord? A Biblical Theology of the Book of Leviticus*. Downers Grove, IL: InterVarsity, 2015.
30. O'Brien C. Tabernacle, Temple or Something in Between? Architectural Representation in Codex Amiatinus, fols II^v–III^r. In: *Leeds Studies in English*, 2017/2018, n.s. 48, pp. 7–20.
31. Triolo G. *The Tabernacle as Structurally Akin to Noah's Ark: Considering Cult, Cosmic Mountain, and Diluvial Arks in Light of the Gilgamesh Epic and the Hebrew Bible*: Paper presented at the Pacific Coast Regional Meeting of SBL. Fullerton, 2019. Available at: https://www.academia.edu/38869031/The_Tabernacle_as_Structurally_Akin_to_Noahs_Ark_Considering_Cult_Cosmic_Mountain_and_Diluvial_Arks_in_Light_of_the_Gilgamesh_Epic_and_the_Hebrew_Bible. Paper presented at the Pacific Coast Regional Meeting of SBL (accessed 10.09.2019).

Чаковская Лидия Сергеевна

кандидат философских наук, магистр наук по иудаике, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Lidia S. Chakovskaya

PhD, Master of Arts in Hebrew Studies, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

chakovskaya@yandex.ru

**МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ВО ФЛОРЕНТИЙСКИХ
SACRE RAPPRESENTAZIONI (СВЯЩЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ)**

**MUSIC AND MUSICAL INSTRUMENTS IN THE FLORENTINE
*SACRE RAPPRESENTAZIONI***

Аннотация. В статье рассмотрена проблема инструментальной музыки во флорентийских священных представлениях (*sacre rappresentazioni*) XV–XVI веков, тесно связанная с возникновением итальянского музыкального театра. Важные сведения о музыкальных инструментах, использованных в представлениях, содержатся в «Исхождении» суздальского архиепископа Авраамия, участника Ферраро-Флорентийского собора 1439 года. Авраамий подробно описывает организацию театрального пространства, машинерию (*ingegni*), свет, звуковые эффекты и музыку. Он упоминает «Небеса», театральную машину Рая, выполненную подобно небесным кругам. Следует отметить, что пифагорейская музыка небесных сфер, *musica universalis*, недоступна для земного слуха, но здесь сама театральная форма требует не столько философской или религиозной концепции небесной гармонии, сколько, по Боэцию, *musica instrumentalis*, включающей как вокальную, так и инструментальную музыку, превосходно слышную публике, собравшейся в здании церкви. Музыкальные термины и инструменты, упомянутые Авраамием Суздальским в «Исхождении», также будут подробно рассмотрены в статье.

Ключевые слова: священные представления, Авраамий Суздальский, музыкальные инструменты, инструментальная музыка, Ферраро-Флорентийский собор

Abstract. This article discusses the issue of instrumental music in Florentine sacred plays (*sacre rappresentazioni*) of the fifteenth and sixteenth centuries closely associated with the emergence of Italian musical theater. Important information about the musical instruments used in sacred plays is contained in the Itinerary of the Russian Bishop Avraamiy of Suzdal, who was a member of the Council of Florence of 1439. Avraamiy described in great detail the arrangement of theatrical space, stage machines (*ingegni*), lighting, sound effects and music. He mentioned the 'Heavens', the theatrical machinery depicting Paradise, which was made in the likeness of celestial circles. It must be noted that the Pythagorean music of celestial spheres, *musica universalis*, is not audible to terrestrial ears, but here the theatrical form itself demands not merely the philosophical or religious concept of celestial harmony, but rather the *musica instrumentalis* of Boethius, which includes both vocal and instrumental music, perfectly audible to the public gathered in a church building.

The musical terms and instruments mentioned by Avraamiy of Suzdal in his Itinerary are also elaborated in detail.

Keywords: *sacre rappresentazioni*, Abraham of Suzdal, musical instruments, instrumental music, Council of Florence

Музыка и пение составляли важнейшую часть флорентийских священных представлений (*sacre rappresentazioni* — далее S.r.) XV–XVI вв. Напевная декламация диалогов, отчасти сблизившая S.r. с более ранним жанром лауды¹ и напоминавшая также речитатив флорентийских певцов-импровизаторов [5, 113–125; 13, 192–125] сама по себе не превращала S.r. в музыкальный жанр [9, 21] однако во многом предвосхищала становление итальянского музыкального театра. Инструментальная музыка как таковая не приветствовалась в католическом храме, но устроители театрализованных религиозных представлений не могли, а к середине XV века уже и не хотели без нее обойтись. Наиболее авторитетным источником, подтверждавшим уместность музицирования, а также изображения музыкальных инструментов в храме, являлся 150 Псалом: «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гуслиях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных» (Псал. 150). Порой его содержание иллюстрируется буквально. Так, на мраморной «Кантории», кафедре для певчих (1431–1438) Луки делла Роббиа в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре, ангелы-подростки усердно поют и музицируют на всех перечисленных в Давидовом псалме инструментах.

Одним из основных источников для изучения священных преставлений первой половины XV века служит «Исхождение» суздальского архиепископа Авраамия, посетившего Флоренцию в 1439 году в числе православного посольства на Ферраро-Флорентийском соборе. Авраамий оставил подробное описание двух представлений: «Благовещения» в монастыре Сан-Марко и «Вознесения» в церкви Санта-Мария-дель-Кармине [1]. Впечатляющему оформлению, и сложной машинерии этих представлений посвящено немало специальных исследований, в том числе и новейших [4, 31–40; 8, 93–98].

Мы рассмотрим исключительно музыкальные инструменты², упомянутые Авраамием, и постараемся найти их итальянские эквиваленты XV века, опираясь в этом на последний по времени перевод текстов русского архиепископа, опубликованный Паолой Вентроне [12, 367–397]³.

¹ По мнению Софи Сталлини, не следует говорить о последовательной эволюции драматической лауды в священные представления [11, 79].

² При этом, надо помнить, что в XV веке инструментальную музыку практически невозможно отделить от вокальной, а танцевальные элементы также были вписаны в общую музыкальную составляющую спектакля. О музыкальной составляющей S.r. [3, 376–404; 7, 473–488].

³ Несколько ранее, в 2014 году, вышел новый перевод текстов Авраамия на английский язык с подробным научным комментарием. [6, 91–127].

Первое по времени представление, увиденное Авраамием во Флоренции, было посвящено Благовещению и проходило в монастыре Сан-Марко. Кроме описания суздальского архиепископа, никаких других сведений о нем не сохранилось. Сцена Благовещения предварялась диспутом Пророков, вслед за которым зрителям открывалась небесная, самая эффектная, часть спектакля:

«И скоро откроются занавеси вверху устроенного места и загремит пушечный грохот в подобие небесного грома. Пророки со своими письменами от грома этого вскоре невидимыми станут. В месте же том наверху станет видимым честной отец, а вокруг его, как уже писали, более пятисот горящих свечей. И двигаются свечи эти с огнем беспрестанно туда и сюда, опускаются быстро, встречаются, иные кверху движутся, а другие им навстречу книзу идут. Еще и малые дети вокруг отца в белых ризах, сказать, небесные силы, поют, а иной в *кимвал бьет* [здесь и далее курсив мой — Н.В.], а иные в *прегудницы* и в *пиццали играют*» [1, 335] («а ин в *кимвал бияше*, а инии в *прегудницы* и в *пиццали играху*» [1, 154]). «Кимвал» и «пиццаль» не вызывают вопросов. Очевидно, что в первом случае речь идет об ударном инструменте, а во втором — о свистковом духовом (термин *pifero* также мог бы подойти, на наш взгляд, в качестве перевода). С «прегудницей» же все обстоит не так просто. Вентроне переводит «кимвалы» как *cembali* (*цимбалы*), «пиццали» как *fischietti* (*дудки*), а вот «прегудницы» как *flauti* (*флейты*) [12, 383]⁴. Действительно, в некоторых случаях слово «прегудница» использовали в качестве «названия деревянного духового инструмента типа свистковой флейты (синоним слова пиццаль)» [2, 191]. Однако, как подчеркивает Елена Коляда, такое значение встречается лишь в сербских памятниках XIV в., а также в поздней справочной литературе XVII–XVIII вв. [2, 191]. Кроме того, возникает вопрос, зачем русскому архиепископу потребовалось использовать два разных слова для обозначения схожих духовых инструментов: «пиццалей» было бы вполне достаточно.

Вероятнее всего, в «Исхождении» Авраамия «прегудница» означает струнный смычковый инструмент (однокоренное слово «гудок» появится в русских письменных памятниках позднее, с начала XVII века), который в итальянской музыкальной практике XV века мог иметь такие аналоги, как *viella* (*виелла*) или *rebec* (*рибек*, *rebecca*). И виелы, и ребеки во множестве были представлены в изобразительном искусстве Флоренции эпохи Треченто и Кватроченто. Так, превосходная пятиструнная виела изображена на фреске Андреа ди Буонайуто «Путь к спасению» (1365–1368) в Испанской капелле церкви Санта-Мария-Новелла. Ангел, играющий на виеле, — круглая скульптура, выполненная в 1387 году Якопо ди Пьеро Гвиди для Порто-делла-Мандорла собора Санта-Мария-дель-Фьоре (ныне хранится в музее Собора). На трех-

⁴ «Anche i piccoli Fanciulli [sono] intorno a lui: le forze celesti, per così dire. Alcuni cantano e altri suonano i cembali; altri ancora suonano flauti e fischietti» [12, 383].

струнным ребке музицирует изящный ангел на декоративном обрамлении центральной части «Алтаря Линайуоли», выполненного около 1436 года Фра Беато Анджелико для резиденции цеха Линайуоли, располагавшейся в то время на площади Сант-Андреа (ныне алтарь хранится в музее монастыря Сан-Марко).

Нельзя не отметить, что термин «прегудница» в древнерусских и церковнославянских текстах использовался порой и для обозначения таких библейских инструментов как псалтерий (псалтирь) и киннор [2, 92], но все же наиболее очевидным «родственником» псалтерия и киннора являлись шлемовидные гусли-псалтирь — щипковый струнный инструмент [2, 177–178], традиционно изображавшийся в руках царя Давида Псалмопевца.

Представление «Вознесения» в церкви Санта-Мария-дель-Кармине устраивалось братством Санта Аньезе с конца XIV века, причем, судя по описаниям⁵ и записям самого братства, постоянно улучшалось и дополнялось новыми все более сложными механизмами и элементами оформления. В описании этого представления Авраамий упоминает гусли, очевидно не отождествляя их с прегудницей: «Окрест же его устроено многое множество малых детей по подобию небесных сил (ангелов) *с пиццалими, и гуслими, и с великим шумным ликованием*» [1, 337]. («Окрест же его много множество учинено от малых детей во образ небесных сил *с пиццалми, и гуслими, и с великим гремянием*» [1, 157].) Вентроне переводит «гусли» как *liuti* («лютни») [12, 389], придавая русскому термину общее значение хордофона. На наш взгляд, здесь все же следует, не мудрствуя, предположить, что Авраамий имел в виду ровно тот инструмент, который назвал: гусли-псалтирь. Западный аналог этого инструмента — псалтерий (итал. *salterio*), его изображения также нередки во флорентийском искусстве XIV–XV веков. Прежде всего можно вспомнить «Канторию» Луки делла Роббиа, где этот инструмент показан несколько раз, а также очередного ангела-музыканта из «Алтаря Линайуоли» Фра Анджелико. Интересно, что один из мраморных ангелов Якопо ди Пьеро Гвиди, созданный для Порта-делла-Мандорла собора Санта-Мария-дель-Фьоре, также держит в руках псалтерий, однако со временем оригинальную голову ангела заменили на голову Царя Давида [10, 49–52], сочтя, видимо, что этот инструмент больше пристал Псалмопевцу, нежели безымянному небесному музыканту.

Ниже Авраамий приводит впечатляющее описание небесных кругов, которые явно напоминают нам о дантовском устройстве Рая и — в более широком смысле — о пифагорейской гармонии сфер.

«И около семи этих колес более тысячи стеклянных лампад с маслом горят. И на большом круге между огнями, на четырех его частях, сидят по од-

⁵ В качестве источников, содержащих важные сведения о представлении «Вознесения», следует отметить книги расходов братства Санта Аньезе и инвентарную опись имущества братства, выполненную художником Нери ди Бичи, «Исхождение» Авраамия Суздальского и подробный рассказ об устройстве машинерии в биографии инженера Чекка из «Жизнеописаний» Джорджо Вазари.

ному малые дети, наряженные ризами и венцами, наподобие ангелов, держат *пиццали*⁶ («сопротив себе сидящем и держащем *пиццаль*» [1, 158]). Это все учинено наподобие высшим семи планидам небесным и высших сил и немерцающего владыческого и ангельского света» [1, 338]. Как уже отмечалось, устроители праздника прекрасно понимали, что и немеркнувший горный свет, и музыка сфер не должны восприниматься земным зрением и слухом, но театральная практика диктовала свои условия. Для создания ослепительного света использовали сотни движущихся лампад, а планеты совершали свое вращение под музыкальное сопровождение — зрелищность и музыка выступали в этих представлениях на первый план, трансформируя священное событие в потрясающий и буквально ошеломляющий зрителей спектакль:

«Тотчас гром великий явится сверху над горою этой, и увидят небо раскрытое и отца над ним хитрым устройством держащегося. И многими свечами, сказать, великим сияющим светом, освещается, и малые дети, сказать, небесные силы окрест его, беспрестанно туда и сюда быстро двигаются *с великим торжественным грохотом, и прекрасным пением, и страшными голосами*» [1, 341] («с великими учиненными гремями и прекрасными пении и ужасными гласы») [1, 159]). Обращает на себя внимание почти тавтологическое упоминание «прекрасного пения» и «страшных голосов»⁷. Рискнем предположить, что, во-первых, термин «гласы» здесь используется не в значении пения, а как звучание музыкальных инструментов (достаточно вспомнить библейскую идиому «глас трубный» [2, 202]), а, во-вторых, «ужасными» здесь скорее следует переводить как «потрясающими», вызывающими трепет⁸.

Трепет и потрясение зрителей нарастает вплоть до кульминационного момента действия, когда перед их взором открываются высшие Небеса, и Бог-Отец предстает во всем своем непостижимом, но тщательно переданном с помощью театральных средств, величии:

«Устроенные же колеса с огнем беспрерывно передвигаются, и созданные на них четверо малых детей, сказать, ангелов, кругом на колесах этих вверх и вниз шествуют. Творят и бьют они или *в кимвал*, а иной *в барабан*, а иной *в подобные им музыкальным согласием*. Происходит звучание великое и зрелище во всем чудное и дивное, и недостижимое моему уму поведать об этом, в соответствие доброте того действия» [1, 342]. («Учиненная же колеса со огнем беспрестани хождоуху и устроении же на них четыре малых детища,

⁶ В книге Вентроне «пиццали» на этот раз переданы как *zampogne* (вольтынки). Полагаем, что для вольтынок Авраамий скорее мог бы использовать библейский термин «симфонии» или «согласия» [2, 116–117], но в данном случае это лишь умозрительное предположение.

⁷ Вентроне, во всяком случае, соединяет два выражения в одно «прекрасные песнопения»: “Emettendo un suono assordante e bei canti” [12, 395].

⁸ Ужасный — прил. (греч. φρικτός) изумительный, возбуждающий трепетное изумление; (ἐκστατικός) то же. См.: Полный церковнославянский словарь (с внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений) / сост. свящ. Григорий Дьяченко. 1900.

рекше ангела, кругом на колесех тех кверху и низу безпрестани шествие тво-ряху и бяху ово в кимвал, а ин в тимпан, ин же в подобная сим мусикииским согласием, и бысть гремение велие и видение то о всем чудно и дивно и не-достижно есть моим худоумием исповедати противо того действа доброте» [1, 160]). «Шествие творяху», несомненно, означает лишь, что ангелы дви-жутся вверх-вниз с помощью механизма, разработанного, как считается, ар-хитектором Филиппо Брунеллески или другим искусным инженером эпохи, а вот «бяху ово в кимвал, а ин в тимпан, ин же в подобная сим мусикииским согласием» при всей кажущейся ясности описания требует более подро-бно-го рассмотрения. Ангелы бьют в кимвалы (цимбалы) и в тимпаны (бубны). Можно, впрочем, предположить, что они лишь имитируют игру, а настоящее «гремение велие» создают музыканты, скрытые от глаз зрителей. Вряд ли «по-добные» инструменты — это исключительно ударные кимвалы и тимпаны, поскольку тогда теряет смысл выражение «мусикииским согласием», означа-ющее «совместное, слаженное звучание и ансамблевую игру» [2, 114–115].

Заметим, что в устах православного священника данное определение не было случайным. Инструментальное «мусикийское согласие» вызывало в па-мяти Книгу пророка Даниила, где инструменты «всякаго рода мусикийска» звучали во время поклонения золотому истукану царя Навуходоносора. Три отрока отказались поклоняться истукану и слушать слаженно звучащую ин-струментальную музыку, не прельстившись «мусикийским согласием». При этом в описании Авраамия не звучит ни тени осуждения в адрес латинян: он искренне восхищается и зрелищем, и музыкой, которые сами по себе вопло-щают вещи недоступные для зрения и слуха, но неизбежно становятся и ви-димыми, и слышимыми в ходе театрализованного представления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исхождение Авраамия Суздальского на Осмыи Собор с митрополитом Исидором // Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV вв. / ред. Н.И. Проко-фьеву М.: Советская Россия, 1984. С. 152–161; 333–342.
2. Коляда Е.И. Музыкальные инструменты в Библии. М.: Композитор, 2003.
3. Barr C. Music and Spectacle in Confraternity Drama of Fifteenth Century Florence // Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento / ed. by Timothy Verdon and John Henderson. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1990. P. 376–404.
4. Buccheri A. The Spectacle of Clouds, 1439–1650: Italian Art and Theatre. London: Routledge, 2017.
5. Delcorno Branca D. Fra cantare e sacra rappresentazione // Cantare italiano fra folklore e letteratura: atti del convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23–25 giugno 2005. Firenze: Leo S. Olschki, 2007. P. 113–125.
6. Dresvina J. The Unorthodox Itinerary of an Orthodox Bishop: Abraham of Suzdal and His Travels // The Mediaeval Journal. 2014. № 4. P. 91–127.
7. Garzaniti M. Eventi sonori nei racconti di viaggio del Medioevo russo // Musica e storia. 2001. № IX/2. P. 473–488.

8. Newbigin N. *Pavilioned in Splendour: Performing Heaven in Fifteenth-Century Florence*. // *Medieval Theatre Performance: Actors, Dancers, Automata and their Audiences* / ed. by Philip Butterworth and Katie Normington. Cambridge: D. S. Brewer, 2017. P. 93–106.
9. Pirrotta N., Povoledo E. *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1982.
10. Rowley N. Engel mit Psalter später zu König David transformiert. Jacopo di Piero Guidi // E. Ehler, C. Fluck, G. Mietke (eds). *Wissenschaft und Turbulenz. Wolfgang Fritz Volbach, ein Wissenschaftler zwischen den beiden Kriegen*, exh. cat. (Berlin, Bode-Museum, 2017–18). Berlin; Wiesbaden: Reichert Verlag, 2017. P. 49–52.
11. Stallini S. *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle, une histoire sociale des forms*. Paris: La Sorbonne Nouvelle, 2011.
12. Ventrone P. *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*. Firenze: Le Lettere, 2016.
13. Wilson B. *Canterino and Improvvisatore: Oral Poetry and Performance* // *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* / ed. by Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 292–310.

REFERENCES

1. Ishozhenie Avraamiya Suzdalskogo na Osmyii Sobor s mitropolitom Isidorom [The Itinerary of Abraham of Suzdal to the Eighth Council, together with the Metropolitan Isidore], ed. by N. I. Prokofeva. In: *Kniga hozheniy. Zapiski russkikh puteshestvennikov XI–XV vv.* [The Book of Itineraries. The Itineraries of Russian Travellers of the 11th–15th Centuries]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1984. (In Russian).
2. Kolyada E. I. *Muzikalnyie instrumentyi v Biblii* [The Musical Instruments in the Bible]. Moscow: Kompositor, 2003. (In Russian).
3. Barr C. Music and Spectacle in Confraternity Drama of Fifteenth Century Florence. In: *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed. by T. Verdon and J. Henderson. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1990, pp. 376–404.
4. Buccheri A. *The Spectacle of Clouds, 1439–1650: Italian Art and Theatre*. London: Routledge, 2017.
5. Delcorno Branca D. Fra cantare e sacra rappresentazione. In: *Cantare italiano fra folklore e letteratura: atti del convegno internazionale di Zurigo*, Landesmuseum, 23–25 giugno 2005. Firenze: Leo S. Olschki, 2007, pp. 113–125.
6. Dresvina J. The Unorthodox Itinerary of an Orthodox Bishop: Abraham of Suzdal and His Travels. In: *The mediaeval Journal*, 2014, no. 4, pp. 91–127.
7. Garzaniti M. Eventi sonori nei racconti di viaggio del Medioevo russo. In: *Musica e storia*, 2001, no. IX/2, pp. 473–488.
8. Newbigin N. *Pavilioned in Splendour: Performing Heaven in Fifteenth-Century Florence*. In: *Medieval Theatre Performance: Actors, Dancers, Automata and their Audiences*, ed. Philip Butterworth and Katie Normington. Cambridge: D. S. Brewer, 2017, pp. 93–106.
9. Pirrotta N., Povoledo E. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1982.
10. Rowley N. Engel mit Psalter später zu König David transformiert. Jacopo di Piero Guidi. In: E. Ehler, C. Fluck, G. Mietke (eds). *Wissenschaft und Turbulenz. Wolfgang Fritz Volbach, ein Wissenschaftler zwischen den beiden Kriegen*, exh. cat. (Berlin, Bode-Museum, 2017–18). Berlin; Wiesbaden: Reichert Verlag, 2017, pp. 49–52.
11. Stallini S. *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle, une histoire sociale des forms*. Paris: La Sorbonne Nouvelle, 2011.
12. Ventrone P. *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*. Firenze, Le Lettere, 2016.

13. Wilson B. Canterino and Improvvisatore: Oral Poetry and Performance. In: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. by Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 292–310.

Вавилина Наталья Юрьевна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Natalya J. Vavilina

PhD, Senior researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

natalie.vavilina@gmail.com

ПОЮЩИЕ ПЕРСОНАЖИ
НЕМЕЦКОЙ МИСТЕРИИ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
SINGING CHARACTERS
OF THE GERMAN MYSTERY IN THE LATE MIDDLE AGES

Аннотация. Статья посвящена проблемам изучения музыкального оформления постановок Пасхальных и Страстных действий в немецкоязычном пространстве периода позднего Средневековья. Предметом исследования стали пение и музыка как важные и неотъемлемые элементы театрального языка немецкой площадной мистерии XV–XVI веков. Рассматриваются отдельные сцены Пасхальных и Страстных действий с участием поющих персонажей, такие как Воскресение, Сошествие в ад, Въезд в Иерусалим, Плач Марии и некоторые другие. Особое внимание уделено хору ангелов и иудеев, затрагивается тема использования инструментальной музыки. В результате анализа текстов Страстных и Пасхальных действий, выделены группы поющих персонажей, определены различные варианты использования в постановках латинских церковных песнопений, шуточных песен на народном языке: для создания индивидуальной характеристики персонажей, как средство драматической выразительности, в качестве перехода от одной сцены к другой и т.д.

В отечественном театроведении этим аспектам постановочной практики немецкого мистериального театра до сих пор не уделяется должного внимания, что приводит к одностороннему, а порой, и неверному представлению о роли музыки в средневековом театре. В статье предпринята одна из первых попыток обозначить направления и выявить проблемы изучения музыкальной составляющей мистериального представления позднего Средневековья. Рассмотренные тексты Страстных и Пасхальных действий дают основание утверждать, что «музыкально-песенная партитура» площадной мистерии во многом определялась способностями и возможностями участников и организаторов постановок, а также игровой традицией различных регионов немецкоязычного пространства.

Ключевые слова: театральный язык мистерии, игровая традиция, поющие персонажи, церковные песнопения, хор ангелов, хор душ, плач Марии.

Abstract. The article focuses on the problems of studying the musical arrangements of the Easter and Holy Passion theatrical performances staged in German speaking regions during the late Middle Ages. The objects of research are singing and music, which are seen as the essential and integral elements used in the theatrical language of the 15th–16th centuries German street mystery. Comparative analysis is the basic method used for the research. In the article certain particular scenes of Easter and Holy Passions performances are examined, including those as the Resurrection, the Descent into Hell, Jesus' Entry into Jerusalem, the Lamentations of Mary and a few others, with the participation of singing characters; special attention is paid to choruses of angels and Jews; the theme of using instrumental music is also touched upon. As a

consequence of analyzing the Passion and Easter plays, the author highlights certain groups of singing characters, determines the different variants of using Latin church chants in the stage productions, as well as using humorous songs in the vernacular language, for creating the individual characteristics of the protagonists, for theatrical expressiveness, for denoting transitions from one scene to another, etc.

Russian theatre studies have not given sufficient attention to these aspects of German mystery theatre stage practice yet, which has resulted in a one-sided or even fallacious concept of the role of music in the medieval theatre. This article presents one of the first attempts to denote the trends and identify the problems of studying the musical components of late medieval mystery performances. The examined texts of Passion and Easter plays give grounds for claiming that 'the musical-and-song score' of the street mystery play was to a great extent determined by the talents and capabilities of the participants and organizers, as well as by the theatrical traditions of different German-speaking regions

Keywords: theatrical language of a mystery play, performing tradition, singing characters, church chants, choir of angels, choir of souls, Mary's lamentation.

Мистериальный театр привлекает современных исследователей с разных точек зрения. Так, Христиан Шмидт реконструирует концепцию «созерцания» как модель для восприятия духовных форм театра [11], Лаура Вайгерг рассматривает рукописи Страстных действий из Арраса (1470) и Валансьена (1547 и 1577) в контексте городской праздничной культуры Франции и Бургундии XV–XVI вв. [13], Ульрих Бартон задается вопросом об отличии средневекового Страстного действия от античной трагедии [6]. Междисциплинарный подход к изучению средневековых зрелищ актуален, но за рамками подобных исследований остается, собственно, театральный язык религиозного театра средневековой эпохи, включающий различные элементы, среди которых важное место занимают пение и музыка. В данной статье рассмотрены тексты Пасхальных и Страстных действий второй половины XV–XVI вв., относящиеся к немецкоязычному пространству, выявляется специфика и значение содержащейся в них «песенно-музыкальной партитуры».

Пасхальные (нем. *Osterspiel*) и Страстные действия (нем. *Passionsspiel*) были наиболее распространенными жанрами мистериального театра¹ позднего Средневековья. Ряд сцен, прежде всего таких, как Въезд Христа в Иерусалим, Распятие, Воскресение, Сошествие в ад, Посещение гроба, в той или иной степени включали пение и музыку. Значительная часть песнопений, звучавших в постановках мистерий, принадлежала хору, и это закономерно, поскольку в пасхальных богослужениях хор исполнял церковные гимны, антифоны, секвенции, респонсории, и отсюда его партии перешли сначала в цер-

¹ Термин «мистерия», который может обозначать как отдельные жанры средневекового религиозного театра, так и религиозный театр в целом, вне зависимости от жанровой принадлежности. Сходные названия: «мистериальная сцена», «мистериальное зрелище», «духовная игра». К мистерии также относятся Пасхальные действия (нем. *Osterspiel*) и Страстные действия (нем. *Passionsspiel*), сходные названия: Пасхальная игра, Страсти.

ковные инсценировки, а затем в постановки Пасхальных и Страстных действий на площади. С X века в канонический текст гимнов стали вставлять тропы, исполнявшиеся во время богослужения двумя хорами, а «музыкальное творчество монахов-композиторов обеспечило построение церковных инсценировок, как представлений «на музыку» [2, 375]. Однако ни в богослужениях, ни в церковных инсценировках хор не являлся непосредственным участником действия, имел с ним только опосредованную связь, выступая, в основном, в роли комментатора. Одно из первых упоминаний хора в тексте постановки на религиозный сюжет находим в рукописи XII века «Действо об Исааке, Ревекке и чадах их», где «аллегорические комментарии хора сопровождают все, что происходит на сцене» [1, 147]. В Пасхальных действах XIII–XIV вв. известные церковные распевы обычно компилировались, никак не отражая взаимоотношения действующих лиц. В XV–XVI вв. подобная ситуация сохранялась, но в мистериях позднего Средневековья функции хора расширились.

В текстах Пасхальных и Страстных действий XV века собственно «хором», как правило, называется «хор ангелов» (*Engelchor*). По отношению к другим «группам» поющих персонажей (иудеи, души праотцев, черти) слово «хор» не употребляется. Хор ангелов по сравнению с другими «поющими группами» вступал в действие значительно чаще, что непосредственно связано с постановочной практикой мистериального театра. Устройство симультанной сцены, включавшей несколько мест действия, одновременно находившихся в игровом пространстве, требовало перемещения публики от одного места действия к другому, вследствие чего среди зрителей возникали беспорядки и представление прерывалось. Необходим был своего рода сигнал, который привлекал бы внимание зрителей к началу новой сцены. Этим сигналом стал призыв к тишине в исполнении хора ангелов — *Silente*-пение. Так, начиная с XIV века в духовных играх получила широкое распространение стереотипная формула: «*Silente, silente, silentium habete!*» («Молчите, молчите, соблюдайте тишину»!). В конце столетия после обращения к публике на латыни хор ангелов повторял этот же призыв к тишине по-немецки: „*Schweigt, schweigt, seid ruhig!*“ или „*Schweiget, lieber gesellen!*“. В пользу такого объяснения природы *Silente*-пения говорит и тот факт, что оно встречается, как правило, в больших по объему Страстях, где много мест действия. По мнению исследователя средневекового немецкого театра Эрнста Августа Шулера *Silente*-пение, отделяющее одну сцену от другой, можно сравнить со сценическим занавесом в театре Нового времени, который не имеет отношения к действию, но выполняет техническую функцию [12, 46].

Впервые *Silente*-пение встречается в Венских Страстях (около 1300 г.): в начале игры, между сценой низвержения ангелов и сценой в Раю, перед сценой мирской жизни Марии Магдалины и перед Тайной Вечерей. В Санкт-Галленском Страстном действе (1350) *Silente*-пение возникает почти между всеми

сценами: в начале игры, между сценами Крещения и Искушения Христа, перед раскаянием Магдалины, между излечением слепых и воскресением Лазаря, перед советом иудеев, перед Тайной Вечерей, между сценой в Гефсиманском саду и судом перед Анной и Пилатом. Кроме того, один ангел трижды исполнял *Silete* во время сцены раскаяния Магдалины. В Рейнской Пасхальной игре (1460) хор ангелов пел в начале игры и перед сценами Сошествия в ад, Посещение гроба, выход иудеев к гробу, Положение во гроб, а также перед выходом *Conclusio*² в конце представления. В Венской Пасхальной игре (1472) *Silete* находим между сценой Путь стражников к гробу и Сошествие Христа в ад, перед Посещением гроба, а также перед Явлением Христа Марии Магдалине. В Гейдельбергских Страстях (1514) оно исполнялось почти перед каждой новой сценой. Однако во Франкфуртских Страстях (1493) и Редентинской Пасхальной игре (1464) *Silete*-пение звучит только в начале представления, в Донауэшингенских Страстях (конец XV века) — в начале каждого из двух дней игры.

Таким образом, *Silete*-пение выполняло определенную функцию и традиционно исполнялось в постановках площадной мистерии, но в то же время, неравномерность его возникновения в текстах рукописей дает основание предположить, что постановщику в каждом конкретном случае необходимо было учитывать исполнительские способности участников постановки и существующую местную игровую традицию.

Заметим, что наряду с хором ангелов, исполнявшим только *Silete*, по ходу действия мистерии пели и отдельные группы ангелов, обозначенные в текстах рукописей словом «*die engel*». Их можно встретить в сценах Положения во гроб, Въезда Христа в Иерусалим и других. Подобное обстоятельство позволяет отметить участие в мистерии и хора ангелов и групп поющих ангелов, репертуар которых был различным.

Непосредственно за исполнением *Silete*-пения часто следовало пение иудеев, которые в рукописях, как правило, обозначаются словами «*Synagoga*», «*Judenschul*» или «*Scola Judeorum*»³. Эти две хоровые партии завершали ту или иную сцену и одновременно служили переходом к другой, являлись своего рода мостиком или «соединяющим пением» (*überbrückendem Gesang*) по терминологии Эрнста Шулера [12, 39]. Судя по всему, это являлось общей игровой традицией немецкой мистерияльной сцены, поскольку подобную очередность исполнения находим во многих текстах Пасхальных и Страстных действ позднего Средневековья.

И если наряду с «*Engelchor*» в представлениях Страстных и Пасхальных действ выступали «*die engel*», то наряду с «*Judenschul*» и «*Scola Judeorum*»

² В некоторых текстах Пасхальных и Страстных действ так обозначен персонаж, произносивший заключительную речь.

³ «*Synagoga*» (Синагога от греческого «*synagoge*» — «собрание») — еврейский дом молитвы; «*schul*» (от нем. *Schule* — «школа») — название на идиш еврейского дома молитвы; «*Scola Judeorum*» в данном случае обозначает иудейскую синагогу.

в различных сценах мистерии пели группы иудеев, обозначенные в текстах словом «*juden*». В одной из ремарок рукописи Венского Пасхального действия (1472) находим указание: «иудеи танцуют к Пилату и поют при этом по-иудейски», в Гейдельбергских Страстях иудеи поют перед сценой Проповеди Иоанна Крестителя, а в сцене Въезда Христа в Иерусалим в той же игре, приветствуя Спасителя, поют «дети иудеев» (*jüdden kinder*). В Люцернских Страстях пение иудеев сопровождает по большей части сцены Ветхого Завета⁴. Здесь также можно отметить различный репертуар перечисленных групп иудеев. Однако во Франкфуртских Страстях (1493) иудеи совсем не поют, песнопения в этой игре вообще редкость, иудеи здесь «бормочут» в сцене Исцеления немощных и Въезда Христа в Иерусалим. Подобное обстоятельство связано, прежде всего, с отношением горожан к еврейской общине, что повлияло на местную игровую традицию. Пение групп ангелов и иудеев имеет, как правило, мелодраматический характер, комментирует «безмолвные» действия других персонажей. Таким образом, пение и действие дополняли друг друга.

В бесовских действиях (*Teufelsszenen*) мистерии поют и танцуют черти. Так, например, в Редентинской Пасхальной игре в сцене Сошествия Христа в ад черти исполняли часть антифона: «Кто этот Царь славы?» а в конце сцены, унося в ад связанного Люцифера, распевали веселую песенку, называя главного черта мистерии «старым блудником». В Альсфельдских Страстях черти пели и водили хоровод вокруг Люцифера.

Во многих Пасхальных и Страстных действиях стражники по пути к гробу Христа распевали песню, в которой сообщали о том, что идут охранять гроб Иисуса. В некоторых сценах мистерии в действии принимали участие несколько «поющих групп». Так, в Альсфельдских и Донауэшингенских Страстях, в Венском и Редентинском Пасхальных действиях в сцене освобождения праотцев из Ада выступали три группы — ангелов, праотцев и чертей. Одна большая «группа приветствующих» Иисуса, пела в сцене Въезда Христа в Иерусалим в Альсфельдских, Донауэшингенских и Франкфуртских Страстях.

Иногда в начале представления пели все участники постановки. Согласно ремарке из Гейдельбергских Страстей, исполнители поднимались на помост, занимали свои места и все вместе исполняли антифон «Прииди, Дух Святой ...». В завершении Пасхального действия, как правило, тот или иной персонаж обращался к публике с призывом исполнить пасхальный гимн «Христос воскрес!». Так, например, в конце Редентинской Пасхальной игры Concluser предостерегал зрителей от совершения грехов и приглашал спеть «*Kristus is upgestanden!*», в конце Венской Пасхальной игры Иоанн показывал зрителям пустые пелены и призывал спеть «*Christ ist irstanden*». Наряду с

⁴ Рукопись Люцернских Страстей (1583) имеет большую ценность, поскольку она единственная содержит песнопение иудеев с нотами и полным текстом, которые в других источниках либо отсутствуют, либо представлены в сокращенном виде.

хором ангелов и группами поющих персонажей в постановках Пасхальных и Страстных действ пели отдельные персонажи, такие как Иисус, Дева Мария, Мария Магдалина, Пилат, Люцифер, Иоанн и Петр, три Марии.

Поющего ангела встречаем в таких сценах как Моление о чаше, Воскресение Христа, Сошествие Христа в ад, Посещение гроба, и петь он начинал, как правило, перед обращением к какому-либо персонажу. Во многих текстах Пасхальных игр и Страстей находим ремарки, согласно которым «ангел начинает петь, затем говорит», «первый ангел начинает петь, затем говорит», «другой ангел начинает петь, затем говорит» («das gesang facht der engel/der erst engel/der ander engel an vnd spricht»).

Иисус поет в сценах Воскресения и Сошествия в ад, Распятия. Мария Магдалина в сцене Мирской жизни из Венских, Донауешингенских, Альсфельдских и многих других Страстей танцует и распевает песенки о радостях мирской жизни и своем красивом наряде. Пилат поет во время разговора с иудеями и стражниками перед сценами Воскресения и Сошествия Христа в ад. В Редентинской Пасхальной игры поет на городской башне сторож, пытаясь разбудить стражников в сцене Воскресения. Поют в этой сцене и стражники. В сценах Се Человек, Несение креста, Распятие и других, с сольными партиями выступали аллегорические персонажи. Так, в Боценских и Штерцингских Страстях (1495 и 1496), в Альсфельдском Страстном действе с мелодраматическими комментариями выступали Синагога и Церковь⁵

Однако самым популярным сольным пением был Плач Девы Марии, он звучал в сценах Распятия, Оплакивания, Положения во гроб. Плач Марии⁶, в большем или меньшем объеме, присутствует практически в каждом Пасхальном и Страстном действе. Несмотря на то, что тема Плача отсутствует в Евангелии, в Средние века существовало три вида плача: лирический, повествовательный и в форме диалога, последний использовался в богослужении и перешел в представления мистерий. Плач Марии, исполнявшийся в постановках мистерии позднего Средневековья, принадлежит к песенным композициям на народном языке, в которых латинский образец едва узнаваем. Для немецких Плачей Марии этого периода типично чередование поющего и проговаривающегося на немецком языке текста. Сцена Плача Марии являлась неотъемлемой частью Пасхального и Страстного действия, со временем она приобрела характер вставного номера, переходящего из одного текста мистерии в другой.

Плач Марии начинался либо в доме Богоматери и продолжался у креста, как происходит в Альсфельдских, Аугсбургских, Франкфуртских Стра-

⁵ В Альсфельдских Страстях есть еще один аллегорический персонаж — Смерть, но она не поет, а произносит монолог, в котором заверяет всех присутствующих, что перед ней все равны и никто не избежит своей плачевной участи.

⁶ В немецкой традиции Marienklage, где Klage — плач, жалоба, вопль.

стях, либо непосредственно в сцене Распятия и вновь возникал в сцене Положения во гроб, как в Донауэшингенских Страстях⁷. Исполнитель, чередуя пение и произнесение текста, обращался к Христу, иудеям, Иоанну, к женам, проливающим слезы. В роли Девы Марии в постановках Страстных и Пасхальных действий в различных регионах немецкоязычного пространства на протяжении всего Средневековья традиционно выступали церковнослужители⁸. Священник, исполнявший роль Девы Марии, должен был иметь благообразную внешность и обладать приятным голосом, поскольку Плач Марии пользовался большой популярностью у публики [9, 387].

Наряду с сольными партиями во многих сценах Пасхальных и Страстных действий звучали дуэты: Девы Марии и Иоанна в сцене Плача Марии в Штерцингских Страстях; Иосифа и Никодима в сцене Положения во гроб в Гейдельбергских Страстях; Марии Магдалины и ее любовника в сцене Мирской жизни, Марии Магдалины и Христа в сцене Явления Христа Магдалине в Венском Пасхальном действе; Иоанна и Петра в сцене Бега апостолов в Венском Пасхальных действе.

Звучали и трио: три Марии пели у гроба Христова в Альсфельдских и Донауэшингенских Страстях, в Штерцингском и Венском Пасхальном действе. Пели по ходу действия мистерии персонажи (один или несколько) вместе с хором. Например, Мария Магдалина и апостолы после сцены Воскресения Христа в Альсфельдских Страстях, в Пасхальных действиях из Штерцинга и Вены. Поочередно пели ангелы и три Марии у гроба Христа в Альсфельдских и Донауэшингенских Страстях, в Венском Пасхальном действе.

Одной из самых «песенных» сцен Пасхальных и Страстных действий позднего Средневековья является сцена Сошествия Христа в ад. Ее основу составляют большие части пасхальных антифонов: «Вот Царь Славы ...» и «Поднимите врата ваши ...», пасхальные гимны, отдельные псалмы (в основном, 23 и 24), отрывки из Евангелия от Матфея. В различных играх в этой сцене поют Иисус, ангелы, архангелы Рафаил, Гавриил, Уриил, Адам и Ева, Симеон, Иоанн Креститель, царь Давид, праотцы, Люцифер, черти.

Иисус поет: «Вот Царь славы», «Ты пришел», «Я топтал точило один», «Альфа и Омега». Ангелы поют: «Поднимите, врата, верхи ваши», «Господь воинств – вот этот Царь славы», «Ты пришел». Праотцы в аду поют: «Ты пришел», «Тебя звали наши воздыхания». Адам и Ева вместе с праотцами в аду: «Слава Тебе Троидиному». Антифон «Поднимите врата ваши» распространяется на ангела и Христа с одной стороны и Люцифера – с другой. Это песнопение перед и за закрытыми дверями ада повторяется, как правило, два или

⁷ В сцене Распятия из Донауэшингенских Страстей содержится не только Плач Марии, но также Плач Марии Якова и Плач Марии Магдалины, также оплакивающих смерть Иисуса. Мария Якова (Иаковлева) — согласно евангельским текстам, мать Иакова Алфеева, одного из апостолов Христа.

⁸ Исключение составляет постановка Штерцингских Страстей 1514 года, где эту роль впервые исполнила местная жительница.

три раза. Души, освобожденные из ада, поют: «Иисус – наше искупление», «Слава Тебе Господи, который воскрес из мертвых». Иисус вместе с освобожденными душами поет: «Радуются на небесах души святые». Действие сцены обычно заканчивается различными хвалебными гимнами направляющейся к «небу» процессии. Ни одна другая сцена Пасхальных и Страстных действий не содержит такого количества церковных гимнов. Нельзя не заметить, что гимны в целом занимают значительную часть звучащих в мистерии песнопений. Например, в Штерцингских Страстях звучит более двухсот гимнов.

Из текстов рукописей узнаем не только «песенный репертуар», но и манеру исполнения, характерную для того или иного персонажа, общую тональность той или иной сцены. Важно, что традиция, преемственность здесь содействует с нововведениями.

К сожалению, мелодии немецких песенных текстов не зафиксированы в рукописях, но можно предположить, что в них использовались традиционные литургические напевы. Создатели гимнов, по всей вероятности «складывавшая духовные стихи, либо подбирали к ним популярные в быту мелодии, либо создавали их по таким образцам. <...> Хотя записи некоторых гимнов дошли до нас лишь от XII века, все же есть основания заключить, что мелодика их ближе всего к песенной и в этом смысле издавна предвещает принципы музыкально-поэтического искусства гораздо более позднего времени» [4, 29].

В некоторых сценах Пасхальных и Страстных действий, например, Положение во гроб и Явление Иисуса Марии Магдалине, персонажи — Дева Мария, Мария Магдалина, Иисус — часть своего текста произносят, а часть поют. Причем поют латинский текст, имеющий отношение к пасхальному богослужению, а произносят текст тех же песнопений, переведенный на немецкий язык. Или латинские стихи сначала поются в немецком переводе, а затем еще раз произносятся по-немецки.

Заметим, что «со времени Лаодикейского собора (364) в церкви разрешалось выступать только певцам-профессионалам» [4, 30]. Значит, участниками хора церковных богослужений и церковных инсценировок, разыгрывавшихся в храме, были монахи или церковнослужители. Когда организацией постановок Пасхальных и Страстных действий, начиная со второй половины XIV века, стали заниматься горожане, церковный хор традиционно привлекался к участию в мистериальной постановке. Однако упоминание церковного хора («*Kantorei*») в рукописях, практически, не встречается, за очень редким исключением. Например, в записях к постановке Люцернских Страстей 1597 года (в так называемом «*Luzerner Rodel*») находим ремарку, свидетельствующую о присутствии в постановке двух различных хоров: «*der Cantory unnd Engelgesang*». При этом хор ангелов, согласно ремарке, пел в унисон («*choralieter*»), а *Cantory* — «*figuralieter*», т. е. был многоголосным [12, 42].

Это дает право сделать предположение, что «*Engelgesang*» исполняли прихожане, а *Cantory* состоял из клира.

В тексте рукописи Донауэшингенских Страстей находим указание „mit Musiknoten“, часто повторяющееся после приведенных строк песнопений, которым в свою очередь предшествуют ремарки «singen dis nach geschriben gesang», т. е., «поют по написанному». Указание «mit Musiknoten» относится не только к пению ангелов, но и к пению трех Марий в сцене Посещение гроба, и к пению иудеев в сцене Въезда Христа в Иерусалим. В рукописях Альсфельдских Страстей находим целые сцены, сопровождающиеся нотными записями.

Несколько ремарок из Альсфельдских Страстей содержат предписания, в какой тональности должны петь те или иные персонажи. Пилат, например, должен петь «в пятом тоне» («cantat sub quinto tono»), а черти «в третьем тоне» («canunt sub tertio tono»). Но эти предписания не являлись новшеством в постановочной практике мистерийной сцены. В «Действе о волхвах» IX века с помощью музыки демонстрировалось «различие между тремя волхвами, с одной стороны, и их собеседниками — с другой. В начале драмы музыкант представляет волхвов как единую группу, поручая им петь в одном ладу (первый автентический и родственный ему первый плагальный с финалисом D). Когда волхвы вступают в диалог с Иродом, они по-прежнему поют в первом-втором ладах, в то время как Ирод — в седьмом (с финалисом G). Наконец, когда они достигают вертепа, к которому привела их звезда, волхвы вступают в диалог с повивальными бабками <...> Поначалу цари держатся своего D-лада, но затем перенимают третий лад (с финалисом E) партнеров по диалогу. <...> При этом речь не идет об «индивидуальных характеристиках», а только о контрасте между участниками диалога» [3, 153]. В текстах Пасхальных и Страстных действиях позднего Средневековья, напротив, указание «тона» связано с характеристикой персонажей.

Однако рекомендации петь в определенном «тоне» встречаются в рукописях гораздо реже, чем предписания другого рода: петь «громко» или «тихими голосами», и чаще всего они относятся к пению ангелов. Такие указания не связаны с характеристикой персонажей, скорее, с эмоциональным воздействием на зрителей, или, как в случае с *Silite*-пением хора ангелов служат для привлечения внимания публики. Например, в Донауэшингенских Страстях ангелы исполняют свое *Silite* «громкими голосами».

Иисус согласно многочисленным ремаркам рукописей не только поет, но и говорит «нараспев». Подобная манера произносить текст самым тесным образом связана с церковным богослужением, что находит подтверждение в ремарках Альсфельдских Страстей. Здесь исполнители должны петь и говорить: «dicere sub accentu», «dicere sub accentu evangelii», «cantare sub accentu prophetie», где «sub accentu» означает «повысив голос», «громко и отчетливо»,

то есть, выделив голосом, интонационно, ту или иную фразу: «говорит, повышая голос»; «говорит так, как читают Евангелие»; «поет так, как декламируют Пророчества». Таким образом, речь идет «о речитативной манере произнесения литургического текста», о «литургическом речитативе», применявшемся во время чтения текстов Священного Писания в церковном богослужении и мессах⁹. Однако, чем существенно отличается «пророческий тон» от «евангельской тональности», понять сложно, можно только предположить, что основу двух этих «тональностей» составляет напевная декламация. Необходимо отметить, что именно литургический речитатив и латинские песнопения способствовали переходу латинских текстов на народный язык, вследствие чего партии на народном языке в Страстных действиях значительно увеличились в объеме, по сравнению с лежащим в их основе литургическим речитативом.

В течение XV века в Страстные действия начинает проникать инструментальная музыка. В Редентинской Пасхальной игре в момент воскресения Христа трижды трубит трубач. В Донауешингенском Страстном действе в начале игры и в сцене Несения креста выходят два трубача (*Hornbläsern*) и трижды трубят в рог. В сцене Мирской жизни Мария Магдалина не только поет, но говорит о музыке («*hoffrecht*») и музицировании («*hoffieren*»), об игре на скрипке («*gigle*»), и сама «начинает играть на струнах» («*fachent sie an mit dem Seitenspiel zu hoffieren*»). Во Франкфуртском Страстном действе Мария Магдалина танцует под музыку, но музыканты и музыкальные инструменты, к сожалению, не названы. В Альсфельдских Страстях под музыку танцует не только Магдалина, но также Люцифер и черти. К концу XVI столетия инструментальная музыка значительно потеснила церковные песнопения в представлениях мистерии и во многих сценах заменила партии хора. Например, в постановках Люцернского Пасхального действия 1545, 1571, 1583, 1597, 1616 годов принимали участие около 150 музыкантов, несколько хоров, музыкальные ансамбли [8, 59]. Подобное обстоятельство, с точки зрения Эрнста Шулера, связано с проблемой непонимания публикой большей части текста песнопений, даже если они звучали на немецком языке, а также с распространением и популярностью светской музыки.

Рассмотренные тексты Пасхальных и Страстных действий позднего Средневековья дают основание предположить, что «песенная» или «музыкально-песенная партитура» площадной мистерии во многом определялась репертуаром церковных гимнов праздничных богослужений, введением популярных народных песен или мелодий, игровой традицией различных регионов немецкоязычного пространства, а также способностями и возможностями участников и организаторов постановок.

⁹ Подробнее об основных признаках литургического речитатива см. [12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII вв.). М.: Искусство, 1989.
2. Гвоздев А.А. Театр эпохи феодализма // Гвоздев А.А., Пиотровский А.И. История европейского театра. М.; Л.: Academia. 1931. С. 333–693.
3. Исторический атлас средневековой музыки / пер. с итал. и ред. С.Н. Лебедев. М.: Арт Волхонка, 2016.
4. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х томах. М.: Музыка, 1983. Т. 1.
5. *Alsfelder Passionsspiel*. Herausg. von C.W.M. Grein. Cassel: Verlag von T. Kay, 1874.
6. Barton U. *Eleos und compassio: Mitleid im antiken und mittelalterlichen Theater*. Paderborn: Verlag Wilgelm Fink, 2016.
7. *Das Donaueschinger Passionsspiel*. Universal-Bibliothek Nr. 8046 (5). Ditzingen: Reclam, 1985.
8. Englhardt A., Schlößfer Fr. *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*. Boston: De Gruyter, 2018.
9. Kindermann H. *Theater-Geschichte Europas*. Salzburg: Otto Müller, 1957. Bd. 1. S. 207–453.
10. *Das Redentiner Osterspiel mittelniederdeutsch und hochdeutsch*. Übersetzt und kommentiert von Brigitta Schottmann. Stuttgart: Reclam, 1986.
11. Smidt Ch. *Drama und Betrachtung: Meditative Theaterästhetiken im 16. Jahrhundert*. Boston: De Gruyter, 2018. Series: Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte: 93 (327).
12. Schuler E.A. *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1951.
13. Weigert L. *French Visual Culture and the Making of medieval Theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

REFERENCES

1. Andreev M.L. *Srednevekovaya evropejskaya drama: Proiskhozhdenie i stanovlenie (X–XIII vv.)*. [Medieval European Drama: Origin and Formation (10th – 13th Centuries)]. Moscow: Iskusstvo, 1989. (In Russian).
2. Gvozdev A.A. *Teatr epohi feodalizma* [Feudal Era Theater]. In: Gvozdev A.A., Piotrovskij A.I. *Istoriya evropejskogo teatra* [The History of the European Theatre]. Moscow; Leningrad: Academia, 1931, pp. 333–693. (In Russian).
3. *Istoricheskij atlas srednevekovoj muzyki* [Historical Atlas of Medieval Music], ed. S.N. Lebedev. Moscow: Art Volhonka, 2016. (In Russian translation).
4. Livanova T.N. *Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda* [The History of Western European Music Until 1789]. 2 vv., v. 1. Moscow: Muzyka, 1983. (In Russian).
5. *Alsfelder Passionsspiel*, herausg. von C.W.M. Grein. Cassel: Verlag von T. Kay, 1874.
6. Barton U. *Eleos und compassio: Mitleid im antiken und mittelalterlichen Theater*. Paderborn: Verlag Wilgelm Fink, 2016.
7. *Das Donaueschinger Passionsspiel*. Universal-Bibliothek Nr. 8046 (5). Ditzingen: Reclam, 1985.
8. Englhardt A., Schlößfer Fr. *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*. Boston: De Gruyter, 2018.
9. Kindermann H. *Theatergeschichte Europas*, vol. I, Das Theater der Antike und des Mittelalters. Salzburg: Otto Müller, 1957.
10. *Das Redentiner Osterspiel mittelniederdeutsch und hochdeutsch*, hrsg. von Brigitta Schottmann. Stuttgart: Reclam, 1986.

11. Smidt Ch. *Drama und Betrachtung: Meditative Theaterästhetiken im 16. Jahrhundert*. Boston: De Gruyter, 2018. Series: Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte: 93 (327).
12. Schuler E.A. *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1951.
13. Weigert L. *French Visual Culture and the Making of medieval Theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Климова Ирина Васильевна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Irina V. Klimova

PhD, Senior Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

andrepis@yandex.ru

Д.Д. Кумукова
Dzhamilya D. KUMUKOVA

**МУЗЫКА ДРАМЫ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ:
ОПЫТ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРЕТВОРЕНИЯ**

**THE MUSIC OF TSVETAeva'S DRAMA:
A CASE OF STAGE IMPLEMENTATION**

Аннотация. Статья посвящена исследованию музыкальной природы драматических произведений Цветаевой. Мелодическая, ритмическая, инструментальная организация стиха, использование системы лейтмотивов, устно-народных жанров и песенных форм позволяют обратиться к музыковедческому исследовательскому аппарату при анализе структуры поэтической драмы. Режиссерский театр оказался восприимчивым к музыкальной плоти цветаевских пьес и в сценическом репертуаре поэта, пока не столь обширном, продемонстрировал способность театрального искусства воплотить музыкально-поэтическую драматургию.

В статье рассмотрены две цветаевские постановки — «Метель» из драматического цикла «Романтика» (1918) и трагедия «Ариадна» из «античной» дилогии «Тезей» (1924). Первый спектакль был поставлен в Белом театре режиссером Мариной Александровской; второй — в Театре сатиры на Васильевском острове режиссером Светланой Свирко. Обе постановки — петербургские, обе — 2001 года и обе учитывают музыкальную поэтику цветаевских пьес.

Опыт сценического претворения «Метели» и «Ариадны» осмысливается здесь как попытка театра открыть драматургию Цветаевой музыкальным ключом (практически до конца XX века пьесы поэта не получали сценического воплощения). Таким образом, в постановках Александровской и Свирко можно увидеть пластический жест, подсказывающий театру путь дальнейшего постижения драматургии Цветаевой.

Ключевые слова: Цветаева, «Метель», «Ариадна», театр, Александровская, Свирко, эвритмия.

Abstract. The article is aimed at studying the musical nature of Tsvetaeva's theatrical plays. The melodic, rhythmic and instrumental organization of the verse, the use of a system of leitmotifs, genres from the oral traditions and song forms make it possible to turn to the apparatus of musicological research in the analysis of the structure of the poetic drama. The producer's theater turns out to be receptive to the musical fabric in Tsvetaeva's plays and in the stage repertoire, although not extensive, represents the ability of the art of drama arts to demonstrate a musically-poetic dramaturgy.

The article is aimed at analyzing two of Tsvetaeva's plays — *The Snowstorm* from the dramatic cycle *Romance* (1918), and the tragedy *Ariadne* from the 'Ancient Greek'

dilogy *Theseus* (1924). The first play was staged in The White Theatre directed by Marina Alexandrovskaya; the second — in The Theatre of Satire on Vasilyevsky Island directed by Svetlana Svirko. The productions of both of the plays took place in St. Petersburg, both were staged in 2001, and both reflect the musical poetics of Tsvetaeva's works.

The attempt of stage implementation of *The Snowstorm* and *Ariadne* is perceived as an aspiration of the theatre to open Tsvetaeva's dramatic works by means of a musical key (virtually up to the end of the 20th century Tsvetaeva's works had not been given any realization on stage). Thus, in the productions of Alexandrovskaya and Svirko it is possible to see a plastic gesture, which suggests a further way to comprehend Tsvetaeva's dramatic art.

Keywords: Tsvetaeva, *Snowstorm*, *Ariadne*, theatre, Alexandrovskaya, Svirko, curhythm.

Проблема сценического претворения драматургии Цветаевой сохраняет свою актуальность на протяжении уже ста лет. И цифра эта не условная, она буквальная. Первый драматический цикл Цветаевой «Романтика» возник в 1918–1919 годах. Все шесть пьес этого цикла создавались для Вахтанговской студии, но ни одна из них тогда не была поставлена на сцене. Хотя при публичном прочтении автором своей драмы коллектив студийцев принял ее с восхищением. Почти через двадцать лет Цветаева описала это событие в «Повести о Сонечке» (1937):

«Я читала <...> ученикам Третьей студии свою пьесу “Метель”. В пустом театре, на полной сцене. <...> И, главное, перед лицом Вахтангова, их всех – бога и отца-командира. <...>

Читала – могу сказать – в *алом* тумане, не видя тетради, не видя строк, наизусть, на авось читала, единым духом – как пьют! – но и как поют! – самым певучим, за сердце берущим из своих голосов. <...> Когда я кончила – все сразу заговорили. <...> “Великолепно”. — “Необычайно”. — “Гениально”. — “Театрально”» [10, 293, 297. 298].

После прочтения началось обсуждение исполнительского состава. Сразу стало понятно, что роль Господина в плаще должен играть Ю.А. Завадский. Спор вызвала кандидатура актрисы на роль Дамы в плаще: «И самые бесцеремонные оценки, тут же, в глаза: “Ты не можешь: у тебя бюст велик”. (Вариант: ноги коротки.) (Я, молча: “Дама в плаще — моя душа, ее никто не может играть”))» [10, 298]. Так до последних десятилетий XX века никто не смог сыграть ни «Метели», ни всех других пьес Цветаевой. Первые постановки начали возникать только в эпоху общественно-политического слома 1980-х. Такая сценическая судьба цветаевским драмам была предсказана еще более полувека назад дочерью поэта, А.С. Эфрон. Она считала, что знакомство матери с актерами-студийцами и «заставило ее “попробовать” словесную полифонию театрального (драматургического) жанра; ей очень хотелось увидеть свои пьесы на сцене — и в этом нет разногласия с ее *коренным* невосприяти-

ем *зримых* искусств; не вышло? Ну что ж: фея заедет за ее Золушками в следующем столетии; была бы Золушка, а фея приложится» [12, 287]¹.

Действительно, новый век принес цветаевским драмам множество постановок. И тот факт, что в первый год наступившего столетия в одном только Петербурге случились две премьеры, представляется символичным. В 2001 году были поставлены пьесы: «Метель» (драма из цикла «Романтика») — режиссером Мариной Александровской на сцене Белого театра; и «Ариадна» (трагедия из цикла «Тезей») — Светланой Свирко в Театре сатиры на Васильевском острове. Оба спектакля можно назвать первым сценическим воплощением этих драм. Их можно считать таковыми потому, что спектакль под названием «Метель», поставленный в 1996 году режиссером Марией Дроздовой в московском театре «Без вывески», представлял собой композицию из разных лирических и драматических произведений Цветаевой, а не театральную версию пьесы. О более ранней постановке «Ариадны» тоже существует свидетельство — искусствоведа В. Я. Вульфа, утверждавшего (со ссылкой на Бахметевский архив русской и восточноевропейской истории и культуры при Колумбийском университете), что еще в 1948 году на сцене небольшого университетского городка Коимбра в Португалии были сыграны обе цветаевские трагедии («Ариадна» и «Федра»). Но и в этом случае спектакль Свирко остается первым сценическим воплощением «Ариадны» в России².

Параллели между постановками Александровской и Свирко не ограничиваются одним только общим годом рождения. Главная рифма связана с тем, что разные режиссеры, ставя разные цветаевские пьесы, на разных сценах, увидели в драматургии поэта музыкальное содержание. И оба режиссера сценически его воплотили.

Драма «Метель» восходит к пушкинской «Повести Белкина», что драматург подчеркивает, ставя временем действия пьесы ночь на 1830 год, т. е. год создания «Метели» Пушкина. Цветаева подхватывает и развивает мистическую роль пушкинской метели — роль некоей вселенской силы, управляющей всем происходящим и, соответственно, определяющей судьбы героев. У Пушкина, Бурмин пускается в путь, несмотря на поднявшуюся бурю и уговоры ямщиков переждать непогоду («Непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. <...> Я не вытерпел <...> и поехал в самую бурю» [2, 79]). У Цветаевой, как и у Пушкина, именно метель манит героиню графиню Ланску в неведомую выюжную дорогу («Мне захотелось в путь — туда — в метель...») [6, 369] и приводит к встрече с Господином, который оказывается в харчевне по воле той же снежной стихии («Вихрь меня принес, / Вихрь унесет» [6, 367]). Мистическую роль снежной выюги

¹ Курсив А. С. Эфрон.

² Каких-либо свидетельств о более ранних постановках этих произведений Цветаевой не обнаружено.

утверждает и историк театра О. Партан, толкуя цветаевский образ метели как силу, вскрывающую «метафизическую природу любви двух героев, принадлежащих к разным эпохам и встречающихся во время их земного существования в результате мистического совпадения» [17, 106].

Метель становится главным действующим лицом и в пьесе, и в спектакле. У Цветаевой она звучит в голосах не только главных, поэтических, героев, но и участников бытовых сцен. В постановке Александровской метельная стихия охватывает все музыкальное пространство — звуковое и пластическое. Режиссер решает свой спектакль как эвритмическое действие, где метель являет себя через музыкально-пластические партии каждого персонажа. Обращение к эвритмии³ как системе пластического воплощения поэтической речи при постановке цветаевской драмы кажется удивительно счастливым попаданием в цель.

Спектакль был поставлен в рамках совместного проекта — гамбургской Европейской Фестивальной Инициативы и петербургского Белого театра (руководитель проекта Тилле Баркхофф). Все действие строилось на сопряжении цветаевского стиха и пантомимического танца. В результате каждый персонаж обретал на сцене двух исполнителей — драматического актера и артиста-эвритмиста. Ансамбль возникал не только в виде согласованной игры всех участников спектакля, он звучал в каждом поэтически-пластическом дуэте, олицетворяющем того или иного героя. Драматические роли играли артисты петербургских театров: Даму — Т. Дагаева, Господина — М. Лучко, Старуху — сама М. Александровская. Танцевальные партии вели профессиональные эвритмисты из Германии и Швейцарии: роль Дамы исполняла Т. Баркхофф, Господина — Т. Эрдеси, Старухи — Б. Груббе. Весь пластический рисунок разработал режиссер К. Хеггмарк.

Звучанием стиха и пластикой движений в спектакле управляла музыкальная стихия метели. Она как роковая сила, воплощенная в вихревом танце и звучащей музыке, распоряжалась судьбами героев. Музыка композитора Н. А. Морозова исполняло трио инструментов (фортепиано, флейта-пикколо и виолончель), размещенное непосредственно перед сценой. Каждый персонаж имел свою музыкальную тему. У Дамы в плаще эта тема несла образ наивной девочки, столкнувшейся с внезапно обрушившемся на нее чувством несчастья. Драматизм звучания здесь возникал в сопряжении кукольных интонаций, напоминающих детскую пьесу для фортепиано, и череды тревожных аккордов остинато. Мелодию Господина в кружащемся вальсовом ритме под аккомпанемент фортепиано вели, чередуясь друг с другом, флейта-пикколо и виолончель, создавая образ некоего неземного посланца таинственной вьюги. Все остальные персонажи тоже получали музыкальное представление. На-

³ Эвритмию, как некую философскую дисциплину, направленную на выявление духовной сущности человека, разработал основатель антропософии Р. Штайнер.

пример, тема Старухи (в списке действующих лиц охарактеризованной как «весь XVIII век»), включала в себя и музыкально-пластическую обрисовку, иллюстрирующую образ «ожившего памятника» (ремарка Цветаевой), и музыкальную стилизацию балльных танцев XVIII века, о которых Старуха вспоминает как об утраченном счастливым прошлым.

Так музыкальная природа цветаевского стиха нашла свое сценическое претворение в пластической организации человеческого тела в пространстве. А эвритмия дала возможность через музыку телесных движений, заданную самим поэтическим текстом, раскрыть образы персонажей. Если у Р. Штайнера, эвритмия — «искусство видимой речи», призванное выявить смысловую суть каждого звука, каждого слова через пластику движений, то у Цветаевой сущностное содержание выражается в музыкальном звуке, который определяет слово, слово означает смысл. Эту формулу взаимообусловленных звеньев Цветаева назвала принципом триединства: «Я пишу, чтобы *добратся до сути*, выявить суть; вот основное, что могу сказать о своем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла; тут — триединство»⁴ [8, 377].

Суть, о которой рассуждают Цветаева и Штайнер, категория музыкальная. В этом смысле можно говорить о влиянии философии Ф. Ницше на эстетические взгляды австрийского антропософа и русского поэта. Известно, что Штайнер признавал свою увлеченность ницшевскими идеями, написал книгу «Фридрих Ницше – борец против своего времени» (1895). Цветаева же, хотя и отрицала воздействие немецкого философа на свое творчество, но осознавала общую с ним родословную («Я без Ницше — обошлась. <...> Но помимо нашей необходимости в том или ином явлении, есть само явление, его необходимость — или чудесность — в природе. И Ницше — есть. И рода мы — одного!» [9, 602]).

Единство рода, помимо всего прочего, можно объяснить верой в некое музыкальное начало бытия. Цветаева, как и Ницше, провозглашает радость полной отдачи этой первоначальной музыкальной стихии. Так, идею блаженного ухода в бездну Цветаева воплощает в поэме «Крысолов» (1925). В ее финале дети, зачарованные музыкой флейтиста, идут за ним в воду и в счастливым блаженстве тонут. Американская исследовательница К. Эванс-Ромен в статье «Цветаева и музыка», комментируя идею Е. Г. Эткинды об освобождении флейтистом детей от пут материального мира и обретении ими духовной свободы [11, 118–153], подчеркивает, что дух одерживает победу именно через музыку [14, 160]. Такая трактовка финала «Крысолова» не противоречит ницшевской идее «радости уничтожения». Блаженное следование детей за флейтой можно сравнить с восторженным уходом в смерть вагнеровской Изольды (о чем говорил Ницше как о современном примере растворения героя в мировой стихии). Так, у Вагнера:

⁴ Здесь и далее курсив Цветаевой.

«В нарастании волн, / В этой песне стихий, / В беспредельном дыханье миров / Растаять, исчезнуть, все забыть... / О, восторг!..». [18, 339–342].

У Цветаевой:

«— Не думай, а следуй, не думай, а слушай... / А флейта всё слаще, а сердце всё глуше... / — Муттер, ужинать не зови! / Пу – зы – ри» [5, 108].

Цветаеву называли вагнерианкой еще современники поэта, она соглашалась: «О вагнерианстве мне уже говорили музыканты. Да всё верно, ни о чём я не спорю» [7, 261]. Вероятно, столь пролонгированное влияние Вагнера на европейскую культуру и имел в виду исследователь К. Бергер, когда называл немецкого композитора «главным примером художника-пророка» [13, 359]. Действительно, вагнеровские идеи синтетического произведения, высказанные в теоретических работах середины XIX столетия, во многом определили теорию и практику театра рубежа XIX–XX веков. И Ницше, тоскующий об утрате древнего эллинского духа, именно в Вагнере увидел надежду на его возрождение. Эта нацеленность ницшевского «Рождения трагедии из духа музыки» (1871) на преобразование театра, по мнению другого американского исследователя, Д. Комхабера, и вызвала неприятие книги у современников: «Она не столько предполагала преобразить мир академической филологии или даже мир философии, сколько предполагала преобразить мир театра, обосновать “театр будущего”» [16, 25]. Действительно, на рубеже веков под воздействием театральной философии Ницше разрабатываются теории будущего искусства, обращенного к театру Древней Греции; на античные сюжеты пишут трагедии драматурги Г. ф. Гофмансталь, И. Ф. Анненский, В. И. Иванов, Ф. Сологуб, В. Я. Брюсов.

Цветаева тоже обращается к древнегреческому мифу. И как показала сценическая практика, музыкальный ключ оказался актуальным для раскрытия сущностного содержания цветаевской драматургии.

Уже упомянутую трагедию «Ариадна» в постановке Свирко можно назвать музыкальным произведением. Сама пьеса Цветаевой представляет собой музыкально структурированный текст, в котором мелодическая, ритмическая и оркестровая организация стиха «диктует» интонационный рисунок сценической речи, выражает образ персонажа, показывает его эволюцию и даже позволяет говорить о воплощенной на сцене мизансценической картине. В этом смысле обе трагедии диологии «Тезей» (и «Ариадна» и «Федра») уже на уровне словотворческого произведения создают иллюзию сценического претворения. Например, в сцене второй картины, где Ариадна прерывает свой монолог, услышав приближение отца, оркестровка стихотворного текста создает эффект звенящих доспехов:

«Но меди лязз! / Но лат багрец! / Но светочей кровавых гарь! / Теперь игре мой конец. / Приветствую тебя, отец и царь» [4, 590].

Это явление, позволяющее говорить об эффекте театрального воплощения в самом тексте драматурга, и, соответственно, ставящее перед режис-

сером задачу сценической реализации уже воплощенного в слове, пока не получило отдельного театроведческого исследования. Но оно осмыслено в лингвистике. Так, литературовед Л.В. Зубова, анализируя «фонетический принцип в организации смысла» стиха Цветаевой, определила это явление как «звукотрагический повтор» [1, 27]. Свирко же, можно сказать, находит театральный эквивалент этой музыкально-поэтической драматургии. Ее спектакль «Ариадна» похож на оперный, где звучат развернутые сольные арии и разнообразные по своему голосовому составу хоровые партии. В самой цветаевской пьесе диалогические сцены чередуются с хорами – подобно тому, как это было в античном театре.

Сохраняя структуру древнегреческой трагедии, Цветаева вводит музыкально-поэтические формы русского фольклора. Например, в третьей картине «Ариадны» партия Хора, славящего Тезея как победителя Минотавра, воплощает собой формы скороговорки и считалки. Сама мелодико-ритмическая организация стиха, заданная устно-народными жанрами, создает иллюзию состоявшегося исполнения.

«Брата узрею! / Матерь узрею! / Жатву узрею! / Слава Тезею! (скороговорка) <...>

Правь прямее, / Кормчий! Плеском / Вёсл, с волны и до небес: / Честь Тезею, Нас — невестам, / Нам вернувшего — невест!» [4, 609] (считалка)

Относительно сочетания античного мифа с русскими фольклорными жанрами смелую мысль высказала американский филолог-русист С. Форрестер: Цветаева, «используя русскую народную лексику, углубляет свой подход к греческим нарративам» [15, 67].

В спектакле же Свирко для исполнения монодий и хоров музыку написал композитор Алексей Кузнецов. Его мелодии (а музыка подчеркнута мелодична) не дублируют музыку стиха Цветаевой, не иллюстрируют ее. Музыкальные темы Кузнецова волей режиссера сопрягаются со стихотворной фактурой, а за одно и с пластическим волнообразным движением всего актерского ансамбля, выстроенного змейкой. Все персонажи, подобно античному хору, пели и одновременно двигались в едином слаженном порыве набегающей и сбегающей волны. Эта волнообразная пластика под аккомпанемент звучащей музыки и мерцающего света, прославляла весь спектакль, не столько намекая на место действия (Эгейское море и остров Наксос), сколько обнаруживая некую высшую силу, собственно двигающую весь сюжет.

Здесь можно провести параллель между образом метели в одноименной цветаевской драме и дионисийской стихией, олицетворенной в облике Вакха — персонажа «Ариадны». Обе — силы роковые, все определяющие, обе — сущностно музыкальные. Не случайно и Александровская и Свирко обращаются к музыкальному языку. В результате, вроде как драматические спектакли — «Метель» и «Ариадна» — по своей жанровой сути, оказываются родствен-

ными балетной и оперной постановкам, соответственно. О цветаевской драматургии, как предназначенной для музыкального театра, писала Н. А. Таршис: «По-видимому, та музыкальная режиссура, что существует в самой ткани цветаевских драм, ждет от театра, как ни страшно сказать, соавторства, сотворчества. Театр должен идти навстречу поэту, то есть ее путем. Театр Марины Цветаевой будет театром режиссера-музыканта, труппы-оркестра» [3, 137].

ЛИТЕРАТУРА

1. Зубова Л. В. Поэтический язык Марины Цветаевой. СПб.: Геликон Плюс, 2017.
2. Пушкин А. С. Метель // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Наука, 1978. Т. 6. С. 70–80.
3. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: СПГАТИ, 2010.
4. Цветаева М. И. Ариадна // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 574–632.
5. Цветаева М. И. Крысолов // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 51–108.
6. Цветаева М. И. Метель // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 358–372.
7. Цветаева М. И. [Письмо] Б.Л. Пастернаку // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. С. 260–262.
8. Цветаева М. И. [Письмо] Шарлю Вильдраку // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 7. С. 377–380.
9. Цветаева М. И. [Письмо] А. С. Штейгеру // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 7. С. 599–603.
10. Цветаева М. И. Повесть о Сонечке // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4. С. 293–416.
11. Эткинд Е. Г. Флейтист и крысы: (поэма Цветаевой «Крысолов» в контексте народной легенды и ее литературных обработок) // Марина Цветаева. 1892–1992: Материалы междунар. симпоз. 1991. Нортфилд (Вермонт): Русская школа Норвичского университета, 1992. С. 118–153.
12. Эфрон А. С. Из письма П. Г. Антокольскому // О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Советский писатель, 1989. С. 287–289.
13. Berger K. Beyond reason: Wagner contra Nietzsche. Oakland, California: University of California Press, 2016.
14. Evans-Romaine K. Marina Cvetaeva and Music // A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet / ed. by Sibelan Forrester. Leiden, Boston: Brill, 2016. P. 130–163.
15. Forrester S. Marina Cvetaeva and Folklore // A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet / ed. by Sibelan Forrester. Leiden, Boston: Brill, 2016. P. 66–91.
16. Kornhaber D. The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016.
17. Partan O. Marina Cvetaeva and Theater // A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet / ed. by Sibelan Forrester. Leiden, Boston: Brill, 2016. P. 92–129.

Нотные издания:

18. Вагнер Р. Тристан и Изольда. Музыкальная драма. М.: Музыка, 1968.

REFERENCES

1. Zubova L.V. *Poeticheskiy yazyk Mariny Tsvetaevoy* [Poetic Language of Marina Tsvetaeva]. Saint Petersburg: Gelikon Plyus Publ., 2017. (In Russian).
 2. Pushkin A.S. Metel' [The Snowstorm]. In: Pushkin A. S. *Sobranie sochinenij* [Complete Works], 10 vols. Moscow: Nauka Publ., 1978, vol. 6, pp. 70–80. (In Russian).
 3. Tarshis N.A. *Muzyka dramaticheskogo spektaklya* [The Music of a Drama Performance] Saint Petersburg: SPGATI Publ., 2010. (In Russian).
 4. Tsvetaeva M.I. Ariadna [Ariadna]. In: Tsvetaeva M. I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works], 7 vols. Moscow: Ellis Lak Publ., 1994, vol. 3, pp. 574–632. (In Russian).
 5. Tsvetaeva M.I. Krysolov [Ratcatcher]. In: Tsvetaeva M. I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works], 7 vols. Moscow: Ellis Lak Publ., 1994, vol. 3, pp. 51–108. (In Russian).
 6. Tsvetaeva M.I. Metel' [The Snowstorm]. In: Tsvetaeva M. I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works], 7 vols. Moscow: Ellis Lak Publ., 1994, vol. 3, pp. 358–372. (In Russian).
 7. Tsvetaeva M.I. [Pis'mo] B.L. Pasternaku [The Letter to B.L. Pasternak]. In: Tsvetaeva M.I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works], 7 vols. Moscow: Ellis Lak Publ., 1995, vol. 6, pp. 260–262. (In Russian).
 8. Tsvetaeva M.I. [Pis'mo] Sharlyu Vil' draku [The Letter to Charles Vildrac]. In: Tsvetaeva M. I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works], 7 vols. Moscow: Ellis Lak Publ., 1995, vol. 7, pp. 377–380. (In Russian).
 9. Tsvetaeva M.I. [Pis'mo] A. S. Shteygeru [The Letter to A.S. Steiger]. In: Tsvetaeva M.I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works], 7 vols. Moscow: Ellis Lak Publ., 1995, vol. 7, pp. 599–603. (In Russian).
 10. Tsvetaeva M.I. Povest' o Sonechke [The Tale of Sonechka]. In: Tsvetaeva M. I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works], 7 vols. Moscow: Ellis Lak Publ., 199, vol. 4, pp. 293–416. (In Russian).
 11. Etkind E.G. Fleytist i krysy: (poema Tsvetaevoy «Krysolov» v kontekste narodnoy legendy i yeyo literaturnaya obrabotka) [Flutist and Rats: (the poem by Tsvetaeva *Rat-Catcher* in the Context of the Folk Legend and Its Literary Adaptation)]. In: *Marina Tsvetaeva, 1892–1992: Proceedings of the International Symposium, June-July, 1991, Norwich University*. Northfield, Vermont: Norwich University Publ, 1992, pp. 118–153. (In Russian).
 12. Efron A.S. Iz pis'ma P.G. Antokol'skomu [From the Letter to P.G. Antokolsky]. In: *O Marine Tsvetaevoy: Vospominaniya docheri* [On Marina Tsvetaeva: Daughter's Recollections]. Moscow: Sovetskij pisatel', 1989, pp. 287–289. (In Russian).
 13. Berger K. *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche*. Oakland, California: University of California Press, 2016.
 14. Evans-Romaine K. Marina Cvetaeva and Music. In: *A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet*, ed. by Sibelan Forrester. Leiden, Boston: Brill, 2016, pp. 130–163.
 15. Forrester S. Marina Cvetaeva and Folklore. In: *A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet*, ed. by Sibelan Forrester. Leiden, Boston: Brill, 2016, pp. 66–91.
 16. Kornhaber D. *The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016.
 17. Partan O. Marina Cvetaeva and Theater. In: *A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet*, ed. by Sibelan E.S. Forrester. Leiden, Boston: Brill, 2016, pp. 92–129.
- Scores
18. Wagner R. *Tristan i Izol'da*. Muzykal'naya drama v trekh deystviyakh. [Tristan and Isolde. Music drama in three acts]. Moscow: Muzyka, 1968.

Кумукова Джамиля Дмитриевна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор театра, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

Dzhamilya D. Kumukova

PhD, Senior Researcher, Theatre Department, Russian Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia

dkumukova@yandex.ru

«ПИКОВАЯ ДАМА» В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

TCHAIKOVSKY'S *THE QUEEN OF SPADES* REFLECTED BY THE
CONTEMPORARY THEATER

Аннотация. Статья посвящена исследованию современных режиссерских интерпретаций оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» на примере постановок московских театров начала XXI века. Рассматриваются спектакли, созданные в Большом театре Валерием Фокиным и Михаилом Плетневым (2007), Львом Додиныным и Михаилом Юровским (2015), Римасом Туминасом и Туганом Сохиевым (2018), в Новой опере — Юрием Александровым и Александром Самоиловым (2013), в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко — Александром Тителем и Александром Лазаревым (2016), в Геликон-опере — Дмитрием Бертманом и Владимиром Федосеевым (2018). Анализ режиссерского замысла осуществляется в единстве визуального и музыкального компонентов спектаклей. Отдельное внимание уделяется особенностям исполнения — драматической роли артистов и трактовке оперы дирижерами в соотношении с идеями режиссеров. Выявляется значение действенной сценографии в контексте драматургии целого.

Автор приходит к выводу, что спектакли, в которых доминирует стремление режиссера вступить в диалог с композитором, транслировать смысловой код сочинения и его музыкально-драматургический замысел, способствуют раскрытию новых граней оперы благодаря многообразию средств современного театра.

Ключевые слова: «Пиковая дама», Чайковский, театр, опера, режиссер, музыка, постановка, драматургия, сценография.

Abstract. The article is devoted to the study of contemporary conductors' interpretations of the opera *The Queen of Spades* by Piotr Ilyich Tchaikovsky using the example of the theaters in Moscow at the beginning of the 21st century. The focus is aimed at the performances created at the Bolshoi Theater by Valery Fokin and Mikhail Pletnev (2007), Lev Dodin and Mikhail Yurovsky (2015), Rimas Tuminas and Tugan Sokhiev (2018), in the New Opera — by Yuri Alexandrov and Alexander Samoilov (2013), at the Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko Musical Theater — by Alexander Titel and Alexander Lazarev (2016), and at the Helikon-Opera — by Dmitry Bertman and Vladimir Fedoseyev (2018). The analysis of the conductor's idea is carried out in the unity of the visual and auditory components of the performances. Special attention is paid to the peculiarities of the performance — the dramatic role of the artists and the interpretation of the opera by the conductors in relation to the ideas of the directors. The meaning of effective scenography in the context of the dramatic art of the whole is revealed.

The author comes to the conclusion that the performances, in which the conductor's desire to dominate the dialogue with the composer dominates, translate the semantic code of the composition and its musical and dramatic concept, contribute to the disclosure of new facets of this opera, a the result of the variety of means available in the modern theater.

Keywords: *The Queen of Spades*, theater, opera, director, music, staging, dramaturgy.

Опера П.И. Чайковского «Пиковая дама» с момента ее премьеры не сходит с театральных подмостков. Окончив партитуру, композитор писал брату: «Или я ужасно, непростительно ошибаюсь, или “Пиковая Дама” в самом деле будет мой *shef-d'ouvre*. Я испытываю в иных местах <...> такой страх, ужас и потрясение, что не может быть, чтобы и слушатели не ощутили хоть часть этого» [10, 287]. Предположения Чайковского подтвердились — постановка оперы в Марининском театре 7 декабря 1990 года, которой дирижировал Эдуард Направник, имела ошеломляющий успех. И сегодня на мировых сценах «Пиковая» вызывает устойчивый интерес [12; 13; 14; 16].

Чайковский не оставил разъяснений своей трактовки сюжета, по мысли Бориса Асафьева, тот был для него «лишь средством выразительности, сосудом, в который он перелил драгоценное вино трагических ощущений, взволновавших его душу в эту зрелую осень его жизни» [2, 194]. Асафьев видел в образах «Пиковой» влияние города-призрака — Петербурга «с его гипнозом иррационального, с его ворожбой и заклятиями», считал, что Чайковский проявил здесь присущее ему «любопытство к смерти» [там же, 188–189].

Композитор внимательно вникал в детали первой постановки, давая в письме Всеволожскому от 26 марта 1890 года конкретные указания, касающиеся не только музыкальных, но и сценических нюансов: «Обращено ли внимание на то, что первая картина происходит в начале апреля и что поэтому деревья должны быть лишены листьев?» [11, 288]. Большое значение Чайковский придавал роли Германа как ключевой в этом сочинении — он писал его партию, ориентируясь на вокальные и артистические возможности Николая Фигнера, исполнением которого был абсолютно удовлетворен.

Современные интерпретации оперы в московских театрах в той или иной степени вписываются в практику «режиссерской оперы», когда диалог постановщика с композитором становится условием для связи времен. Основу этого диалога составляет понимание смыслового кода, авторской идеи сочинения, при адекватном считывании которых режиссером любой предложенный им сценический язык оказывается верным [1]. Идеям и их реализации в современных сценических версиях «Пиковой дамы» посвящена эта статья.

Спектакль Большого 2007 года с Еленой Образцовой в роли Графини ознаменовал переход театра в трактовке «Пиковой дамы» от реалистической сценической лексики к постмодернистской. Драматический режиссер Вале-

рий Фокин вместе с художником Александром Боровским раскрыли авторский замысел, оперируя категориями условности и символизма¹

Ведущую роль играла визуальная интерпретация спектакля с акцентом не на «месте», а на «действии»: власть фатума, сквозная идея в музыкальной драматургии оперы, остается главным мотивом и в этом спектакле. Его безусловное господство передается абсолютизацией черного цвета как основного в сценографии. Черное на белом — таково графическое видение истории «Пиковой дамы» Боровским. Черный цвет имеет свою динамику: он сгущается по мере движения к трагической развязке, и чем ближе к концу, тем более уводит зрителя в потусторонний мир. Созданный на сцене мир нереален, а потому в нем нет отдельно прорисованных психологических линий, все эмоции приглушены. Режиссура Фокина обусловлена особенностями сценографического пространства. По вертикальному фронтоу сцены оно занимает два этажа декораций — на мостике и под ним. Мизансцены служат своеобразным продолжением художественной графики, они гармонично вписаны в нее. Интерпретация Михаила Плетнева была сдержанна в выражении чувств и в трактовке темпов, но от того не менее насыщена внутренней эмоциональной энергией и трагизмом. Бадри Майсурадзе в роли Германа был звучен и демоничен, Михаилу Давыдову в этой же роли педалировал эмоции страха и состояние помешательства. Но важно, что оба при этом в отличие от заданного Чайковским модуса не фокусировали на себе внимание — так было задумано постановщиками, выдвинувшими на первый план не личную драму Германа, а роковые обстоятельства.

Иную интерпретацию демонстрирует спектакль Льва Додина (художник Давид Боровский, дирижер Михаил Юровский, ГАБТ, 2015). Несмотря на его успех в Амстердаме, Флоренции и Париже, в Москве его встретили весьма прохладно. «Пиковая дама» Додина — полностью авторская постановка, в которой не только переписано либретто, но сделаны существенные купюры в партитуре (исключена, например, баллада Томского, содержащая в оригинальном тексте зерно сюжетной фабулы). Отправной точкой избран финал пушкинской повести: сошедший с ума Герман с самого начала находится в палате Обуховской больницы, куда пушкинский герой попадает в конце повествования. Все действие оказывается плодом его воспаленного воображения. «Мы пытаемся рассматривать это произведение именно как историю болезни — не столько клинической, сколько психологической, точнее метафизической, потому что страсть, разрывающая человека — это страсть выиграть жизнь в один момент, одним ударом...», — делился Лев Додин деталями замысла [8]. Пространство сцены замкнуто в больничной палате с белыми стенами и

¹ Знаковую символику исследователи определяют в постмодернистском театре как ведущую: театровед Т. А. Крюкова говорит о знаковом моделировании реальности вместо ее непосредственного отражения [4, 5].

одинокой железной койкой. Временной и пространственный континуумы не разделены, так же как весьма условно разделены мир реальный и воображаемый. Драматургическим центром этой постановки стал Владимир Галузин в роли Германа, сделавший ставку на декламацию, а не пение. Он воплотил режиссерский замысел в боязливых движениях и лихорадочных переменах настроения. Лев Додин не только переставил события либретто и заменил рисунки ролей, но местами изменил и текст, вызвав откровенное недоумение у публики. Эта режиссерская концепция произвела разное впечатление на публику, даже ту ее часть, которая уже привыкла к новациям режиссерского театра. Главным раздражающим моментом оказался диссонанс режиссуры и музыки, о котором писала Екатерина Кретова [3]. Ключевые идеи Чайковского, расставившего смысловые акценты в своей опере принципиально иначе, чем Пушкин, у Додина были практически полностью нивелированы.

В спектакле режиссера Римаса Туминаса (2018, художник Адомас Яцовскис) выбран иной путь. Ставка была сделана на стиль «строгой условности», в котором образ сумрачного Петербурга дан лишь «пунктиром» — в сером тоне скупых декораций и отдельных архитектурных деталях, хаотично расположенных на пустой сцене, в стилизованных, почти монохромных костюмах, созданных Марией Даниловой. Внутренний нерв музыки воплощен в большей степени через визуальные образы и статичные мизансцены, чем посредством действенной сценической драматургии. Атмосфера мистицизма, о которой писал Асафьев, доминирует в спектакле и передается, с одной стороны, буквальным сгущением красок от света к мраку, с другой — наполнением сценического пространства символическими атрибутами, напоминающими, наряду с лейттемами, об inferнальной стороне событий и обреченности героев. Реальное действие на авансцене плавно перетекает в графические тени, появляющиеся на светящемся заднике условного Летнего сада. Над стилизованным светским маскарадом с его пасторалью и празднествами екатерининской эпохи возникает зеркало, искажающее происходящее, а в последнем действии над сценой словно нависает гильотина. Минимум действенности на сцене, приглушенные полутона переключают внимание слушателя в большей степени на музыку, которая властвует в этом спектакле. Дирижер Туган Сохийев делает акцент на рафинированности темброво-динамической палитры и драматургической цельности партитуры.

Версия Юрия Александрова («Новая опера им. Е. В. Колобова», 2013, художник Виктор Герасименко, дирижер Александр Самоилэ) — одно из крайних проявлений идеологии «режиссерского театра». Первоначальный смысловой «код» оперы Чайковского оперы существенно переосмыслен, сюжет практически полностью заменен. Действие оперы по Александрову начинается в 1913-м, перемещается в 1937-й, 1942-й, 1953-й и, наконец, в 2013-й. Из предреволюционного Летнего сада герои попадают на бал к Сталину в честь

100-летия Пушкина, в блокадный Ленинград и в наше время. Путешествие во времени, по мнению режиссера, помогло ему воплотить «русский архетип» — образ «человека с богатой душой, с большой потенцией, который не смог реализоваться и погиб» [7]. Пространство, в котором развивается действие, метафорично и динамично. В нем тоже преобладают образы разрушения. Расколота надвое гигантская статуя Амура и Психеи из Летнего сада — центральный элемент декораций, вокруг и внутри которого разворачиваются события. «Для меня “Пиковая дама” — особый спектакль. <...> Меня всегда волновало, что Петр Ильич много плакал, когда писал эту оперу. И его слезы — это и мои слезы. Большинство сцен навеяны болью моей семьи, моего города, моей страны. “Пиковая дама” — это моя боль» [6] — режиссеру оказался важен не авторский смысловой код, но некий комплекс собственных эмоционально окрашенных ассоциаций. По-видимому, именно эта субъективность и привлекала, и отталкивала зрителя, уже имеющего свой «набор» образных впечатлений от «Пиковой».

В спектакле «Пиковая дама» Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (2016, режиссер Александр Титель, дирижер Александр Лазарев, художник Сергей Бархин) использован распространенный для режиссерской оперы прием «переноса в другое прошлое» [5, 92]. Перенес сюжет либретто из екатерининской эпохи в предреволюционное время столетней давности, постановщики не только обнажили его тревожный пульс, но и связали его с днем сегодняшним. Символика цифры три, играющая в сюжете ключевую роль — три карты, любовный треугольник, — определила и облик новой «Пиковой дамы». Главным сценографическим приемом спектакля стало триединство цветов, элементов и форм. Образ туманного Петербурга, погруженного в тревожный полумрак, передан через ряды колонн — условный символ города. Сценографический центр постановки — это архитектурный элемент, соединивший три колонны воедино — черную, синюю и белую — три главных цвета этой постановки, нашедших свое выражение и в эстетике исторических костюмов начала XX века Марии Даниловой.

В развертывании сюжета Титель расставил свои акценты. Действие, как и музыка, динамично и непрерывно, чему немало способствует вращающийся центр сцены, открывающий все новые зоны для оригинальных мизансцен. В одной из главных кульминаций оперы — сцене Германа и Графини — страхом парализован скорее умоляющий Герман, а не Графиня, образ которой возвышается над действием как inferнальный символ рока. Лиза в этом спектакле — игрушка судьбы. Другая в сравнении с Чайковским режиссерская трактовка характеров, однако, не нарушает композиторского замысла, а, напротив, усиливает трагедийную обреченность персонажей, еще более подчиняя их судьбы действию фатума в условиях мятежной атмосферы сумрачного Петербурга, где все пронизано беспокойством неумолимо надви-

гающей катастрофы. Эту тревожность режиссерского видения безошибочно уловил Лазарев — в его трактовке звучание стройно и напряженно, преобладают сумрачно тихие тона, сменяющиеся в драматургически узловых моментах яркими динамическими вспышками.

Постановка «Пиковой дамы» Геликон-оперы (2018, режиссер Дмитрий Бертман, дирижер Владимир Федосеев) — еще одна попытка современника увидеть в авторском замысле вневременные идеи. Музыкальная часть спектакля — сильнейшая его сторона. Под руководством Федосеева кульминационные «гребни» сюжетно-музыкальных волн, ведущих в партитуре Чайковского к фатальному финалу, возникают как отчаянные попытки выбраться из окутавшего сумрака. Роль оркестра в этой опере и в этой постановке столь существенна, что Бертман ему отводит место прямо на сцене, как одному из ключевых героев. Основное действие сюжета развивается на авансцене. Массовые, хоровые сцены, размещаются на мостике над оркестром, напоминая о городе на воде лишь отдаленно.

Художники Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева отсылают к эпохе Пушкина с помощью стилизованных одежд и антикварной мебели. Главный элемент сценографии — большой резной стол, покрытый зеленым сукном, вокруг которого хаотично разбросаны игральные карты и разыгрывается действие. По словам Бертмана, «Пиковая дама» — это исповедь: «Она вне времени, вне пространства, вне быта. Исключительно вибрации души» [9]. Спектакль «Геликона» — это исповедь Германа. Зеленый стол становится символом его навязчивой идеи, ведущей от тревожного чувства влюбленности в пучину безумия. Именно эти вибрации души главного героя транслирует слушателю режиссер посредством действенного психологического театра.

Анализ ряда интерпретаций «Пиковой дамы» на современной оперной сцене показал, сколь многообразны и неисчерпаемы способы театрализации этого музыкального текста: от трактовок, в той или иной мере реализующих авторскую смысловую константу средствами сегодняшнего театра до режиссерских спектаклей, транслирующих на основе музыки Чайковского собственные идеи. Однако, как бы ни были расставлены смысловые постановочные акценты, куда бы ни перемещалось действие во времени, если режиссер входит в резонанс со смысловым кодом сочинения, соотносит драматургию музыкальную с драматургией сценической, в спектакле оказывается по-своему передано главное — атмосфера «странного русского города», порождающая ощущение фатальной неизбежности трагического пути героев. Многоликость «Пиковой дамы», раскрывающаяся сегодня в разнообразии режиссерских идей и сценических средств, говорит об одном: это сочинение столь универсально, что таит в себе еще много неизведанных сторон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемова Е.Г. Современная оперная постановка: к проблеме режиссерской интерпретации классических сочинений // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика: сб. науч. статей МГПУ. М.: МГПУ, 2015. С. 125–132.
2. Асафьев Б.В. «Пиковая дама» // Асафьев Б.В. Симфонические этюды. М.: Композитор, 2008. С. 187–231.
3. Кретьова Е. Шефский концерт в психбольнице // Московский комсомолец. 2015. 3 марта.
4. Крюкова Т.А. Постмодернизм в театральном искусстве: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2006.
5. Макарова О.Б. Опыт классификации оперных спектаклей // Opera Musicologica. 2017. № 2 (32). С. 71–100.
6. Новая опера: [Сайт]. Москва. URL: http://www.novayaopera.ru/?repertoire=the_queen_of_spades (дата обращения: 05.04.2019).
7. «Пиковая дама». Буклет к спектаклю. М.: Новая опера, 2013.
8. «Пиковая дама». Программа к спектаклю. М.: Большой театр, 2015.
9. «Пиковая дама». Программа к спектаклю. М.: Геликон-опера, 2018.
10. Чайковский П.И. Письмо к М.И. Чайковскому от 19 марта 1890 г., Флоренция // П.И. Чайковский. Избранные письма. М.: Музыка, 2002. С. 287–288.
11. Чайковский П.И. Письмо к И.А. Всеволожскому от 26 марта 1890 г., Флоренция // П.И. Чайковский. Избранные письма. М.: Музыка, 2002. С. 288–290.
12. Braun E. (ed.) Meyerhold on Theatre. London; New York: Bloomsbury Publishing, 2016.
13. Braunmüller R. Reflektierte Musik Die Zitate-Technik in Tschaikowskys *Pique Dame* // 'Die Wirklichkeit erfinden ist besser': Oper des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi / hrsg. von H. Krellmann, J. Schläder. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2016. P. 324–331.
14. Kopecký J., Křupková L. Provincial Theater and Its Opera: German Opera Scene in Olomouc, 1770–1920. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2015.
15. Morrison S. Russian Opera and the Symbolist Movement. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002.
16. Salazar D. Opera Profile: Tchaikovsky's Eerie & Tragic *The Queen of Spades*. In: OPERAWIRE [Website]. 29.03.2018. URL: <https://operawire.com/opera-profile-tchaikovskys-erie-tragic-the-queen-of-spades/> (accessed 05.10.2019).

REFERENCES

1. Artemova E.G. Sovremennaya opernaya postanovka: k probleme rezhisserskoj interpretacii klassicheskikh sochinenij [Contemporary Opera Staging: To the Problem of the Director's Interpretation of Classical Compositions]. In: *Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie: teoriya, istoriya, praktika* [Musical Culture and Education: Theory, History, Practice]. Moscow: Moscow City University, 2015, pp. 125–132. (In Russian).
2. Asaf'ev B.V. «Pikovaya dama» [The Queen of Spades]. In: Asaf'ev B.V. *Simfonicheskie etyudy* [Études Symphoniques]. Moscow: Kompozitor, 2008, pp. 187–231. (In Russian).
3. Kretova E. Shefskij koncert v psihbol'nice [Chef's Concert in a Mental Hospital]. In: *Moskovskij komсомолец* [Moscow's Comsomolets], March 3, 2015. (In Russian).
4. Kryukova T.A. *Postmodernizm v teatral'nom iskusstve* [Postmodernism in Theatrical Art]. Cand. sci. diss. abstract. Saint Petersburg, 2006. (In Russian).
5. Makarova O.B. Opyt klassifikacii opernykh spektaklej [A Study in Opera Productions Classification]. In: *Opera Musicologica*, 2017, no. 2 (32), pp. 71–100. (In Russian).
6. Novaya opera [New Opera]: Website. Available at: http://www.novayaopera.ru/?repertoire=the_queen_of_spades (accessed 05.04.2019). (In Russian).
7. *Pikovaya dama. Buklet k spektaklyu* [The Queen of Spades. Performance Booklet]. Moscow: Novaya opera, 2013. (In Russian).

8. *Pikovaya dama. Programma k spektaklyu [The Queen of Spades. Program for the Performance]*. Moscow: Bol'shoj teatr, 2015. (In Russian).
9. *Pikovaya dama. Programma k spektaklyu [The Queen of Spades. Program for the Performance]*. Moscow: Gelikon-Opera, 2018. (In Russian).
10. Chajkovskij P.I. Pis'mo k M. I. Chajkovskomu ot 19 marta 1890 g., Florenciya [Tchaikovsky, P.I. Letter to M.I. Tchaikovsky on March 19, 1890, Florence]. In: *P. I. Chajkovskij. Izbrannye pis'ma* [P.I. Tchaikovsky. Selected Letters]. Moscow: Muzyka, 2002, pp. 287–288. (In Russian).
11. Chajkovskij P.I. Pis'mo k I. A. Vsevolozhskomu ot 26 marta 1890 g., Florenciya [Letter to I.A. Vsevolozhsky of March 26, 1890, Florence]. In: *Chajkovskij P. I. Izbrannye pis'ma* [Tchaikovsky P.I. Selected Letters]. Moscow: Muzyka, 2002, pp. 288–290. (In Russian).
12. Braun E. (ed.) *Meyerhold on Theatre*. London; New York: Bloomsbury Publishing, 2016.
13. Braunmüller R. Reflektierte Musik Die Zitate-Technik in Tschairowskys *Pique Dame*. In: *Die Wirklichkeit erfinden ist besser': Oper des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi*, hrsg. von H. Krellmann, J. Schläder. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2016, pp. 324–331.
14. Kopecký J., Křupková L. *Provincial Theater and Its Opera: German Opera Scene in Olomouc, 1770–1920*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2015.
15. Morrison S. *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002.
16. Salazar D. Opera Profile: Tchaikovsky's Eerie & Tragic *The Queen of Spades*. In: OPERAWIRE [Website]. 29.03.2018. Available at: <https://operawire.com/opera-profile-tchaikovskys-eerie-tragic-the-queen-of-spades/> (accessed: 05.10.2019).

Артемова Евгения Георгиевна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра музыкального искусства, Московский городской университет, Москва, Россия

Evgeniya G. Artemova

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Professor, Department of Music Art, Moscow City University, Moscow, Russia

e_art@mail.ru

**МОСКОВСКАЯ ПРЕМЬЕРА «КАТЕРИНЫ ИЗМАЙЛОВОЙ» (1934):
ТЕАТРОВЕДЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ СПЕКТАКЛЯ**

**THE MOSCOW PREMIERE OF *KATERINA IZMAILOVA* (1934):
RECONSTRUCTION OF THE PERFORMANCE**

Аннотация. Статья посвящена театроведческой реконструкции спектакля «Катерина Измайлова» (1934) в Музыкальном театре им. Вл. И. Немировича-Данченко. Постановка считается одной из самых важных оперных работ Немировича-Данченко. В «Катерине Измайловой» (как и в «Травиате», 1934) он достиг торжества «поющего актера» — того, что долгие годы было его заветным художественным идеалом. В этом спектакле он пришел к окончательному решению мучавшего его с первых постановок Музыкальной студии вопроса — что должен делать в опере артист — играть или петь. Немировичу-Данченко было важно создать ансамбль с едиными сценическими задачами. Любой участник спектакля знал «зерно» спектакля и работал в нем как полноценный артист первого положения. Научная новизна состоит в обращении к теме оперной режиссуры одного из великих реформаторов русской сцены, чье творчество остается в тени по сей день. Последняя масштабная работа, посвященная его работе в Музыкальном театре, вышла в 1960 г. и не учитывала ряда аспектов. В докладе подробно рассказывается о режиссерском методе Немировича-Данченко, проблемах сценографического оформления спектакля, технических деталях и работе артистов над партиями.

Ключевые слова: Немирович-Данченко, Шостакович, «Катерина Измайлова», реконструкция, спектакль, опера, советский оперный театр, советская опера

Abstract. The article is devoted to the theatre historian's reconstruction of *Katerina Izmailova* (1934) at the Nemirovich-Danchenko Music Theatre. The production is one of the most important works of Nemirovich-Danchenko in the field of opera. In *Katerina Izmailova* (as in *La Traviata*, 1934) he achieved the triumph of 'singing actor' — for many years it was his cherished artistic ideal. In this performance, he came to the final solution of the question that tormented him from the first productions of his Music Studio: what should an artist do in an opera — just 'play' or just 'sing'. It was important for Nemirovich-Danchenko to create an ensemble with common acting tasks. Any participant of the production (even chorus or extras member) knew the 'core' of the performance and 'worked' in it as a first-rate artist. Scientific novelty consists in an address to Nemirovich-Danchenko's opera directing method. The founder of the Music Theatre was one of the great reformers of the Russian stage, whose works stay out of the spotlight to this day. The last large-scale work devoted to his performances in the Music Theatre was published in 1960 and did not take into

account a number of aspects. The paper tells in detail about the director's method, the problems of set design, technical details and artists' work on characters.

Keywords: Nemirovich-Danchenko, Shostakovich, *Katerina Izmailova*, reconstruction, performance, opera, soviet opera theatre, soviet opera

Как известно, право первой постановки оперы Д.Д. Шостаковича принадлежало Музыкальному театру им. Немировича-Данченко [2; 3; 4]. В большинстве исследований, посвященных творчеству Шостаковича, театральное воплощение оперы занимает сугубо второстепенное место. Исключение – статья Е.В. Третьяковой [15]. Однако, как представляется, и в ней не сделан должный акцент на том, что в Москве за работу взялся фактически главный режиссер СССР, народный артист Республики Вл. И. Немирович-Данченко (А.Я. Таиров и Вс.Э. Мейерхольд скоро попадут в опалу, а К.С. Станиславский от активной творческой жизни отошел). Не введены в обиход важные технические детали, позволяющие представить, какого человеческого труда стоил этот сложный и, очевидно, незаурядный спектакль. Касаясь новейших западноевропейских статей, посвященных этой опере, факт театрального воплощения упоминается лишь в виде справочного уточнения [17; 18; 19].

Московская премьера «Леди Макбет Мценского уезда» прошла под названием «Катерина Измайлова». На этом настоял художественный руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко: «Я писал Мордвинову о том, что название “Леди Макбет”, да еще “Мценского уезда” — не хорошо. Я предлагал: “Катерина Измайлова”, “Российская старина”, “Неистовая”, еще предлагаю “Грешный дом” <...>. Но решать должен композитор» [11, III, 370].

Несмотря на то, что за спектаклем закрепилось название «Катерина Измайлова», мы выскажем предположение, что мысль о «грешном доме» режиссера не покидала. Немирович-Данченко ставил спектакль жестокий и жесткий: «В комнатах с низкими потолками зрела скрываемая, но безудержная чувственная страсть. Злоба, деньги, похоть правили людьми». [9, 218].

Оформил спектакль В.В. Дмитриев. Созданное им пространство было тесным, тяжелым, душным, «выдавливающим» из себя человека. Так были решены все акты спектакля, за исключением сцены каторги в IV акте, сценическое оформление которого без относительных изменений перешло из спектакля МАЛЕГОТА и являлось вариацией на тему сцены «Этапа» из спектакля Художественного театра «Воскресение»¹: «Черное озеро с уныло и одиночно причаленными плотами и паромом, деревянные настилы пристани, монотонная масса каторжан и падающий снег, закрывающий эту картину уныния, упадка и подавленности» [1].

Немирович-Данченко вместе с П.А. Марковым и Б.А. Мордвиновым отвергли первоначальный макет Дмитриева, который развивал сценографию

¹ Л.Н. Толстой. «Воскресение». Премьера: 30 января 1930 года. Постановка Вл.И. Немировича-Данченко. Сценография В.В. Дмитриева.

ческую идею спектакля Малого оперного театра. Новый вариант усложнил техническую сторону ведения спектакля — декорация спектакля МАЛЕГО-Та располагалась на поворотном круге, благодаря этому не существовало опасности несвоевременной смены декораций. Однако Немирович-Данченко считал, что в ленинградском спектакле Дмитриев слишком «романтизировал быт» [9, 218], увлекся «красивостью», которая была чужда сюжету «Леди Макбет». «Режиссер требовал точной «фиксации места действия и его типизации» [9, 219]. Он акцентировал внимание Дмитриева на создание атмосферы «внешней добротности». Дом Измайловых должен был стать «золотой клеткой с давящими потолками» [5, 42].

В фондах РГАКФД сохранились три коротких фрагмента: «Убийство Зинovieв Борисовича», монолог Священника «Ох уж эти мне грибки да ботвиньи» и финал «Свадьбы», на которых можно увидеть, как пространство давило на человека физически и психологически. Насыщенно-красные стены контрастировали с нагромождением кованых сундуков и золотых иконостасов в комнате Катерины. Немирович-Данченко не боялся яркости красок, он хотел избежать «красивости». Он просил Дмитриева сделать краски максимальными яркими, кричащими, чтобы они соответствовали музыке Шостаковича.

В трактовке образа Катерины Измайловой Немирович-Данченко не соглашался как с Шостаковичем, считавшим, что Катерина — это «луч света», но и с Лесковым, который выводил Катерину только убийцей. Немирович-Данченко не проводил никаких параллелей между Катериной Лескова и Катериной Островского. Для режиссера героиня Лескова от героини Островского отличалась тем, что принимала тот быт, в котором жила, и защищала свое право на «женскую чувственную страсть» в условиях этого быта. Шостакович считал, что «ее преступление является протестом против того жизненного уклада, в котором она живет, против мрачной и душливой атмосферы купеческой среды прошлого столетия» [9, 215]. Немирович-Данченко формулировал «зерно роли» Катерины Измайловой как «хозяйка». Найдя это «зерно», образ Катерины Измайловой сразу терял любые черты сходства с Катериной из «Грозы». Она по праву живет в богатом купеческом доме.

Об интерпретации ролей можно узнать лишь из ограниченного числа источников. По крупницам можно восстановить интерпретацию Катерины Анной Тулубьевой — женщины странной красоты с мятежным и внимательным душу взглядом. Марков считал, что она «актриса преимущественно драматического, даже трагедийного плана» (*Илл. 1*). На четырех минутах сохранившейся кинохроники можно не только увидеть, но и услышать певицу. Даже основываясь на таких крошечных фрагментах, можно сказать, что Тулубьева была не только актрисой, но и певицей незаурядного дарования, с большим, свободно льющимся голосом, богатым серебристыми обертонами в верхнем регистре — недаром Немирович-Данченко вскоре после ее прихо-

да в труппу восторженно писал: «Тулубьева совершенно исключительное явление» [11, III, 243].

В феврале 1934 г. в журнале «РАБИС» вышел большой материал, посвященный премьере оперы. В нем можно найти любопытные детали о самостоятельной работе Тулубьевой: «Я стала работать над поисками внешнего рисунка роли. Очень помогло мне в этом посещение художественных галерей. В музее французской живописи на меня произвели особенно сильное впечатление картины Гогена и Пикассо. У Гогена на меня произвели большое впечатление его красочность, сочетание черных и красных тонов. Раньше я спорила с художником Дмитриевым, не соглашаясь надеть красное платье [см. *Илл. 3* — К.Ч.]. После картин Гогена наступило обратное: я стала представлять себе Катерину только в черных и красных тонах. Затем, в Третьяковской галерее на меня произвела очень сильное впечатление репинская “Царевна Софья”, и я долго потом, и в жизни, и на сцене, ходила со сплетенными руками и склоненной головой. Владимиру Ивановичу это очень нравилось» [16, 26–27].

В стенограмме обсуждения «Катерины Измайловой» можно узнать и о музыкальной стороне интерпретации: «Большую вокальную партию создала Тулубьева... Если вы помните сцену из “Катерины Измайловой”, то вы видите фигуру, которой душно, которая не в силах выпрямиться, в этот момент вокальной партии обратите внимание на приглушенное пение Тулубьевой, создается впечатление, что Катерине Измайловой не хватает воздуха, это ужасно слышится в интонации голоса» [14, 36].

Борисом Тимофеевичем первого состава был Владимир Канделаки. Марков писал о Канделаки, что тот «владеет широким размахом красок от заразной комедийности до подлинно трагической высоты» [9, 215] Купец Измайлов, по воспоминаниям самого Канделаки, дался ему не просто в смысле «освоения музыкального материала». Он считал, что композитор не совсем овладел вокальным материалом. В работе над ролью, по мнению самого певца, ему помогло участие в предшествующих постановках «Джонни» Кшенека и «Северным ветром» Книппера. Зерном роли стало понятие «домовой»: «Я стремился показать в роли Бориса Тимофеевича зажиточного кулака прошлого века, для которого, кроме зла, которым он, несомненно, добыл все свое состояние, ничего не существовало. <...> Мне самому приходила в голову мысль, что такого человека как я, т.е. Бориса Тимофеевича, можно было убить гораздо раньше, чем это сделала Катерина. По мере работы с Мордвиновым, Столярковым и Немировичем-Данченко добавлялись новые черты — Борис Тимофеевич превратился в «раздражительного, злого и ехидного человека с порывистыми, неожиданными и резкими движениями» [7, 18].

Сергея исполнял Сергей Остроумов, артист, по словам Маркова, «умевший соединить острую характерность с глубоким психологическим содержанием» [9, 408]. Сущность Сергея выражалась словосочетанием, придуман-

ным Мордвиновым и Немировичем-Данченко — «балалаечный сиротинка». Остроумов вспоминал: «Я не мог зацепить подлинно “балалаечного” самочувствия и пробавлялся знакомыми лирико-драматическими переживаниями. Надо было спрятать не в меру выпирающую интеллигентность, что потребовало также немало сил» [7, 19].

Зиновием Борисовичем был Сергей Ценин. Оценку его работе мы найдем в стенограмме обсуждения: «Артист Ценин дал характеристику не яркую, не острую. Образ дан внешне скользко, примитивно, но это не социальная характеристика, и играет Ценин свою роль таким образом, что может даже вызвать сочувствие. Ведь когда отец кричит Екатерине “В ноги!”, то тот недоумевающе пожимает плечами — “мол, я тут не при чем, не хочу, чтобы ты у меня в ногах валялась”» [14, 42]. Когда отец требует: «Кланяйся!», он недоумевает — зачем это? Зиновий Борисович в спектакле Немировича-Данченко был абсолютным ничтожеством.

Опера прошла 94 раза. Все спектакли за пультом помощника режиссера находился Н.Н. Зиновьев. Благодаря протоколам спектаклей, которые он вел с дотошной педантичностью, мы с точностью до минуты можем узнать хронометраж спектакля. Первый акт длился 47 минут (I картина — 17,5; перемена — 2,5; II картина — 10; перемена — 2; III картина — 15). Второй акт — 50 минут (IV картина — 23; перемена — 7; V картина — 20). Третий акт — 26 минут (VI картина — 3; перемена — 2, VII картина — 7; перемена — 2; VIII картина — 12). Четвертый акт (IX картина) — 35. Антракты, соответственно, длились 15, 15 и 25 минут. Таким образом, средняя продолжительность спектакля составляла 3 часа 30 минут. Показы начинались с 19.30 или 20.00. Утренних спектаклей не было.

В.А. Канделаки вспоминал, что «все было против появления “Катерины Измайловой” в Музыкальном театре» [6, 43]. Проблема, в первую очередь, касалась составов оркестра и хора — партитура требовала от 100 до 120 человек. Б.А. Мордвинов уточнял [7, 15], что в оркестре имелось 40–42 человек, а вместимость оркестровой ямы составляла 60–65 человек: «По существу, мы ставили перед собой почти неразрешимые для нас задачи» [7, 15]. Учитывая, что режиссеры спектакля отказались от варианта с поворотным кругом, успеть вовремя поменять декорации становилось занятием практически фантастическим (премьера игралась до реконструкции 1935–38 годов). Сцена театра была крохотной²: глубина — 8 метров, ширина — 13,5, высота — 12 (*Иллюстрация 2*). Не было колосников и люков, не существовало карманов сцены.

² Вырезка из журнала «Строитель». Статья арх. К.Н. Чернопятова. «Зрительный зал целиком переделан. Его высота увеличена с 9 м. до 14. Зал вмещает сейчас 1450 зрителей. <...> На месте старой примитивной сцены, площадью всего 90 кв. м., построена механизированная сцена, расширенная до 535 кв. м. Глубина сцены увеличена с 8,5 до 21,6 м, ширина — с 13,5 до 25,5, высота (от трюма до колосников) выросла с 12 до 25,5 м.» [10].

Случались и казусы во время спектакля. Например, 8 мая «начало спектакля задержалось на 20 минут из-за отсутствия в оркестре исполнителя контр-фагота [неразборчиво — К.Ч.] Элькинда из Консерватории. Перед началом IX картины 4 акта не было «занавесера». Занавес давал я. Очень прошу не назначать на спектакль “Екатерина Измайлова” новых занавесеров без моего ведома, т.к. все поднятия и опускания занавеса крайне сложны и никто, кроме Шустова, делать этого не может. Вместо Шустова на занавес поставили т. Емельянова, который несмотря на мои объяснения, конечно, дал занавес быстрее, чем надо» [13].

Создатели спектакля намеревались открыть «Катериной Измайловой» новое здание. Оно располагалось бы на том месте, где сейчас стоит МХАТ им. А.М. Горького. Интересные подробности можно найти в письмах режиссера: «На проекты и изыскания уже издержано более 600 тысяч. Ассигновано 9 миллионов. Проект уже разработан (под моим руководством), все по последнему слову театральной архитектуры» [11, III, 410]. Театр должны были построить к 1935 г. Однако этого не случилось. Художественно-постановочной части пришлось приспособлять старое здание театра под нужды произведения. В.А. Канделаки вспоминал, что для рассадки необходимого количества музыкантов (оперу играли в конечном итоге составом оркестра в 81 человек [7, 24]) необходимо было убрать первые ряды партера, на что было получено специальное разрешение Управления театров Наркомпроса РСФСР [6, 43].

Успех «Леди Макбет Мценского уезда» был беспрецедентным — как у простого зрителя, так и номенклатурного. Андрей Бубнов, народный комиссар просвещения, считал что «Леди Макбет» «свидетельствует о блестящем расцвете советского оперного творчества» [8, 53]. Заглянув в журналы помощника режиссера, мы узнаем, что в феврале 1934 г. спектакль стоял в афише 1, 4, 7, 8, 13 и 19 февраля [12]. Таким образом, к концу апреля того же года спектакль прошел более 20 раз. Об атмосфере после премьеры пишет Немирович-Данченко: «Я сдал почти одновременно — на расстоянии недели — две постановки: “Катерина Измайлова” — опера Шостаковича, молодого гениального композитора, и “Егор Булычов”, пьеса Горького. Та и другая — с огромным успехом. В особенности опера. Это событие во всем музыкальном мире. Вот газета, в которой вся полоса называется “Победа Музыкального театра». Вот конец одной статьи в другой газете: «Именно в этом произведении театр им. Немировича-Данченко вырос в оперный театр крупнейшего масштаба». Вот третья: “Победа советской оперы». Я уже давно не помню такого подъема, такой накаленной залы, как была у нас на генеральных репетициях, на премьере и на общественном показе» [11, III, 407]. «Спектакль вышел настоящим, великолепным музыкальным событием, событием огромного масштаба. Опера идет непрерывно при аншлагах, по повышенным ценам» [11, III, 407].

Триумф нового сочинения был безоговорочным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов-Березовский В.М. Леди Макбет Мценского уезда // Советское искусство. 1934. 11 февраля.
2. Гаян Е. Хождения по мукам. Буклет к спектаклю. М.: ГАБТ, 2016. С. 23–27.
3. Д.Д. Шостакович — П.А. Маркову: Письма / Е. Шингарева // Театральная жизнь. 1997. № 5–6. С. 49–51.
4. Дигонская О.Г. «Леди Макбет» и Большой театр: на подступах к «лучшему оперному театру в мире» // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. М.: DSCH, 2012. С. 85–101. Вып. 4.
5. Златогоров П.С. Немирович-Данченко в работе над «Катериной Измайловой» // Советская музыка. 1967. № 3. С. 60–69.
6. Казенин И.И. Владимир Канделаки. М.: Искусство, 1987.
7. Катерина Измайлова: либретто к постановке в Гос. муз. театре им. В. И. Немировича-Данченко. М.: Гос. муз. изд-во, 1934.
8. Коткина И.А. «Катерина Измайлова» Шостаковича. Буклет к спектаклю. М.: ГАБТ, 2016. С. 49–53.
9. Марков П.А. Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М. Всероссийское театральное общество, 1960.
10. Материалы по строительству театра. РГАЛИ. Ф. 2484 ОП. 1 ЕД. ХР. 145.
11. Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие: в 4 т. / сост., ред., комментатор И.Н. Соловьева. М.: Моск. худож. театр, 2003.
12. Протоколы помощника режиссера по спектаклю «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича. РГАЛИ. Ф. 2484 ОП. 2 ЕД. ХР. 180.
13. Протоколы помощника режиссера по спектаклю «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича РГАЛИ. Ф. 2484 ОП. 2 ЕД. ХР. 184.
14. Стенограмма диспута об опере Д.Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» в постановке Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. РГАЛИ. Ф. 970 ОП. 21 ЕД. ХР. 717.
15. Третьякова Е.В. О двух постановках «Катерины Измайловой» Д. Шостаковича // Театр и литература: сб. статей к 95-летию А.А. Гозенпуда / отв. ред.-сост. В.П. Старк. СПб.: Наука, 2003. С. 469–483.
16. Тулубьева А.П. В борьбе со штампом // РАБИС. 1934. № 2. С. 26–27.
17. Arseni Ch. Vom Schrecken zum Mitgefuehl. Leskows Katerina und Schostakowitschs Katerina im historischen Context // Lady Macbeth von Mzensk. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2017. S. 59–69.
18. Faning D. *Lady Macbeth* and the Music of 'Tragedy-Satire'. In: *Lady Macbeth von Mzensk*. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2017. S. 93–103.
19. Krasting M. Entstehung und Erfolg, Verschwinden und Wiederkehr. In: *Lady Macbeth von Mzensk*. München: Bayerische Staatsoper, 2016. S. 33–35.

REFERENCES

1. Bogdanov-Berezovskiy V.M. Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda [*Lady Macbeth of the Mtsensk District*]. In: *Sovetskoye iskusstvo* [The Soviet Art]. 1934. 11 fevralya. (In Russian).
2. Gayan E. Khozhdeniya po mukam [The Road to Calvary]. In: *Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda*. [*Lady Macbeth of the Mtsensk District*. Performance booklet]. Moscow: GABT. 2016, pp. 23–27. (In Russian).
3. D.D. Shostakovich – P.A. Markovu: Pisma [Letters], ed. E. Shingareva. In: *Teatralnaya zhizn* [The Theater Life], 1997, no. 5–6, pp. 49–51. (In Russian).
4. Digonskaya O.G. Ledi Makbet i Bolshoy teatr: na podstupakh k luchshemu opernomu teatru v mire [*Lady Macbeth* and the Bolshoi Theatre: On the Approaches to 'the Best

- Opera House in the World']. In: *Dmitriy Shostakovich: Issledovaniya i materialy* [Dmitry Shostakovich. Studies and Materials], iss. 4. Moscow: DSCH, 2012, pp. 85–101. (In Russian).
5. Zlatogorov P.S. Nemirovich-Danchenko v rabote nad Katerinoy Izmaylovoy [Nemirovich-Danchenko in Work on *Katerina Izmailova*]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1967, no. 3, pp. 60–69. (In Russian).
 6. Kazenin I.I. Vladimir Kandelaki. M.: Iskusstvo. 1987. (In Russian).
 7. *Katerina Izmaylova: libretto k postanovke v Gos. muz. teatre im. V. I. Nemirovicha-Danchenko* [Katerina Izmaylova. Libretto of the Production at the State Nemirovich-Danchenko Music Theatre] M.: Gosmuz publ, 1934. (In Russian).
 8. Kotkina I.A. Katerina Izmaylova Shostakovicha [*Katerina Izmailova* by Shostakovich]. In: *Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda* [*Lady Macbeth of the Mtsensk District*. Performance booklet]: GABT, 2016, pp. 49–53. (In Russian).
 9. Markov P.A. *Rezhissura V.I. Nemirovicha-Danchenko v muzykalnom teatre* [Nemirovich-Danchenko's Directing at the Music Theatre]. Moscow: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo, 1960. (In Russian).
 10. *Materialy po stroitel'stvu teatra* [Theater Planning Materials]. RGALI. F. 2484 OP. 1 ED. HR. 145. (In Russian).
 11. Nemirovich-Danchenko. V. I. *Tvorcheskoye naslediyе*, in 4 vols. [Artistic Heritage in 4 Vols.], ed. by I.N. Solovyeva. Moscow: Moskovskij khudozhestvenny'j teatr, 2003. (In Russian).
 12. *Protokoly pomoshhnika rezhissera po spektaklyu «Katerina Izmajlova» D.D. Shostakovicha* [Protocols of the Assistant Director for the *Katerina Izmailova* D.D. Shostakovich's]. RGALI. F. 2484 OP. 2 ED. HR. 180. (In Russian).
 13. *Protokoly pomoshhnika rezhissera po spektaklyu «Katerina Izmajlova» D.D. Shostakovicha* [Protocols of the Assistant Director for the *Katerina Izmailova* D.D. Shostakovich's]. RGALI. F. 2484 OP. 2 ED. HR. 184. (In Russian).
 14. Stenogramma disputa ob opere D.D. Shostakovicha «Katerina Izmajlova» v postanovke Muzykal'nogo teatra im. V.I. Nemirovicha-Danchenko [Transcript of a Dispute about the Opera Shostakovich's *Katerina Izmailova* staged by the V.I. Nemirovich-Danchenko Musical Theater]. RGALI. F. 970 OP. 21 ED. HR. 717. (In Russian).
 15. Tretiakova E.V. O dvukh postanovkakh «Kateriny Izmaylovoy» D. Shostakovicha [Concerning Two Productions of *Katerina Izmailova* by Shostakovich]. In: *Teatr i literatura: sb. st. k 95-letiyu A.A. Gozenpuda* [Theatre and Literature. Book of Articles to the Memory of A.A. Gozenpud], ed. by V.P. Stark. Saint Petersburg: Nauka, 2003, pp. 469–483. (In Russian).
 16. Tulubyeva A.P. V borbe so shtampom [In Fighting with Cliché]. In: *RABIS*, 1934, no. 2, pp. 26–27. (In Russian).
 17. Arseni Ch. Vom Schrecken zum Mitgefuehl. Leskows Katerina und Schostakowitschs Katerina im historischen Context. In: *Lady Macbeth von Mzensk*. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2017, S. 59–69.
 18. Faning D. *Lady Macbeth* and the Music of 'Tragedy-Satire'. In: *Lady Macbeth von Mzensk*. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2017, S. 93–103.
 19. Krasting M. Entstehung und Erfolg, Verschwinden und Wiederkehr. In: *Lady Macbeth von Mzensk*. München: Bayerische Staatsoper, 2016, S. 33–35.

Черкасов Константин Игоревич

редактор, пресс-служба, Московский академический Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Москва, Россия

Konstantin I. Cherkasov

Editor, Press Office, Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Music Theatre, Moscow, Russia

konstantincherkasov96@yandex.ru



Иллюстрация 1. Сцена из спектакля «Катерина Измайлова». Катерина — А. Тулубьева, Сергей — С. Остроумов. 1934



Иллюстрация 2. Зал театра перед реконструкцией 1935–38 годов. РГАЛИ. Ф. 2484 ОП. 1 ЕД. ХР. 62



Иллюстрация 3. Эскиз костюма Катерины. Художник — В. Дмитриев. Музей Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко

**ПАРИЖСКАЯ *OPÉRA COMIQUE* В НАЧАЛЕ XX ВЕКА:
МЕНЕДЖМЕНТ, РУКОВОДСТВО, РЕПЕРТУАР**

**PARIS *OPÉRA COMIQUE* IN THE EARLY 20TH CENTURY:
MANAGEMENT, DIRECTION, REPERTOIRE**

Аннотация. Статья посвящена одному из главных оперных театров Парижа — Опера Комик. Предмет исследования — ситуация в этом театре к началу XX века, связанная, прежде всего, с его репертуарной политикой, менеджментом и руководством. За основу методологии исследования взят историко-стилевой подход, жанровый и сравнительный анализ.

К концу XIX века жанр комической оперы и театр, рассчитанный на подобные спектакли, находятся в состоянии кризиса. Количество постановок падает, а среди идущих спектаклей преобладают не комические, а лирико-драматические произведения с индивидуальным жанровым обозначением. В период с 1898 по 1913 годы во главе Опера Комик становится Альбер Карре, чьи менеджмент и руководство выводят театр на новый уровень. Карре подбирает серьезную творческую команду: дирижеры — Андре Мессаже, Александр Луиджини, Франсуа Руйман, Гюстав Доре; режиссеры — Альберт Виентини, Эрнест Карбон; художник-декоратор — Люсьен Жюссом; хореограф — Марикита.

Альбер Карре пересматривает репертуарную политику театра, уделяя внимание не только французским комическим операм XVIII века, но и современным — оперным и балетным — произведениям разных жанров. Особое внимание уделяется иностранным (итальянским, немецким, русским, испанским) спектаклям. За счет умелой рекламы и привлечения внимания прессы (в том числе и благодаря скандалам) Карре улучшает финансирование Опера Комик, что позволяет ему модернизировать театральное хозяйство (машинерию, декорации, костюмы). Кроме того, театр участвует в социальных проектах (например, устраивает дешевые и благотворительные спектакли). В коллективе поддерживаются дружеские и «семейные» отношения, улучшается и материальное, и профессиональное самочувствие труппы (в том числе и благодаря созданию пенсионного фонда для артистов).

Ключевые слова: Опера Комик, Альбер Карре, репертуарная политика, кризис жанра и театра.

Abstract. The article describes one of the main opera houses in Paris — the Opéra Comique. The subject of research is the situation at this theater at the beginning of the 20th century, first of all, with the theatre's repertoire polity, management and leadership. The research methodology is based on a historical-style approach, genre-related and comparative analysis.

By the end of the 19th century, the genre of comic opera and the theater designed for such performances were in a state of crisis. The number of productions was declining, and among the running performances there was a prevalence not of comic, but of lyric-dramatic works with individual designations of genre. During the period from 1898 to 1913, Albert Carré became the head of Opéra Comique. His management and leadership raised the theater to a new level. Carré selected a serious artistic team: conductors — André Messager, Alexandre Luigini, François Ruhlmann, Gustave Doret; directors — Albert Vizentini, Ernest Car-bonne; set designer — Lucien Jusseaume; choreographer — Mariquita.

Albert Carré revised the repertoire polity of the theater, paying attention not only to French comic operas of the 18th century, but also to other contemporary works of different genres — operas and ballets. Particular attention was paid to performances from other countries (Italian, German, Russian, Spanish). As the result of skillful advertising and attracting the attention of the press (including by way of scandals), Carré improved the Opéra Comique's financing, which allowed him to modernize the theater (machinery, sets, costumes). An addition, the theater participated in social projects (for example, organizing inexpensive and beneficiary performances). The company upheld friendly and 'family' relationships and improved the material and professional well-being of company (with the help of a pension fund for artists as well).

Keywords: Opéra Comique, Albert Carré, repertoire politics, crisis of genre and theater.

История Опера Комик, о которой написано немало работ¹, начинается в 1714 году, она полна взлетов и падений, триумфальных постановок и скандалов, бытовых проблем и их решения. одном из недавних интервью генеральный директор театра Жером Дешан заметил: «Это театр с давними традициями, почти неизвестными нынешней публике. Он прожил довольно хаотичную жизнь по сравнению с другими национальными театрами» (цит. по: [4, 325]). Остановимся подробнее на временном отрезке 1898–1913 гг. — одном из «проблемных» и при этом продуктивных периодов для Опера Комик. Это время директорства Альбера Карре и открытия нового здания театра, зала Фавар, который существует по сей день.

Полный список постановок театра приводят в своих работах Н. Вильд и Д. Чарлтон [14, 98–103], а также Р. Летелье [10, 54–58]. В указанные годы картина будет следующая: 1898 — 4, 1899 — 5, 1900 — 9, 1901 — 11, 1902 — 5, 1903 — 5, 1904 — 9, 1905 — 7, 1906 — 10, 1907 — 8 (за десятилетие 1898–1907 поставлено 73 спектакля), 1908 — 6, 1909 — 7, 1910 — 10, 1911 — 6, 1912 — 6, 1913 — 6 (за шестилетие 1908–1913 поставлен 41 спектакль). Количество постановок во втором по значению, субсидируемом государством парижском театре к концу XIX века стремительно падает (для сравнения за десятилетие с 1802 по 1811 год было показано 134 спектакля). Немалую

¹ См., например, [14; 10; 15; 13]. Существует официальный сайт театра [11], а также архивы [12]. Из недавних русскоязычных источников можно назвать две статьи Е. Цодокова [4; 5].

роль в этом сыграли несколько факторов: 1). Отсутствие у театра постоянно-го «места обитания»: вплоть до 1898 года Опера Комик и ее участники выступали по разным залам² [10, xvii–xviii], а собственные – несколько раз горели. 2). Исторические коллизии: как замечает Летелье, «история “комической оперы” отражает политическую и культурную жизнь Франции от последних дней “старого порядка”, суматохи [Великой французской] Революции и Наполеоновского периода, через продолжающуюся сагу о поиске верного способа управления Францией, и решающую битву между монархией и республикой, которая нашла свой водораздел не в революциях 1789, 1830 и 1848 годов, но в поражении французов во франко-прусской войне (1870–71) [10, xx]. 3). Ограниченность тематики репертуара: с самого своего появления Опера Комик специализировалась именно на комических спектаклях —т прежде всего, французских³, а также итальянских⁴.

Однако постепенное снижение публичного внимания к музыкальным комедиям заставляет обращаться к другим — лирико-драматическим — жанрам. Все это делает справедливыми слова о кризисе комического жанра и театра, работающего с ним [13; 7, 106], о нарушении связи между театром и жанровым определением оперы [6].

С 1898 по 1913 год в Опера Комик ставится ежегодно от 4 до 11 новых музыкальных спектаклей и балетов. Это составляет в общем 121 премьерное представление. Многие из них стали важными событиями в европейском культурном мире⁵. Предпочтение отдается операм французских композиторов⁶, однако встречаются здесь и итальянские («Богема», «Тоска», «Мадам Батерфляй» Пуччини, «Паяцы» Леонкавалло), русские («Снегурочка» и балет «Антар» на основе одноименной симфонической сюиты Римского-Корсакова), австрийские («Бастьен и Бастьенна», балет «Безделушки» на музыку Моцарта), немецкие («Фиделио» Бетховена, «Гензель и Гретель» Хумпердинка), испанские («Жизнь коротка» Фальи), швейцарские («Макбет» Блоха) сочинения. Особенно «повезло» в плане адаптации на французской сцене итальянским операм. Николлаи пишет о гневe французских композиторов, смятении критиков и агрессивной кампании в прессе, обвинениях директора в дурновкусии и даже секретных соглашениях с итальянскими издательствами, что не стало, однако, поводом для отставки Альбера Карре [13]. Поднятая шумиха

² L'Hôtel de Bourgogne, Théâtre Feydeau, Salle Ventadour, Théâtre des Nouveautés, Théâtre-Lyrique, Théâtre du Château-d'Eau.

³ Филидора, Монсиньи, Гретри, Мегюля, Далеирака, Буальдье и др. Подробнее см. [2].

⁴ Пиччини, Глюка, Бьянки, Паизиелло, Паренти, Керубини, а позже — Россини и Доницетти и др. В XIX в. в репертуар театра проникают и оперы Моцарта.

⁵ «Золушка» (1899) и «Гризельда» (1901) Массне, «Луиза» (1900) Г. Шарпантье, «Пеллеас и Мелизанда» (1902) Дебюсси, «Ариана и Синяя Борода» (1907) Дюка, «Фортунио» (1907) Мессаже, «Испанский час» (1911) Равеля.

⁶ Массне, Шабрие, Сен-Санса, Мессаже, Г. Шарпантье, Дебюсси, Дюка, Равеля, Пьерне, Оффенбаха, Брюно, Террасса, Лекока и др.

сыграла для театра роль «черной рекламы», что положительно сказалось на его финансовом достатке.

Ставились некоторые оперы XVIII века (в основном, Глюка и Моцарта), но предпочтение отдавалось современным авторам⁷. Ромен Роллан писал об Опера Комик как о театре, который «сумел принять участие в новейшей эволюции музыки. <...>, запоздалые представители старинной “комической оперы с куплетами” уживаются там с вожаками самых передовых направлений» [3, 151–152].

Столь яркая и неоднозначная судьба театра связана, прежде всего, с его руководством, во главе которого в 1898 году становится Альбер Карре. «Это человек, который сразу произвел на меня отличное впечатление... Он серьезный, рассудительный, спокойный. Кажется, у него в голове имеется определенный образ мыслей и ряд идей. За 15 лет своего директорства он проявил большую активность и отличные качества администратора. Его репутация безупречна. А его идеи по руководству Опера-Комик вызывают интерес. Он управляет театром искусно, делая его модным» (цит. по: [7, III]) — этот отзыв из газеты «Фигаро» рисует нам образ человека, назначенного на должность директора Опера Комик дважды: в период с 1898 по 1914 годы и с 1918 по 1925 (совместно с Э. и В. Изоля).

Довольно подробно об этом театральном деятеле написано в статьях Р. Лангама Смита [9] и М. Николлаи [13]. Последняя замечает, что деятельность Карре «является результатом добросовестной и мудрой театральной практики <...> и наблюдением за другими европейскими производственными системами, с пристрастием к немецкой модели. С необычным и чрезвычайно открытым современности умом, как с точки зрения театрального оборудования, так и соблюдения стандартов безопасности зала и персонала, Альбер Карре извлек пользу из своего опыта в управлении драматическим театром, чтобы открыть один из самых щедрых периодов Опера-Комик» [13].

Карре, что называется, «вышел» из театра, знал его изнутри, поскольку был не только руководителем драматических и музыкальных театров (в частности, театра Водевилья, Оперы Нанси, Комеди Франсез), не только актером, либреттистом, режиссером, но и начинал свой путь, как суфлер и переписчик. Сильна в нем была и исследовательская составляющая: он изучал драматическое искусство в Парижской Консерватории, а перед тем, как стать во главе Опера Комик, съездил с образовательными целями в Германию и Австро-Венгрию. Результатом этой поездки стал отчет о порядке и организации немецких театров.

Будучи директором Опера Комик, Карре собрал серьезную «команду», отвечающую за творческое руководство в театре. Музыкальными руководи-

⁷ В списке композиторов как известные имена, такие как Дебюсси, Равель, Массне, Дюка, Шабрие, Сен-Санс, Винсан д'Энди, Шарль Лекок, так и впоследствии почти забытые — Рейнальдо Ан, Жорж Ю, Габриель Пьерне, Ксавье Леру, Альфред Брюно, Казимир Бай и др.

телями были Андре Мессаже (1898–1904), Александр Луиджини (1904–6), Франсуа Рувьман (1906–8, 1910–13) и Гюстав Доре (1909). Режиссерами – Альберт Вицентини (1898–1906) и Эрнест Карбон (1906–13). Люсьен Жуссом (1898–1925) занимался созданием декораций. Марикита (Мария-Тереза Гамалери) заведовала балетной частью (1898–1920). Уделяя внимание не только дисциплине в труппе, но и ее корпоративному духу, Карре удалось создать в театре «семейную», дружескую атмосферу⁸. Сам директор говорил: «Работа директора, который не один, имеет свое благородство только потому, что участвует в творческом движении, поощряет его, извлекая выгоду из приобретенного опыта» (цит. по: [13]).

Николай называет следующие достижения Карре в управлении им Опера Комик [13]:

1) Пересмотр репертуарной политики. Большую часть репертуара в это время составляют новые французских оперы. Для того чтобы финансово подерживать эти постановки, Карре решает сделать ставку на популярные у публики оперы итальянских композиторов (особенно Пуччини). Появление их на сцене вызвало негативную реакцию у критики, о чем говорилось выше, и в то же время — бурный ажиотаж у публики. Сам Карре считал, что директор — не меценат, и он должен думать о финансовых интересах театра, которым он управляет. Вот почему, чего бы это ему ни стоило, он обязан подчиниться мнению публики, с которым единственным нужно считаться» [13].

Как бы ни относились к репертуарным нововведениям современники Карре⁹, достаточно вспомнить, что благодаря этим нововведениям, Опера Комик поддержала и осуществила постановки многих современных французских авторов. Так, Дебюсси вспоминал: «Но какой же радостью было для меня иметь таких сотрудников, как г. Альбер Карре и Андре Мессаже, таких интерпретаторов, как исполнители ролей “Пеллеаса и Мелизанды”, и как чудесно остаться после боя [речь о критической кампании против оперы — И.З.] их благодарным и преданным другом» [1, 55].

Данью благодарности были и посвящения Альберу Карре музыкально-театральных сочинений, таких как «Ангелус» Байя (1899), «Луиза» Шарпантье (1900), «Гризельда» Массне (1901), «Титания» Ю (1903), «Волшебная чаша» Пьерне (1905), «Шемино» Леру (1907).

2) Грамотное распределение финансов и решение хозяйственных вопросов. Переход театра на электричество позволил сэкономить траты на освещение, а также уберечь новое здание от пожара. Карре много внимания уделял модернизации сцены и театрального оборудования, работающего от электри-

⁸ Этот «дружественный» настрой распространялся и на авторов произведений. Исключений не было даже для «проблемных» спектаклей [8, 40].

⁹ Вопросу дебатов по поводу будущего Опера Комик, развернувшихся в 1898 году, посвящена статья Филипа Блея [7].

чества и гидравлики и использующего металлические материалы. Любопытны следующие его слова: «Чтобы хорошо руководить музыкальным театром, не обязательно быть профессиональным музыкантом. Достаточно любить музыку и понимать ее¹⁰. Профессионалом может быть только человек определенной музыки, я имею в виду школу, музыкальный клан... И это опасно. И, наконец, помимо партитуры, есть театр, которым нужно управлять, и это немало деликатная часть ремесла. Можно быть великим композитором и игнорировать это ремесло; напротив, можно преуспеть в этом, вообще не будучи музыкантом» [13].

3) Социальная политика театра. Под руководством Карре Опера Комик ведет активную просветительскую работу, выступая на разных площадках, а также устраивая «исторические» презентации комических опер от зарождения (Перголези) до современности (Террас). Директор был инициатором организации спектаклей по сниженным ценам — «народным понедельникам», которые предназначены для рабочих, служащих, студентов. Еще одним важным начинанием Карре стало создание пенсионного фонда для артистов.

Как замечает Филип Блей: «Третья Республика, таким образом, решает поставить во главе Опера Комик не большого артиста, музыканта или певца, но человека, способного быть сразу менеджером с образным мышлением, новатором и администратором...» [7, 113].

Судьба Опера Комик в XX веке еще требует подробного изучения. Как пишет Летелье, «после Первой Мировой войны старые традиции театра были почти полностью забыты, и зал Фавар стал просто удобным сценическим пространством для обычных репертуарных пьес (из все больше банального выбора международных фаворитов) и принимающей стороной для гастролирующих компаний из Италии» [10, хх]. Что же касается рубежа XIX–XX веков, то здесь заметен, с одной стороны, кризис жанра комической оперы и театра, созданного под этот жанр, с другой стороны, благодаря грамотному администрированию, театр оказывается связанным с новейшими музыкальными событиями. Опера Комик под руководством Карре справляется с постановками неординарных музыкальных спектаклей своих современников, обогащая, таким образом, свою историю качественно новыми жанрами и содержанием, а продвинутый взгляд руководства на театральное дело и сценическую организацию поднимает театр на новый уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с фр. А. Бушен. Л.: Музыка, 1964.
2. Ля-Лоранси Л. де. Французская комическая опера XVIII века. М.: РАТИ – ГИТИС, 2016.
3. Роллан Р. Музыканты наших дней // Роллан Р. Собрание сочинений / пер. Ю.Л. Рим-

¹⁰Сам Карре умел читать партитуры, пел, играл на фортепиано. Музыка была важной частью его жизни.

- ской-Корсаковой под ред. Б.А. Кржевского. Л.: Государственное Издательство «Художественная литература», 1935. Том XVI. URL: http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_musiciens_daujourdhui.shtml (дата обращения: 08.09.2019).
4. Цодокв Е.С. Три века «Опера Комик». К 300-летию основания театра // Культура и искусство. 2015. № 3 (27). С. 324–333.
 5. Цодокв Е.С. Три века «Опера Комик» (II). К 300-летию основания театра // Культура и искусство. 2015. № 4 (28). С. 455–465.
 6. Bartlet M.E.C. (with Langham Smith R.) *Opéra Comique* // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043715?rsk=VLDjip&result=2> (accessed 08.09.2019).
 7. Blay Ph. «Un théâtre français, tout à fait français» ou un débat fin-de-siècle sur l'Opéra-Comique // Revue de Musicologie. 2001. Т. 87, № 1. P. 105–140.
 8. Kilpatrick E. Quand sonne L'Heure espagnole // L'Avant-Scène Opéra. Juillet-août 2017. № 299. P. 39–43.
 9. Langham Smith R. Albert Carré // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050976?rsk=Whw02j&result=1> (accessed 08.09.2019).
 10. Letellier R. I. *Opéra-Comique: A Sourcebook*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
 11. L'Opéra Comique: un lieu, une histoire // Website L'Opéra Comique. URL: <https://www.opera-comique.com/fr/un-lieu-une-histoire> (accessed: 08.09.2019).
 12. L'Opéra Comique: archives. URL: <https://dezede.org/dossiers/archives-opera-comique/> (accessed: 08.09.2019).
 13. Niccolai M. Albert Carré directeur de l'Opéra-Comique à la Comédie-Française (1898–1915) // L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique: Approches comparées (1669-2010) / études réunies par S. Chaouche, D. Herlin et S. Serre. Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 2012. P. 347–366. URL: <https://books.openedition.org/enc/923> (accessed: 08.09.2019).
 14. Wild N., Charlton D. *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris: répertoire 1762–1972*. Sprimont: Editions Mardaga, 2005.
 15. Wild N. Esquisse de typologie des directeurs du Théâtre de l'Opéra-Comique au XIXe siècle // Directeurs de théâtre, XIXe–XXe siècles: histoire d'une profession / sous la direction de P. Goetschel et J.-C. Yon. Paris: publications de la Sorbonne, 2008. P. 61–70.

REFERENCES

1. Debussy K. *Stat'i. Recenzii. Besedy*; per. s fr. A. Bushen. [Articles. Reviews. Conversations]. Leningrad: Muzyka, 1964. (In Russian translation).
2. La Laurencie L. de. *Francuzskaya komicheskaya opera XVIII veka*. [The 18th-century French Comic Opera]. Moscow: RATI – GITIS, 2016. (In Russian translation).
3. Rollan R. Muzykanty nashih dnei. [The Musicians of Our Days]. In: Rollan R. *Sobranie sochinenij* [Collected Works], vol. XVI, ed. by B. A. Krzhevskij. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1935. (In Russian translation). Available at: http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_musiciens_daujourdhui.shtml (accessed 08.09.2019).
4. Codokov E.S. Tri veka «Opera Komik». K 300-letiyu osnovaniya teatra [Three Centuries of Opéra Comique. To the 300th Anniversary of the Founding of the Theater]. In: *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2015, no. 3(27), pp. 324–333. (In Russian).
5. Codokov E.S. Tri veka «Opera Komik» (II). K 300-letiyu osnovaniya teatra. [Three centuries of Opéra Comique (II). To the 300th anniversary of the founding of the theater]. In: *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2015, no. 4(28), pp. 455–465. (In Russian).

6. Bartlet M. Elizabeth C. (with Langham Smith R.). Opéra Comique. In: *Grove Music Online*. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043715?rskey=VLdjip&result=2> (accessed 08.09.2019).
7. Blay Ph. «Un théâtre français, tout à fait français» ou un débat fin-de-siècle sur l'Opéra-Comique. In: *Revue de Musicologie*, 2001, v. 87, no. 1, pp. 105–140.
8. Kilpatrick E. Quand sonne L'Heure espagnole. In: *L'Avant-Scène Opéra*, Juillet-août 2017, no. 299, pp. 39–43.
9. Langham Smith R. Albert Carré. In: *Grove Music Online*. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050976?rskey=Whw02j&result=1> (accessed 08.09.2019).
10. Letellier R. I. *Opéra-Comique: A Sourcebook*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
11. L'Opéra Comique: un lieu, une histoire. In: Website *L'Opéra Comique*. Available at: <https://www.opera-comique.com/fr/un-lieu-une-histoire> (accessed 08.09.2019).
12. *L'Opéra Comique: archives*. Available at: <https://dezedo.org/dossiers/archives-opera-comique/> (accessed 08.09.2019).
13. Niccolai M. Albert Carré directeur de l'Opéra-Comique à la Comédie-Française (1898–1915). In: *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique: Approches comparées (1669–2010)*; études réunies par S. Chaouche, D. Herlin et S. Serre. Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 2012, pp. 347–366. Available at: <https://books.openedition.org/enc/923> (accessed: 08.09.2019).
14. Wild N., Charlton D. *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris: répertoire 1762–1972*. Sprimont: Editions Mardaga, 2005.
15. Wild N. Esquisse de typologie des directeurs du Théâtre de l'Opéra-Comique au XIXe siècle. In: *Directeurs de théâtre, XIXe–XXe siècles: histoire d'une profession*; sous la direction de P. Goetschel et J.-C. Yon. Paris: Publications de la Sorbonne, 2008, pp. 61–70.

Захарбекова Ирина Сергеевна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Irina Zakharbekova

PhD, Associate Professor, Music Theory Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

i.z-bekova@yandex.ru

А.Ю. Ряпосов
Alexander Yu. RYAPOSOV

**ИДЕЯ ТРЕХПЛАННОЙ СЦЕНЫ
В КОНЦЕПЦИИ ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА**

**THE IDEA OF A THREE-DIMENSIONAL SCENE
IN THE CONCEPT BY VSEVOLOD MEYERHOLD'S OPERA DIRECTION**

Аннотация. Статья посвящена одной из составляющих концепции оперной режиссуры В. Э. Мейерхольда — архитектонике сцены, сложившейся под влиянием идей режиссера Мюнхенского Художественного театра и теоретика театра Георга Фукса (1868–1949) о сценической площадке в форме рельеф-сцены в противовес ренессансной сцене-коробке. Методология исследования опирается на сравнительный метод и методики гвоздевской школы театроведения.

Фукс и Мейерхольд идеал сценической площадки видели в сцене античного греческого театра и в сцене шекспировского театра, где актер не был отделен от зрительного зала порталным проемом сцены-коробки и не входил в противоречие с живописным или натуралистическим оформлением. Строение театра в виде рельеф-сцены и зрительского амфитеатра в Мюнхенском театре было реализовано архитектурно. Мейерхольд работал в зданиях, разделенных на сцену-коробку и ярусный зрительный зал; трехпланная сцена, состоящая из просцениума, рельеф-сцены на основе жестких станков и неглубоко расположенного задника, который выполнял функцию живописного фона, позволила соединить сцену и зрительный зал в единое театральное пространство.

На материале спектакля Мариинского театра «Тристан и Изольда» (1909) показан первый опыт реализации Мейерхольдом архитектоники трехпланной сцены, которая станет основой сценографических решений мейерхольдовских постановок музыкальных драм в опере и драматических спектаклей на императорской сцене в традиционалистский период творчества (1910–1918).

Ключевые слова: В.Э. Мейерхольд, концепция оперной режиссуры, Георг Фукс, рельеф-сцена, трехпланная сцена, просцениум, пратикабль, станок, сцена-коробка, «Тристан и Изольда».

Abstract. The article is devoted to one of the components of the concept of opera production by Vsevolod Meyerhold — the architectonics of the stage, formed under the influence of the ideas of the director of the Munich Artists' Theatre and theorist of the theater Georg Fuchs (1868–1949) about the stage in the form of relief-stage in contrast to the Renaissance stage enclosed by a frame. The methodology of the research is based on the comparative method and the methods of theater studies developed by Alexei Gvozdev.

Fuchs and Meyerhold saw the ideal of the stage area in the stages of the ancient Greek theater and of the Shakespeare theater, where there was no separation of the actor from the auditorium by the portal opening of the stage enclosed by a frame, and the actor did not come into conflict with the arrangement of the picturesque or

naturalistic scenery. The structure of the theater in the form of a relief stage and an amphitheater for the audience in the Munich theater was implemented architecturally. Meyerhold worked in buildings divided into a frame-like stage and tiered auditorium; a three-dimensional stage consisting of a proscenium, a relief stage based on rigid construct tools, and a surface back part, which served as a picturesque background, made it possible to combine the stage and the auditorium into a single theatrical space.

The material of the Mariinsky Theater performance of *Tristan und Isolde* (1909) shows Meyerhold's first realization of three-dimensional stage architecture, which would become the basis for decorating the scene of Meyerhold's musical dramas in opera and drama performances on the imperial stage during the main period of his work (1910–1918).

Keywords: V.E. Meyerhold, opera director's concept, Georg Fuchs, relief-scene, three-dimensional scene, proscenium, praticable, praktikabel, stage-plastic decision, scene enclosed by a frame, *Tristan and Iseult*.

Творчество В.Э. Мейерхольда привлекает внимание исследователей по всему миру, выходят новые книги и статьи (см., напр.: [9; 12; 13; 14; 15; 16]), но в мейерхольдовской режиссерской методологии и в мейерхольдовском театре остается еще немало неизученного.

Концепция оперной режиссуры Мейерхольда была сформулирована в статье «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» [4, 143–161]. Спектакль стал первой оперной постановкой Мейерхольда, при ее подготовке режиссер изучил 17 научных трудов [4, 160–161]), посвященных проблемам инсценизации оперы, эти теоретические штудии и практический опыт сценического воплощения оперы Р. Вагнера и стали материалом для выкладок мейерхольдовской концепции оперной режиссуры.

В статье речь идет о части концепции — об архитектонике сценической площадки. Опираясь на идеи Условного театра и взгляды Р. Вагнера и Л. Тика, идеал сцены Мейерхольд видел в площадках античного греческого и елизаветинского театров, поскольку и греческие актеры, и актеры театра Шекспира «играли на сцене, со всех сторон окруженные зрителями» [4, 150]. Реальный оперный театр работал в рамках сцены-коробки ренессансного театра, и, как отметил Мейерхольд, режиссеру Мюнхенского Художественного театра и театрику театра Георгу Фуксу (Georg Fuchs, 1868–1949) принадлежала идея рельеф-сцены (или, иначе, идея трехпланной сцены – подробнее о содержании данного термина см.: [6, 23–46]), способной преодолеть недостатки сцены-коробки и приблизить архитектонику сцены к искомому идеалу (см.: [4, 152]).

В мейерхольдоведении уделено недостаточно внимания влиянию идей Г. Фукса на формирование режиссерской методологии Мейерхольда в целом и мейерхольдовской концепции оперной режиссуры в частности.

Н.Д. Волков в первой биографии Мейерхольда пишет об использовании режиссером просцениума и в оперном, и в драматическом театрах; упоминает о книге Фукса (см.: [11]), которая вошла в число 17 научных работ, что из-

учал Мейерхольд при подготовке к сценическому воплощению «Тристана и Изольды»; дает описание использования постановщиком рельеф-сцены для устройства оформления замка короля Марка во втором действии «Тристана и Изольды» и замка Тристана — в третьем [1, 65, 69–70, 74], но не раскрывает причины, побудившие Мейерхольда обратиться к архитектонике сцены, предложенной Фуксом.

В фундаментальном труде К.Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» Фукс упоминается лишь однажды в связи с тем, что «сильное впечатление произвела на Мейерхольда книга Георга Фукса “Театр будущего”» [5, 77], но чем именно — не поясняется. В работе А.А. Гозенпуда «Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917» имя Фукса возникает именно в связи с постановкой «Тристана и Изольды», где Мейерхольд «во II и III действиях создал “сцену-рельеф” на первом плане, отодвинув декорации в глубину. Благодаря такому построению фигуры действующих лиц становились крупнее» [3, 277]. И.Д. Гликман в книге «Мейерхольд и музыкальный театр», в главе, посвященной спектаклю «Тристан и Изольда», комментирует недовольство режиссера сценой-коробкой ренессансного театра и противопоставление ей сцены-рельефа, но Фукса не называет [2, 49]. В статье Г.В. Титовой «Мейерхольд и художник» центром внимания является мейерхольдовский театральный конструктивизм, программным выражением которого стал спектакль «Великодушный рогоносец» (1922) и сценографическая работа Л.С. Поповой. В таком контексте идеи Фукса, по мнению автора статьи, позволили Мейерхольду перейти от вопросов декорационного оформления сцены к проблеме архитектоники сцены, которая посредством играющего актера связала бы сценические пространство и время в единый театральный хронотоп [7, 82–83]. Появляются современные переиздания книг Фукса [10].

Задача данной статьи — на материале спектакля «Тристан и Изольда» прояснить смысл и значение предложенной Фуксом рельеф-сцены для театра Мейерхольда в целом и его концепции оперной режиссуры в частности.

Фукс являлся адептом пластического, движенческого театра, имеющего своим истоком ритуальный танец, и, соответственно, был противником ренессансной сцены-коробки, потому что она не только отделяла игровую площадку от зрительного зала, но и превращалась или в панорамный ящик, где иллюзия реальности воспроизводилась живописными средствами, но при этом фигуры актеров вступали в противоречие с живописью и нарушали законы перспективы; или — в фотосценический ящик, где иллюзия реальности достигалась натуралистическими средствами, но оказывалась несовместимой с концепцией театра, рожденного из духа музыка, и превращала «фотосценический ящик в полнейший абсурд» [8, 73]. Фукс утверждал: «Актер и зритель, сцена и зрительная зала по своему происхождению и по самой своей сущности не противоположны друг другу, а нечто единое [курсив мой — А.Р.]» [8,

85]. Поскольку идеалом сценической площадки Фуксу виделась арена и амфитеатр античного театра, то искомая площадка движенческого театра должна была иметь определенную архитектонику, предполагавшую просцениум и неглубокую сцену, которые были связаны со зрительным залом в единое целое [8, 127, 129, 139]. Неглубокая сцена, в свою очередь, должны были состоять из собственно рельеф-сцены и живописи [8, 146]. Иными словами, площадка должна была состоять из трех частей (или — трех планов): передней — просцениума; средней — рельеф-сцены; задней — живописи [8, 146]. Последняя не должна создавать иллюзию действительности, как и не нужно живописью намечать место действия, не стоит ею обозначать и трехмерное пространство. Живопись третьего плана сцены должна создавать атмосферу действия, опираясь на рисунок и краски (см.: [8, 154, 153, 152]), то есть — собственно живописными средствами.

Мейерхольд принял и развил идею трехпланной сцены, поскольку в Мюнхенском Художественном театре рельеф-сцена и амфитеатр были построены как неотъемлемая часть архитектуры здания, а Мейерхольду предстояло работать в театрах с ренессансным строением в виде двух частей — сцены-коробки и многоярусного зрительного зала. Мейерхольд предложил с помощью рельеф-сцены сломать плоский пол обычных подмостков, саму же рельеф-сцену реализовать с помощью пратикаблей (фр. *praticable*; нем. *praktikabel*) — жестких станков, которые «дают актеру возможность прикасаться к ним, служат как бы *пьедесталом для скульптуры* [станок выступает архитектурой, создаваемой режиссером, скульптура — плод творчества актера; курсив мой — А.Р.]» [4, 153]. Рельеф-сцена «дает возможность избежать той обычной неприятности для эстетического вкуса зрителей, когда тело человеческое (три измерения) стоит рядом с живописью (два измерения)» [4, 153]. Смысл применения рельеф-сцены виделся Мейерхольду так: «Если на авансцену, находящуюся вне занавеса, положить ковер, придав ему значение колоритного пятна, созвучного с боковыми сукнами, если прилегающий к авансцене план превратить в пьедестал для группировок, построив на этом плане “сцену-рельеф”, если, наконец, задний проспект, помещенный в глубине, подчинить исключительно живописной задаче, создав из него выгодный фон для человеческих тел и их движений, — то недостатки ренессансной сцены будут в достаточной мере смягчены» [4, 154].

Вариации на темы трехпланной сцены станут основой мейерхольдовских сценографических решений музыкальных драм в опере и драматических спектаклей на императорской сцене в традиционалистский период творчества Мейерхольда (1910–1918). Постановка вагнеровской оперы была первым шагом на этом пути и шагом компромиссным. Режиссер в статье, посвященной спектаклю, утверждал: «Ремарки автора зависят от уровня сценической техники того времени, когда пишется пьеса. Изменилась техника сцены, и ре-

марки автора должны быть рассматриваемы лишь сквозь призму современной сценической техники» [4, 159]. В постановке «Тристана и Изольды» Мейерхольд смело нарушил ремарки Вагнера при оформлении сценической площадки, использовав прием «часть вместо целого»: вместо корабля в 1 действии — большой парус и отдельные детали оснастки плоской сцены-палубы; вместо сада в замке короля Марка во 2 действии — фронтальная композиция в виде крепостной стены с закрепленными на ней факелами, несколько деревьев и скамейка; вместо громоздких сооружений замка Тристана в 3 действии — пустынный берег моря, скалы Бретани и подъемный мост, на котором разворачивался бой Курвенала с идущими на штурм замка. Но режиссер не смог отказаться от занавеса Мариинского театра и не вынес действие на выдвинутый в сторону зрителя просцениум, вместо трех планов сцены в «Тристане и Изольде» получилась сцена из двух планов.

С точки зрения инсценирования оперы Мейерхольд различал две линии ее развития. Первая: Глюк — Вебер — Вагнер; линия музыкальной драмы. Вторая: Глюк — Моцарт — Бизе; линия традиционной оперы [4, 146]. И мейерхольдовская концепция оперной режиссуры — это не концепция режиссуры всей оперы, но концепция режиссуры музыкальной драмы, что подтверждается и теорией Фукса, который считал невозможным соединить в рамках одной сценической площадки драму и традиционную оперу. Последней необходима традиционная глубокая сцена с кулисами, чтобы иметь возможность разместить массовые сцены и хоры [8, 204, 205].

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2.
2. Гликман И.Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Советский композитор, 1989.
3. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр между двух революций 1905–1917. Л.: Музыка, 1975.
4. Мейерхольд В.Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 143–161.
5. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969.
6. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.
7. Титова Г.В. Мейерхольд и художник // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи / РИИИ. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 77–114.
8. Фукс Г. Революция театра. История Мюнхенского Художественного театра / пер. с нем. СПб.: Грядущий день, 1911.
9. Braun E. (ed.) Meyerhold on Theatre. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
10. Fuchs G. Il teatro del futuro. Imola: Cue Press, 2019.
11. Fuchs G. Revolution des Theaters. München; Leipzig: G. Müller, 1909.
12. Pitches J. Vsevolod Meyerhold. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

13. Skinner A. *Meyerhold and the Cubists: Perspectives on Painting and Performance*. Bristol: Intellect, 2015.
14. Skinner A. Surfaces, Depths and Hypercubes: Meyerholdian Scenography and the Fourth Dimension // *Theatre and Performance Design*. 2015. Vol. 1. № 3. P. 204–219.
15. Schmidt P. *Meyerhold at Work*. Austin: University of Texas Press, 2014.
16. Tian M. Authenticity and Usability, or ‘Welding the Unweldable’: Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre // *Asian Theatre Journal*. 2016. Vol. 33. № 2. P. 310–346.

REFERENCES

1. Volkov N.D. *Meyerhold*: in 2 volumes. Moscow; Leningrad: Academia, 1929, vol. 2. (In Russian).
2. Glikman I.D. *Mejerhol'd i muzykal'nyj teatr* [Meyerhold and Musical Theater]. Leningrad: Sovetskij compositor, 1989. (In Russian).
3. Gozenpud A.A. *Russkij opernyj teatr mezhdv dvuh revolyucij 1905–1917*. [Russian Opera Theater between Two Revolutions. 1905–1917]. Leningrad: Muzyka, 1975. (In Russian).
4. Meyerkhol'd V.E. K postanovke «Tristana i Izol'dy» na Mariinskom teatre 30 oktyabrya 1909 goda [To the Production of *Tristan and Isolde* at the Mariinsky Theatre on October 30, 1909]. In: *Meyerkhol'd V.E. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy* [Meyerhold V. E. Articles, Letters, Speeches, Conversations]: 2 vols. Moscow: Iskusstvo, 1968, vol. 1, pp. 143–161. (In Russian).
5. Rudnickij K.L. *Rezhisser Meyerkhol'd* [Meyerhold The Director]. Moscow: Nauka, 1969. (In Russian).
6. Ryaposov A.Yu. *Rezhisserskaya metodologiya Meyerhol'da. Rezhisser-novator i 'bol'shoj teatr': priemy i metody meyerhol'dovskoj rezhissury iskanij i Aleksandrinskij teatr* [Meyerhold's Directorial Methodology. Director-innovator and 'Bolshoi Theater': Techniques and Methods of Meyerhold Directing Searches and Alexandrinsky Theater]. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. (In Russian).
7. Titova G.V. Meyerhol'd i hudozhnik [Meyerhold and the Artist]. In: *Meyerhol'd. K istorii tvorcheskogo metoda: Publikacii. Stat'i* [Meyerhold. On the History of the Creative Method: Publications. Articles]. Saint Petersburg: Kul'InformPress, 1998, pp. 77–114. (In Russian).
8. Fuchs G. *Revoljucijna teatra. Istoriya Myunhenskogo Hudozhestvennogo teatra*. Saint Petersburg: Gryadushchij den', 1911. (In Russian translation).
9. Braun E. *Meyerhold on Theatre*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
10. Fuchs G. *Il teatro del futuro*. Imola: Cue Press, 2019.
11. Fuchs G. *Revolution des Theaters*. München; Leipzig: G. Müller, 1909.
12. Pitches J. *Vsevolod Meyerhold*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
13. Skinner A. *Meyerhold and the Cubists: Perspectives on Painting and Performance*. Bristol: Intellect, 2015.
14. Skinner A. Surfaces, Depths and Hypercubes: Meyerholdian Scenography and the Fourth Dimension. In: *Theatre and Performance Design*, 2015, vol. 1, no 3, pp. 204–219.
15. Schmidt P. *Meyerhold at Work*. Austin: University of Texas Press, 2014.
16. Tian M. Authenticity and Usability, or ‘Welding the Unweldable’: Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre. In: *Asian Theatre Journal*, 2016, vol. 33, no. 2, pp. 310–346.

Ряпосов Александр Юрьевич

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором источниковедения, Российского института истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

Alexander Yu. Ryaposov

PhD, Senior Researcher, Head of Source Study Department, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia

alexandryaposov@gmail.com

**ОПЕРА ЛЮБОМИРА ПИПКОВА «ДЕВЯТЬ БРАТЬЕВ ЯНЫ»
НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА**

**LYUBOMIR PIPKOV'S OPERA *YANA'S NINE BROTHERS*
ON THE STAGE OF BOLSHOI THEATRE**

Аннотация. Любомир Пипков (1904–1974) — один из ведущих представителей второго поколения болгарских композиторов. За свою жизнь он написал три оперы: «Девять братьев Яны» (1928–1932), «Момчил» (1948) и «Антигона'43» (1963), которые отличаются оригинальным и новаторским стилем, опирающимся как на современные тенденции, так и на фольклорные традиции.

Статья посвящена истории создания, постановки и музыкальной критике четырехактной оперы Пипкова «Девять братьев Яны» по повести В. Стоянова (поставлена в 1937 году) на собственное либретто композитора. В основу сюжета, полного трагических коллизий, положены народные баллады о Георгии Грознике, его восьми братьях и сестре Яне, а также о чуме, поразившей болгарскую землю. Действие происходит во время турецкого вторжения 1360-х годов, но повествование затрагивает горячие темы, связанные с XX веком. Народная музыкальная драма была написана во время учебы композитора у Поля Дюка и Нади Буланже в *École Normale de Musique de Paris* (1926–1932). Пипков также испытал влияние оперной эстетики и драматургии Мусоргского. Он стремился внедрить в музыкальный язык оперы сложную тонально-ритмическую структуру болгарского фольклора и особенности просодии болгарской речи, что привело к появлению особого декламационного стиля. Сегодня первая опера Пипкова остается в центре внимания болгарских музыковедов.

Композитор не дождался триумфа своей первой оперы в постановке Софийского театра оперы и балета, а также до ее мировой премьеры на международном форуме «Опера Европа» во время болгарского председательства в Совете ЕС в марте 2018 года под руководством Пламена Карталова. Международное признание сочинению принесла премьера на сцене Большого театра в Москве 12 мая 2018 года.

Ключевые слова: Любомир Пипков, болгарский композитор, опера, «Девять братьев Яны», Софийская опера и балет, Пламен Карталов.

Abstract. Lyubomir Pipkov (1904–1974) is one of the leading composers, pedagogues and intellectuals belonging to the second generation of Bulgarian composers. During his lifetime, he wrote three operas: *Yana's Nine Brothers* (1928–1932), *Momchil* (1948), and *Antigone '43* (1963), notable for their original and innovative style, drawing both on contemporary trends and the folklore traditions.

This article is dedicated to the history of creation, stage performances and music criticism of Pipkov's first four-act opera *Yana's Nine Brothers* on the tale of Vesselin Stoyanov (staged in 1937). The libretto was jointly written by the composer. Opera's simple plot, full of tragic and dramatic conflicts, illustrates Pipkov's style and individual early signature, and reveals expressionist and symbolist qualities. The opera is based on folk ballads about Georgi Groznika, his eight brothers and his sister Yana, and the plague that hit Bulgarian land. The action takes place in Bulgaria, during the Turkish invasion of 1360's, but the narrative touches on hot topics related to the 20th century. The folk-music drama was written during composer's studies with Paul Dukas and Nadia Boulanger in École Normale de Musique de Paris (1926–1932). From a historical point of view, it is as important for Bulgaria as Debussy's *Pelléas et Mélisande* is to France. The composer was also influenced by Mussorgsky's opera aesthetics and dramaturgy. He attempted to explore the complex tonal and rhythmic music structure and the prosodic features of Bulgarian speech, which resulted in a recitative style of declamation. Nowadays, his first opera remains the most commented from various analytical vantage points by the Bulgarian music critics.

The composer was not alive to see the triumph of his first national Bulgarian opera at its third stage performance by the Sofia Opera and Ballet, and its world premiere at the International Forum 'Opera Europa' during the Bulgarian Presidency of the Council of the EU in March 2018, under the direction of Plamen Kartaloff. The columniation of opera's international recognition took place at the world-famous Bolshoi Theatre's premiere, on May 12th 2018.

Keywords: Lyubomir Pipkov, Bulgarian composer, opera, *Yana's Nine Brothers*, Sofia Opera and Ballet, Plamen Kartaloff.

Lyubomir Pipkov (1904–1974) is one of the leading composers, pedagogues and intellectuals belonging to the second generation of Bulgarian composers. During his lifetime, he wrote three operas: *Yana's Nine Brothers* (1929–32, staged in 1937), *Momchil* (1939–43, staged in 1948), and *Antigone '43* (1962, staged in 1963), notable for their original and innovative style, drawing both on contemporary trends and the folklore traditions. His operas could be compared with the finest accomplishments of the most important national music schools and dominating ideological and aesthetical trends at the time.

This article is dedicated to the history of creation, stage performances and music criticism of Pipkov's first opera in four acts, eight scenes *Yana's Nine Brothers* on the tale of Vesselin Stoyanov. It is an outstanding, indicative work and proof of the modernization and creativeness of the Bulgarian music school. Nowadays, the opera remains the most commented on from various analytical vantage points by the Bulgarian music critics. The kind of polemics it evoked are known in both of his former realizations at the Sofia Opera (1937, 1961). Its third production (March 2018) set the brilliant start of the guest-performance of the Sofia National Opera and Ballet in May 2018 at the Bolshoi Theatre in Moscow.¹

Lyubomir Pipkov's work has received international recognition. He was

¹ The Sofia Opera and Ballet presented six works in the Bolshoi Theatre: Pipkov's opera and Adolphe Adam's ballet *Le Corsaire*, in a new version by the Russian-American choreographer Eldar Aliyev

among the founding members of the Contemporary Music Society (1933), he headed the Sofia Opera (1944–1948), was a chairman of the Union of Bulgarian Composers (1947–1957), and taught at the Sofia conservatory from 1948 till the end of his life. His compositions were first introduced to the Moscow's public in 1949 at a concert held in the Union's House Concert Hall. The composer performed his Piano trio (1930) with Leonid Kogan and Mstislav Rostropovich, and his First string quartet (1928, the first Bulgarian quartet), was played by the famous quarter A. Borodin. Pipkov participated in a number of congresses and international juries and kept a friendship with Dmitry Shostakovich, who admitted: "A composer who brings emulation" about his Bulgarian colleague [10; 11; 16, 332–336].

The Sofia Opera and Ballet had performed Pipkov's operas in Moscow's most renowned theatres, always with the country's best singers. The premiere of the opera *Momchil*, dedicated to the heroic events of Bulgarian history against violence and enslavement, took place at the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Theatre in 1953. *Antigone '43*, based on the plot of the tragedy by Sophocles, in response to the revolutionary anti-fascist movement, was premiered at the Bolshoi Theatre in 1968. Prof Dr. Habil Ivan Khlebarov (1934–2015), a student of Mikhail Druskin at the St Petersburg Conservatory, who headed the Department of Musicology and Ethnomusicology of the Sofia Music Academy for 40 years, became the biographer of Lyubomir Pipkov [5].

In his first opera *Yana's Nine Brothers*, the composer tried to combine all these multidirectional vectors: classical opera–national opera–modern opera, to unite the tonal, harmonic and rhythmic features of Bulgarian folk music with the pan-European "musical vocabulary" of the late 19th and early 20th centuries. The opera is amazing with its powerful breath of national-folk melodies and rhythms, it is the first folk-music drama in the history of Bulgarian music,² but its stage history was complicated [22, 146].

The lyrical drama was written during the composer's studies with Paul Dukas, Yvonne Lefébure and Nadia Boulanger in École Normale de Musique de Paris (1926–1932). Returning for a vacation at home, the 24-year-old composer accidentally read the tale of Nikola Veselinov in the *Zlatorog* magazine. Perhaps, it was at that time when he began to think about both the new art and new national music. In Europe in the 1920s, the classic romantic opera tradition was already giving way to the experimental modernist paradigm in art.

(New Stage on May 12 and 13, 2018). Wagner's tetralogy *The Ring of the Nibelung* (*The Rhine Gold*, *The Valkyrie*, *Siegfried* and *Twilight of the Gods*) was shown in the Historical Stage on May 18, 19, 21 and 23, 2018.

² Bulgaria was liberated from the Turkish yoke in 1878 and did not have the opportunity to develop the operatic traditions. The first incomplete Bulgarian opera was *Siromachkinya* (*The Poor Woman*, 1900) by Emanuil Manolov (1860–1902), who studied at the Moscow conservatory, and showed how the musical and theatrical forms common in the National Revival period were transformed into a new national genre.

The opera *Yana's Nine Brothers* is based on folk ballads about Georgi Groznika,³ his eight brothers and his sister Yana, and the plague that hit Bulgarian land. Georgi, the elder brother, is overtaken by such evil and jealousy that he cut off his own brother's hands. The libretto was jointly written by the composer. The action takes place in Bulgaria, during the Turkish invasion of the 1360's, but the narrative touches on hot topics related to the 20th century. The opera's simple plot, full of tragic and dramatic conflicts, illustrates Pipkov's style and individual early signature, and reveals expressionist and symbolist qualities. From a historical point of view, it is as important for Bulgaria as Debussy's *Pelléas et Mélisande* is to France. The composer was also influenced by Mussorgsky's opera aesthetics and dramaturgy. He attempted to explore the complex tonal and rhythmic music structure and the prosodic features of Bulgarian speech, which resulted in a recitative style of declamation [2; 8, 299–304; 9; 10; 11; 13, 15].

While Pipkov was perfecting his art under the guidance of french mentors, the political events were unfolding in his homeland that ultimately led to the fascist coup of 1934. The September Uprising (1923), led by the Bulgarian Communist Party, was an attempt to overthrow Alexander Tsankov's new government that had come to power with the coup d'état of 9 June 1923. It was brutally crushed by the government, led to the events of April 1925,⁴ and brought white terror against the left-wing movement and the intelligentsia who were in opposition to the regime. Writers, poets and artist responded to the suppression and then the so-called "September literature" was born.

Pipkov also reacted to the September Uprising's tragedy and wrote the Wedding Cantata (1935) and the vocal ballad The Riders (1929) both based on poems by Nikola Furnadzhiev. *Yana's Nine Brothers* is a truly innovative and revolutionary work for its time. Symbolism and reality go hand in hand. The composer himself spoke about the opera:

"I tried to see the past of my country from the standpoint of the present in the opera, to reveal the truth of a life full of wisdom, experience and faith in the future ... I contrasted the vivid image of the woodcarver Angel to the image of Georgi Groznika. I tried to reproach the dark forces that cut the hands of the progressive people in our country. With a historical plot, I solved contemporary problems." [13, 12, 22–28].

Main Characters

Mother (mezzo soprano) is a cross-cutting and a plot-forming character.

Yana (soprano) is not only a symbol of peace, stability and universal harmony, but also a tool of retribution, opposing evil.

George Groznika (bass) is the eldest of nine brothers-miners (the personification of destruction—permissiveness, lack of spirituality, anger and envy).

³ The meaning of the Bulgarian word "grozen" indicates person's ugly appearance.

⁴ The St Nedelya Church assault was carried out on 16 April 1925, when a group of the Bulgarian Communist Party blew up the church's roof during the funeral service of General Konstantin Georgiev.

Angel (tenor) is the younger brother, a master woodcarver (the bearer of the creative principles, spiritual purity, morality and artwork).

The Gypsy (mezzo soprano) brings infection both in the literal and figurative sense: the plague as a disease of society, punishing it and leading to the death of the state.

The Seven brothers do not have an individual psychological outline.

The choir is a judge, commentator and mourner, referring to the ancient Greek tragedy.

Synopsis

The chronicle of one Bulgarian peasant family unfolds: Mother, her beautiful daughter Yana and her nine sons, workers in the coal mines. Starting with a description of the conflict between two brothers—the talented artist Angel and the envious, cruel Georgi Groznika—the opera’s action goes on to the picture of a national disaster: the plague and the Turkish invasion. On this background, the moral drama continues to be played out: Georgi’s black-hearted hands chops off the skillful hands of the master woodcarver Angel with an axe. Georgi, who left home, finds the Gypsy covered with logs. He believes she is infected and frees her on a promise to kill his brothers. Nine years have passed, but the Mother is still waiting for her beloved son Angel. After years of successful robberies in Wallachia, Georgi returns home. Yana asks him questions about the Gypsy, and as she is convinced that he is guilty, she raises a bow and aims at her villainous brother. In the distance, the city of Samokov, set on fire by the Turks, burns [13, 44–62; 15; 16, 165–166, 170–174; 19; 20; 27].

In general, the story turned out to be gloomy, in the spirit of late romanticism and at the same time newfangled expressionism, with a Freudian flair. Pipkov greatly appreciated the lyric soprano singer Ivanka Miteva-Koralova and wrote the role of Yana especially for her. The opera’s main characters are both people, with their passions and sufferings, and symbols personifying national character’s features. The libretto is written in prose and there is no overture. Yana’s song at the beginning of the opera is a reference point for the plot’s dramatic development. There are no arias and duets in the classical sense of these terms; the musical drama develops without dividing into numbers. The composer avoided direct folklore quotes and fused together two significant layers of Bulgaria’s musical culture: the ascetic Byzantine church chants and the oriental ornamentation combined with the whimsical rhythm of folk music.

After the premiere in 1937, the opera disappeared from the theater’s repertoire. In the 1930s, there were sharp disputes about the Bulgarian national musical style in the press, coinciding with the so-called “second opera war”.⁵ There was a heated debate about *Yana’s Nine Brothers*, mainly concerning its plot. The composer was

⁵ The new operas by the composers Pancho Vladigerov (1899–1978), Veselin Stoyanov (1902–1969) and Pipkov were discussed in the press. [8, 209–314, 442–478; 16, 151–191; 22, 64–146].

accused of promoting communist propaganda. Critics diverged in their assessment: some enthusiastically welcomed the new domestic opera, others saw in its plot almost a slander on the Bulgarian people's moral foundations [8, 299–304, 449–480; 534–596; 12, 31–56; 16, 332–339].

The opera's second production in 1961 was not successful. Important were both the third (1978, Stara Zagora) and the fourth stage performances (1984, Ruse).⁶ The contribution to the opera's popularization belongs to Plamen Kartaloff, director of the Sofia Opera and Ballet, who personally knew the composer [13, 305–321, 505–643].

Unfortunately — as has happened many times in the history of the art — Lyubomir Pipkov was not alive to see the triumph of his first national Bulgarian opera at its third stage performance by the Sofia Opera and Ballet, and its world premiere at the International Forum “Opera Europa” during the Bulgarian Presidency of the Council of the EU in March 2018, under the direction of Plamen Kartaloff. The opera impresses with its detailed delivery of the grim circumstances, with delicately used effects and the many metaphors and implied analogy of predicted mythologems.

The columniation of its international recognition took place at the world-famous Bolshoi Theatre's premiere, on May 12th 2018. Despite initial fears, this completely unknown to the Russian public opera, gained positive approach and criticism by the competent public and press in Moscow. Russian music critics presented the opera as “a living folk saga, drama and medieval mystery” with “many ethnic masks, ritual costumes and trees that look like altars of sacrifice”. Formal and grandiose, decorative and exotic. The scenic design was modern, with strikingly colored costumes, the voices and performance were excellent. The atmosphere at the premiere was friendly; there was a ten-minute standing ovation and cries “Bravo!” Both the Bulgarian press and the National Radio stressed the “grandiose success” of the Sofia Opera and Ballet at the Bolshoi Theater.⁷ [5; 6; 7; 17; 18; 24].

The opera received high marks from the official press and was included in the list of significant premieres by the Kommersant and Kultura newspapers, received a review on the Musical Seasons website etc. Valeria Fedotova, a senior researcher at the Institute of Art Studies of the Russian Academy of Sciences, shared her feelings in an interview broadcasted by the Bulgarian National Television, mentioning the Shakespearian magnitude of the opera and Kartaloff's efficient work [3; 4; 5; 7; 14; 21; 25; 26].

I would like to conclude with an abstract from the article of Igor Koryabin, published on the *website belcanto.ru*:

⁶ The production was directed by Plamen Kartaloff and received an award at the National Opera Review.

⁷ There are some negative critiques about the scenic presentation of Wagner's tetralogy *The Ring of the Nibelung* and a note saying that the Sofia ballet troupe is “small” for Russian standards. [27; 1].

“The Orthodox idea and spirituality of the nation appears in the opera as a very strong and capacious projection of music, created in Western form and technique, but brightly national in content. Through the powerful fusion of late romanticism and expressionism, the immensely spacious melody of the Slavic soul is heard in it, a vibrant burning nerve beats in it... This is one of those rare productions that does not spill a drop of the «high purity» of the opera genre” [15].

Nowadays, *Yana's Nine Brothers*, the “most Bulgarian” opera, is considered a recognized masterpiece that marked a turning point in the history of Bulgarian musical theater. After the Moscow’s premiere, Plamen Kartalov’s book *Yana's Nine Brothers*. Director’s Projections (Sofia, 2018) was printed, which discusses the main problems of the opera in a historical, musical and directorial context.

ЛИТЕРАТУРА | REFERENCES

1. Bederova Yu. Konicheskaya opera. *Kol'tso nibelunga* v postanovke Sofiyskoy operi v Bol'shom teatre [A cone-shaped opera. The Ring of the Nibelung staged by the Sofia Opera at the Bolshoi Theater]. In: *Kommersant*, no. 86, 22.05.2018. (In Russian). Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/3635552> (accessed 11.10.2019).
2. Drumeva K., Kostakeva M., Hlebarov I. *Lyubomir Pipkov*. Sofia: Nauka i Izkustvo, 1975. (Translated in Russian: Друмева К., Костакева М., Хлебаров И. «Любомир Пипков». М.: Советский композитор, 1976).
3. Dyukina E. *Navodim mosti. Sofiyskiy teatr pokazal Devyat' brat'ev Yany* [Building bridges. Sofia Theater showed *Yana's Nine Brothers*], 09.06.2018. Available at: <https://newsmuz.com/news/2018/navodim-mosty-sofiyskiy-teatr-pokazal-devyat-bratev-yany-41231> (accessed 11.10.2019). (In Russian).
4. Fedotova V.N. *Potresayushte! Blestyashte! Velikolepno!* [Amazing! Brilliantly! Sumptuously!]. Bulgarian Cultural Institute in Moscow. (In Russian). Available at: <https://bci-russia.ru/news/operafed/?lang=RU> (accessed 11.10.2019).
5. *Gastrolni Sofiyskoy opery i baleta v Bol'shom teatre* [Sofia Opera and Ballet's concert tour at the Bolshoi Theatre]. Bulgarian Cultural Institute in Moscow. Available at: <https://www.facebook.com/bul-gariainrussia/posts/961851967315452/> (accessed 11.10.2019).
6. Georieva E. Sofiyskata opera gastrolira v Bolshoy [Sofia Opera is performing at the Bolshoi Theatre]. In: *Sega* [Now], 14.05.2018, p. 16.
7. *Grandioznyj uspekh predstavlenij Sofiyskoy opery i baleta v Bol'shom teatre* [Tremendous success of the Sofia Opera and Ballet at the Bolshoi Theater]. (In Russian). Available at: <http://bnr.bg/ru/post/100970448/grandioznii-uspeh-predstavlenii-sofiiskoi-operi-i-baleta-v-bolshom-teatre> (accessed 11.10.2019).
8. Hlebarov I. *Novata balgarska muzikalna kultura* [The new Bulgarian music culture], vol. 1 (1878–1944). Sofia: State Music Academy Pancho Vladigerov; Hayni Publishing House, 2003.
9. Hlebarov I. Traditsiite na Mussorgsky v operata *Yaninite devet bratya* ot Lyubomir Pipkov [Mussorgsky's traditions in the opera *Yana's Nine Brothers* by Lyubomir Pipkov]. In: Hlebarov I. *Izbrano* [Selected], vol. 2. Sofia: Artkoop, 1999. p. 48
10. Hlebarov I. *Tvorcheskata evolyutsiya na Lyubomir Pipkov* [Lyubomir Pipkov's creative evolution], vols. 1, 2. Sofia: Artkoop, 1996, 2001.
11. Hlebarov I. *Tvorcheskiyat svyat na Lyubomir Pipkov* [The artistic world of Lyubomir Pipkov], vol. 2, book 1, 2. Sofia: Artkoop: 2000, 2001.
12. Karakostova R. Muzikalnata kritika za operate na Lyubomir Pipkov i za stsenichnite im realizatsii [Music criticism on Lyubomir Pipkov's operas and their stagings]. In: *Bulgarian musicology*, 2014, no 2, pp 31–56.

13. Kartaloff Pl. *Yaninite dever bratya. Opera ot Lyubomir Pipkov. Rezhiorski proektsii* [*Yana's Nine Brothers. An opera by Lyubomir Pipkov. Director's projections*]. Sofia: Zahari Stoyanov, 2018.
14. Koryabin I. Bolgarskie brat'ya [Bulgarian brothers]. In: *Igraem s nachala* [Play from the beginning]. (In Russian). Available at: <https://gazetaigraem.ru/article/4519> (accessed 11.10.2019).
15. Koryabin I. *Devyat' brat'ev Yanii i odin Korsar. Sofiyskiy teatr opery i baleta v Moskve* [*Yana's Nine Brothers and Le Corsaire. Sofia Opera and Ballet in Moscow*]. (In Russian). Available at: <https://www.belcanto.ru/18060501.html> (accessed 11.10.2019).
16. Kracheva L. *Kratka istoriya na bǎlgarskata muzikalna kultura* [Short history of Bulgarian music culture]. Sofia: Abagar, 2001.
17. Nay-bǎlgarskata opera *Yaninite devet bratya* sǎzdava novi obrazi [The most Bulgarian opera *Yana's Nine Brothers* creates new images]. In: *Zemya* [Earth], 16.3.2018, p. 18.
18. Nikolov H., Biletite za gastrola na Sofiyskata opera v Bolshoy teatar svarshiha [Tickets for the tour of the Sofia Opera at the Bolshoi Theater were sold out]. In: *24 chasa* [24 Hours], 08.05.2018, p. 32.
19. Lyubomir Pipkov. *Devyat' brat'ev Yany, kratkoe sodержание* [*Yana's Nine Brothers, Synopsis*]. (In Russian). Available at: <https://www.bolshoi.ru/performances/7018/libretto/> (accessed 11.10.2019).
20. Lyubomir Pipkov. Opera *Devyat' brat'ev Yany* [*Yana's Nine Brothers*]. In: *Music Seasons*. (In Russian). Available at: <https://musicseasons.org/lyubomir-pipkov-opera-devyat-bratev-yany/> (accessed 11.10.2019).
21. Matushevich A. *Bolgarii vzyali stolitsu v Kol'tso* [Bulgarians took the capital in the Ring]. (In Russian). Available at: <http://portal-kultura.ru/articles/opera/210359-bolgary-vzyali-stolitsu-v-koltso/> (accessed 11.10.2019).
22. Pipkov L. Za bǎlgarskiya muzikalen stil [About Bulgarian Music Style]. In: Pipkov L. *Izbrani statii* [Selected articles]. Sofia; Muzika, 1977.
23. Pipkov L. *Yaninite devet bratya (klavir)* [*Yana's Nine Brothers, piano score*]. Sofia, 1966.
24. S uspeh se uvencha premierata na *Yaninite devet bratya* v Moskva [The premiere of *Yana's Nine Brothers* in Moscow was a great success]. In: *Zemya* [Earth], Sofia, 14.05.2018, p. 18.
25. Tikhomirov A. Pryzhok bez razbega [Jump without a run]. (In Russian). Available at: http://tikhomirov-music.com/press/publications/prizok_bez_razbega (accessed 11.10.2019).
26. *Yana's Nine Brothers, Le Corsaire and Siegfried: Intersection Point at the Bolshoi*. Available at: <https://www.bolshoi.ru/en/about/press/articles/announce/Sofia-opera-2018-05/> (accessed 11.10.2019).
27. *Yana's Nine Brothers, Synopsis*. In: *Sofia Opera and Ballet*. Available at: <https://www.operasofia.bg/en/news-and-events/item/6502-yana-s-nine-brothers-lubomir-pipkov-synopsis> (accessed 11.10.2019).

Дерменджиева Станимира Стоянова

PhD, учител на музика в началной школе, Министерството на образованието, изследовател и религиозни дела в Грещия, Корфу, Грещия

Stanimira S. Dermendzhieva

PhD, Music Teacher in Primary Education, Ministry of Education, Research and Religious Affairs of Greece, Corfu, Greece

stanimirad_t@yahoo.gr

КАЗАХСКАЯ ОПЕРНАЯ КЛАССИКА В ПОСТАНОВКАХ «АСТАНА ОПЕРА»

CLASSICAL KAZAKH OPERAS IN PERFORMANCES OF ASTANA OPERA

Аннотация. В современной культуре Казахстана опера находится в центре внимания профессиональных музыкантов, режиссеров, организаторов театрального дела и любителей музыки. За все время своего существования казахская опера прошла большой и сложный путь развития (1934–2019). Три казахстанских оперных театра (Астана опера, ГТОБ им. Абая, Шымкентский театр оперы и балета) осуществляют новые постановки. Из казахских опер в классический оперный репертуар вошли «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского (1934), «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (1944) и «Биржан и Сара» М. Тулебаева (1946).

В 2013 году в столице был создан новый оперный театр Астана Опера. За небольшой период деятельности театра осуществлены новые постановки всех трех опер. К международной презентации и открытию театра была поставлена опера «Биржан и Сара» (режиссер Ю. И. Александров, Россия). В 2015 году театр предложил новое прочтение оперы «Абай» Жубанова и Хамиди (режиссеры Андреа Чиньи и Джанкарло дель Монако, Италия). В 2018 году состоялась премьера оперы «Кыз-Жибек» Брусиловского в редакции А. Мухитдинова (режиссер М. А. Панджavidзе, Белоруссия). Идеи режиссеров и технические возможности визуально-пространственной постановки в Астана опере нередко трансформируют авторский замысел. Актуальные редакции «Кыз-Жибек» и «Биржана и Сары» привели к обогащению музыкального текста опер новым материалом и к частичному изменению сюжета, а редакция «Абая» — к возвращению исходного облика оперы, очищению оригинала от редакционных напластований.

Ключевые слова: казахская опера, «Астана опера», «Кыз-Жибек», «Биржан и Сара», постановка, редакция, премьера.

Abstract. In the modern culture of Kazakhstan, opera is in the focus of attention of professional musicians, directors, organizers of theatrical business and music admirers. Throughout its existence, Kazakh opera has passed a long and difficult way of development (1934–2019). Three Kazakhstani opera houses (Astana Opera, The State Opera and Ballet Theatre named after Abay, Shymkent Opera and Ballet Theatre) are performing new productions. Classical Kazakh Opera repertoire includes *Kyz-Zhibek* by E. Brusilovsky (1934), *Abay* by A. Zhubanov and L. Hamidi (1944) and *Birzhan and Sara* by M. Tulebayev (1946).

In 2013, a new theatre Astana Opera was created in the new capital of Kazakhstan. During the short period of the theatre's activity, new productions of all the three operas were performed. The opera *Birzhan and Sara* (directed by Yu. I. Alexandrov, Russia) was staged for the international presentation and opening of the theater Astana Opera. In 2015, the theatre offered the new performance of the opera *Abay* by A. Zhubanov and L. Hamidi (directed by Andrea Chigny and Giancarlo del Monaco,

Italy). In 2018, the premiere of the opera *Kyz-Zhibek* by E. Brusilovsky, edited by A. Mukhitdinov (directed by M. A. Panjavidze, Belarus) was held. The ideas of directors and technical possibilities of visual-spatial staging of the Astana Opera theatre often transform the author's ideas. New editions of *Kyz-Zhibek* and *Birzhan and Sara* led to the enrichment of the musical text of the operas with new material and a partial change of the plot. The last edition of *Abay* returned opera to the original appearance and purified the original text from editorial corrections.

Keywords: Kazakh opera, Astana Opera, *Kyz-Zhibek*, *Birzhan and Sara*, production, edition, premiere.

В современной культуре Казахстана опера находится в центре внимания профессиональных музыкантов, режиссеров, организаторов театрального дела и любителей музыки. За время своего существования казахская опера прошла большой и сложный путь развития (1934–2019). Три казахстанских оперных театра (Государственный театр оперы и балета им. Абая в Алматы, театр «Астана опера» в Нурсултане, Южно-Казахстанский театр оперы и балета в Шымкенте) осуществляют новые постановки. Из классического наследия в их репертуар вошли три произведения: «Кыз-Жибек» Евгения Брусиловского (1934), «Абай» Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди (1944) и «Биржан и Сара» Мукана Тулебаева (1946). Они были созданы в период становления оперного жанра, в 1930–1940-е гг. и с большим успехом исполняются до сих пор.

В 2013 году в новой столице Казахстана состоялось открытие театра «Астана Опера». За небольшой период деятельности театра осуществлены новые постановки всех трех опер. К международной презентации была поставлена опера «Биржан и Сара» (2013, режиссер Юрий Александров, Россия). В 2015 году «Астана Опера» предложила новое прочтение оперы «Абай» Жубанова и Хамиди (режиссеры Андреа Чиньи и Джанкарло дель Монако, Италия). В 2017 году состоялась премьера оперы «Кыз-Жибек» Брусиловского в музыкальной редакции Абзала Мухитдинова (реж. Михаил Панджavidze, Белоруссия). Эти постановки показывают возрастающую роль режиссерского театра, который дает новую трактовку опер в соответствии с запросами современной культуры.

В данной статье мы бы хотели рассмотреть современные постановки опер «Кыз-Жибек» Брусиловского (2017 г.) и «Биржан и Сара» Тулебаева (2018 г.).

Опере «Кыз Жибек» суждено было сыграть уникальную историческую роль в развитии казахской музыкальной культуры, и потому она всегда была в центре внимания музыковедения. Редакции оперы рассматривались в критических публикациях [5]. Современная постановка «Кыз-Жибек» в театре «Астана Опера» (2017), которая внесла в облик оригинала много новшеств, свидетельствует о скрытой форме коллективного авторства [8, 121].

«Кыз-Жибек» Брусиловского принято называть оперой, но сам композитор понимал, что по жанру его произведение оперой как таковой не являлось. Настоящей оперой он считал «Ер-Таргын» (1936). Свой первый опыт разработки национального тематизма композитор называл «этнографическим сборником» или «поппури из народных песен» [2, 203].

И все же, начиная с премьеры, сложилось бесспорное мнение о значении «Кыз-Жибек» как о первой казахской опере. Изучение дневников Е. Брусиловского показало, что традиционные музыканты принимали участие в формировании ее музыкального материала [1]. Вопросы участия народных певцов и инструменталистов при создании первых национальных опер в Узбекистане и Азербайджане уже становились предметом исследования в зарубежном музыковедении [11; 13].

В 1937 году «Кыз-Жибек» с успехом исполнялась на Декаде казахского искусства в Москве. Во время Великой Отечественной войны в Алма-Ату были эвакуированы профессиональные музыканты из Москвы и Ленинграда, которые принимали активное участие в становлении казахского оперного искусства. В новых редакциях Брусиловский усложнил оркестровую партию оперы и создал ряд инструментальных номеров («Танец арапчат», «Туркменский танец», «Иранский танец», «Танец Злого Духа»). Только названия новых эпизодов отражают видение Брусиловским своей оперы как экзотической восточной сказки.

Музыкальный текст оперы постоянно дописывался и обновлялся. Возможно, перманентное обновление музыкального текста было одной из причин затянувшегося издания клавира. В 1969 году Брусиловский уехал из Казахстана, но вел переписку с издателями по согласованию нотного текста клавира, который готовился к публикации. Окончательная музыкальная редакция Брусиловского, по нашему мнению, получила отражение в официально изданном после его смерти клавире 1981 года [3].

Жанровые особенности оперы «Кыз-Жибек» (преобладание черт музыкального спектакля) породили необходимость в постоянном ее изменении в соответствии с концепцией современного театра. Большинство редакций оперы не затрагивало ее музыкальной стороны и касалось только сценического действия. В 2017 году театром «Астана Опера» дирижером-постановщиком Мухитдиновым была осуществлена новая редакция оперы, которая привела к значительному обновлению ее музыкального текста [4]. Постановка стала грандиозным режиссерским проектом, соответствующим техническим возможностям театра, отражающая социокультурный заказ на искусство зрелищное, монументальное и развлекательное. Премьера была встречена неоднозначно. Помимо официального, по справедливости восторженного, отношения она вызвала в среде профессиональных знатоков обсуждение необоснованности изменений, внесенных в авторский материал. Музыкальный

материал новой редакции не совпадает с оригиналом автора по базовым признакам — звуковысотному, ритмическому и фактурному, а также по композиции номеров и разделов.

Для определения изменений в музыкальном материале редакции Мухитдинова проведено сравнение его рукописного варианта с редакцией Брусиловского в издании 1981 г. Потактовое сравнение показало, что музыкальный текст оперы вырос более чем в два раза (2361 — 4626). Распределение музыкального материала в тактах по действиям следующее: 939 — 534 — 329 — 559 у Брусиловского и 1186 — 2.861 — 195 — 384 в редакции Мухитдинова. Возрастают по объему материала первые два действия, а третье и четвертое сокращаются (в постановке они объединены). В результате масштабное соотношение действий значительно расходится по сравнению с оригиналом. Первые два действия вы-глядят развернутыми, а третье и четвертое — камерными (см. *таблицу 1*).

Таблица 1.

№ действия	1	2	3	4	всего
Клавир 1981 г.	919 т.	536 т.	329 т.	555 т.	2339 т.
Клавир 2016 г.	1186 т.	2861 т.	195 т.	384 т.	4570 т.

Мухитдинов создал вокальные партии у тех героев, у которых ранее была только разговорная речь (отец, мать и сестра главного героя Тулегена). Расширение музыкального материала в качественном отношении характеризуют два метода: повторение разделов из оригинала и сочинение новой музыки. Тематический материал увертюры многократно звучит в первом и четвертом действиях. Новый тематический материал представляют речитативы (288 тактов).

Отдельно следует остановиться на вопросе соотношения нового редакторского материала с характером авторской музыки. Речитативы по стилистике вокальной партии и гармонического сопровождения вызывают ассоциации с итальянской оперой XVIII века. В их гармонизации часто встречается D7, умVII7 и их обращения, внезапные отклонения и эллипсисы. Изучение гармонического языка оригинала оперы показало, что Брусиловский стремился не использовать в своей опере D7 и умVII7 и их обращения, а доминантовое трезвучие использовал на органном пункте или без терцового тона, чтоб ослабить его функциональность. Брусиловский полагал, что казахской музыке больше свойственна плагальность [1, 58].

Во втором действии слушатели без особых усилий могут узнать цитату. Здесь использован отрывок из инструментальной пьесы для духового оркестра Адила Бестыбаева «Голос Азии», который также стилистически контрастен музыке Брусиловского. Прием фанфарного звучания темы «Айтбай»

народного музыканта Биржан-сала из второго действия «перекочевывает» в новую редакцию оперы Тулебаева «Биржан и Сара» (2018 г.), также выполненную Мухитдиновым, что противоречит критерию уникальности художественного произведения. Триумфальное звучание Вступления ко второму действию, в котором использован Марш Брусиловского из редакции 1937 года, стилистически контрастно общему настроению, создаваемому лирической простотой и безыскусностью казахских песен. Мухитдинов значительно обогащает оркестровую партию и вводит в оперу звучание национальных инструментов в сольном и оркестровом звучании: кыл-кобыза, шан-кобыза, жетгыгена, кернея.

Обращает на себя внимание титульный лист рукописи новой редакции. Наряду с первоначальным автором в качестве автора обозначена фамилия дирижера Мухитдинова. На афишах и на сайте театра «Астана-Опера» новая постановка обозначена только под авторством Брусиловского. И, тем не менее, титульный лист как часть текста свидетельствует о том, что осуществленная редакция рассматривается ее создателем как авторский текст. Следствием этого стало оформление авторства рукописи: Е.Брусиловский, А.Мухитдинов.

В истории оперы известны примеры внедрения редакторов в авторский текст (М.П.Мусоргский «Хованщина», «Борис Годунов», «Сорочинская ярмарка»; А.П.Бородин «Князь Игорь»; П.Чайковский «Воевода»; Дж.Пуччини «Турандот» и др.). Несмотря на объемы редакционных изменений и даже «дописывание», как правило, на титульном листе сохранялось первоначальное авторство. В мировой оперной практике внедрение редактора в качестве соавтора композитора не одобряется и не практикуется. Появление современной редакции, в которой реализуется «коллективное авторство», можно расценивать как посягательство на авторское право [12].

Внесение фамилии редактора на титульный лист неизданной рукописи формально не является нарушением авторского права Брусиловского, так как оно не было обозначено официально в печати или на афишах. Рукопись находится у автора редакции и информацию о том, что он заявил право на авторство, он официально не озвучил. В то же время, статус первой оперы Брусиловского как классического образца казахской оперы, поддерживает представление о ней как о «достоянии» национальной культуры, охраняемом традицией. Проблемы коллективного творчества и авторства опосредованно представлены в работах последних десятилетий, посвященных истории создания и постановкам опер [9; 10].

Тенденция создания оперы как коллективного творения проявилась также в другой постановке театра «Астана Опера» — оперы Тулебаева «Биржан и Сара», осуществленной в 2018 году. Редакция музыкального текста оперы, осуществленная дирижером-постановщиком Мухитдиновым, является след-

ствием режиссерского решения спектакля (Панджавидзе). В новой постановке меняется сюжет: развитие драмы ведет к финалу, в котором гибнет не главный герой, а его возлюбленная — Сара.

Сравнение клавиров 1983 и 2018 годов показало, что купюр в новой редакции нет, но добавляется новый материал. Начинается опера с торжественного двукратного проведения темы из оригинальной песни Биржана «Айтбай» в партии валторн, тромбонов и литавр. Данной темы не было в оригинальной редакции Тулебаева. Использование этих фанфар дирижером-постановщиком в новой редакции оперы «Кыз-Жибек» Брусиловского во II действии нарушает принцип уникальности художественного произведения.

Вступление ко II действию расширено Мухитдиновым до трех разделов, которые тематически не связаны между собой и чередуются наподобие попури. Первый раздел вступления основан на теме Сары из I действия «Қоянды жәрменкесі думандаттық». Во втором разделе Вступления использована тема из средней части Поэмы для скрипки Тулебаева (1944 г.). Третий раздел вступления представляет оригинальный оперный материал Тулебаева. По сравнению с авторской редакцией, вступление Мухитдинова превышает оригинал почти в два с половиной раза.

Еще одним новым разделом является вступление к III действию, основанное на теме из крайних частей Поэмы для скрипки. В оригинале оперы Вступления не было и действие сразу начиналось со свадебного хора. В новой постановке элегичная тема в партии скрипки характеризует образ Сары. В мизансцене, которая разворачивается под звуки вступления, Сара пытается убежать от ненавистного жениха, но ее хватают и насильно увозят.

В постановке 2018 года режиссеры расширили финал и использовали для этого неавторский музыкальный материал. Как символ философского осмысления темы смерти звучит домбровый күй Абикена Хасенова «Қоңыр», который переключает внимание с оркестрового звучания европейских инструментов на сольное звучание национального тембра, с внешнего сюжетного плана на внутреннее переживание героев. По мнению автора рецензии на данную постановку Умитжан Джумаковой, «символ казахского искусства и смысл жизни Биржана переданы одним из гениальных кюев — «Қоңырқой» А.Хасенова. Домбра здесь полностью отдана во власть тембра «қоңыр» и передает вечное ощущение кротости, сдержанности человеческих страстей перед всеобъемлющей силой жизни и смерти» [7].

Еще одним новым эпизодом является заключительный хор, которая является обработкой песни Биржана «Теміртас». Данная песня родилась у Биржан-сала в связи со смертью сына и в новой редакции становится темой оплакивания Сары, но уже в партии народа. Этого раздела не было в прежних редакциях. Акапельное звучание хора, наподобие коллективной молитвы, позволяет усилить момент сопереживания.

Так же, как и в редакции 2013 года, в постановке 2018 года возникает режиссерское «послесловие». Под звуки торжественного хора на тему «Айтбай» главные герои появляются в центре сцены надвигающемся вверх постаменте как вечные символы искусства и любви. Песня Биржана в хоровой партии воспринимается как гимн творчеству, а главные герои и народ объединяются в прославлении вечных ценностей.

В редакции данной оперы объем нового материала составляет более двухсот тактов, но обновление музыкального текста не вступает в стилиевой конфликт с музыкальным языком автора и создает убедительное художественное впечатление.

Постановки опер «Кыз-Жибек» Брусиловского и «Биржан и Сара» Тулебаева, осуществленных театром «Астана Опера», создают разное впечатление. Если изменения сюжета и обогащение музыкального материала в опере «Биржан и Сара» Тулебаева не приводит к потере стилистической целостности произведения, то обновление музыкального материала в опере «Кыз-Жибек» Брусиловского значительно размывает оригинальный облик произведения. Подобные изменения обусловлены особенностями первой казахской оперы, в которой сохраняются черты музыкального спектакля. Формат нового театра «Астана Опера» потребовал укрупнения камерного спектакля до уровня большой эпической оперы, а дирижер-постановщик проявил творческую инициативу и по сути стал скрытым соавтором Брусиловского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брусиловский Е. Пять тетрадей // Простор. Литературно-художественный журнал. 1997. № 9. С. 50–75.
2. Брусиловский Е. Судьба — великий драматург: Воспоминания / сост. И.М.Самигулин. Алматы: [б.и.], 2014.
3. Брусиловский Е. Кыз-Жибек. Клавир. Алма-Ата: Онер, 1981.
4. Брусиловский Е. Кыз-Жибек. Рукопись клавира. Под ред. А.Мухитдинова. Астана: [б.и.], 2016.
5. Гончарова Л. К вопросу о трех редакциях оперы «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского // Евгений Брусиловский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения / ред.-сост. А.Омарова. Алматы, 2006. С. 77–88.
6. Джумакова У. И снова браво, «Кыз-жибек»! // Казахстанская правда. 2017. 16 февраля. URL: <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/i-snova-bravo-kiz-zhibek> (дата обращения: 12.12.2019).
7. Джумакова У. «Биржан–Сара»: образец национального искусства // Казахстанская правда. 2018. 4 мая. URL: <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/birzhan-sara-obrazets-natsionalnogo-iskusstva> (дата обращения: 12.12.2019).
8. Джумакова У., Мусаходжаева С. Коллективное творчество и авторство в опере: исторический опыт музыкальной культуры Казахстана // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 115–122.
9. Тимофеев Я. И. Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: дис. ... канд. иск. М., 2013.

10. Gaub A. Critical Notes // *Mlada* (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Edited by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016. P. 275–316.
11. Huseynova A. Music of Azerbaijan: From mugham to opera. Bloomington: Indiana University Press, 2016. P. 326.
12. Matveev A.G. The structure of the exclusive license right as the author's subjective right // *Intellectual Property Right*, 2015, no.3. P. 7–12.
13. Shin B. National Form and Socialist Content: Soviet Modernization of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s // *Interventions*, 2017, no.19 (3). P. 416–433.

REFERENCES

1. Brusilovskiy E. G. Pyat' tetradey [Five Notebooks]. In: *Prostor* [Vastness], 1997, no. 9, pp. 50–75. (In Russian).
2. Brusilovskij E. *Sud'ba — velikij dramaturg: Vospominaniya* [The Fate is a Great Playwright: Memories], ed. by I.M. Samigulin. Almaty [s.n.], 2014. (In Russian).
3. Brusilovskij E. *Kyz-Zhibek*. Klavir [Clavier]. Alma-Ata: Oner, 1981.
4. Brusilovskij E. *Kyz-Zhibek. Rukopis' klavira* [Clavier Manuscript], ed. by A.Muhitdinova. Astana [s.n.], 2016.
5. Goncharova L. K voprosu o trekh redakciyah opery *Kyz-Zhibek* E.Brusilovskogo [About the question of the three editions of the opera *Kyz-Zhibek* by E.Brusilovsky]. In: *Evgenij Brusilovskij: sbornik statej k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Evgeny Brusilovsky: a collection of articles dedicated to the 100th birthday], ed. by A.Omarova. Almaty, 2006, pp. 77–88. (In Russian).
6. Dzhumakova U. I snova bravo, *Kyz-zhibek!* [And again, bravo, *Kyz-Zhibek!*]. In: *Kazahstanskaya Pravda* [Kazakhstan Pravda], 2017, February 16. (In Russian). Available at: <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/i-snova-bravo-kiz-zhibek> (accessed 12.12.2019).
7. Dzhumakova U. *Birzhan–Sara*: obrazec nacional'nogo iskusstva [*Birzhan and Sarah* is a Sample of National Art]. In: *Kazahstanskaya Pravda* [Kazakhstan Pravda], 2018, May 4. (In Russian). Available at: <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/birzhan--sara--obrazets-natsionalnogo-iskusstva> (accessed 12.12.2019).
8. Dzhumakova U., Musahodzaeva S. Kollektivnoe tvorcestvo i avtorstvo v opere: istoricheskij opyt muzykal'noj kul'tury Kazahstana [Collective Creativity and Authorship in Opera: Historical Experience of the Musical Culture of Kazakhstan]. In: *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], 2019, no. 1, pp. 115–122. (In Russian).
9. Timofeev YA. I. *Stravinskij i «Hovanshchina» v redakcii Dyagileva* [Stravinsky and Khovanshchina as edited by Diaghilev]: Cand. sci. dis.: 17.00.02. Moscow, 2013.
10. Gaub A. Critical Notes. In: *Mlada* (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin, ed. by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016, pp. 275–316.
11. Huseynova A. *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
12. Matveev A.G. The structure of the exclusive license right as the author's subjective right. In: *Intellectual Property Right*, 2015, 3, pp. 7–12.
13. Shin B. National Form and Socialist Content: Soviet Modernization of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s. In: *Interventions*, 2017, 19 (3), pp. 416–433.

Мусаходжаева Сауле Карасаевна

магистр, преподаватель, Казахский национальный университет искусств, Нур-Султан, Казахстан

Saule K. Musahodzhaeva

Master of Arts, Lecturer, Kazakh National University of Arts, Nur-Sultan, Kazakhstan

suliko_26@mail.ru

**VIII. ОПЕРНАЯ КЛАССИКА XX ВЕКА
И НОВЕЙШИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ НОВОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ**

**THE 20th CENTURY OPERA CLASSICS AND THE LATEST
TRENDS IN THE 21st CENTURY MUSICAL THEATER**

ОПЕРА УМЕРЛА?

К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИКИ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

THE OPERA IS DEAD?

TO THE PROBLEM OF THE GENRE POETICS IN CONTEMPORARY ART

Аннотация. Вопрос о существовании оперы в сегодняшней музыке – вопрос не риторический. И формулировки «опера — “уходящая натура” или «поминки по жанру» не случайны. В статье рассматривается состояние оперы в России на примере творчества композиторов разных поколений. Р. Щедрин, не меняя взятого курса, ищет новые решения. В опере «Рождественская сказка» композитор, по словам В. Гергиева, «уверенно идет вперед, создает потрясающие произведения, находя новые краски...». Сам автор характеризует свою «новогоднюю оперу-феерию» как зеркальное отражение «Щелкунчика» Чайковского на русской основе. В. Мартынов считает, что «опера в том классическом виде, в котором мы ее знаем, практически умерла», и находит свой особый путь решения проблемы. В статье кратко характеризуется «казус» с оперой *Vita Nova* по Данте, резко критикованной и названной «антиоперой». Автор статьи полагает, что в панораме современного искусства «опера об опере» Мартынова воспринимается как обретение иной жанровой специфики. «Начинается новая жизнь» — эти ключевые слова композитора отражают его позицию. И. Юсупова находит свой путь в синтезированном жанре «медиаопры» (термин композитора). В статье отмечаются основные установки этого жанра (принципы видео, кинодраматургии и перформансов переносятся в музыку) на примере анализа сочинения «Эйнштейн и Маргарита». Наряду с операми маститых композиторов в статье упоминается работа молодого композитора О. Бочихиной «FACE: Немая опера», представленная на фестивале «Другое пространство» (2018). Эта своеобразное решение вызывает немало вопросов, и, возможно, нынешнее событие есть постмодернистская рефлексия на тему ушедшей оперной эпохи. Опера, как и балет, не умерла в пространстве творчества для детей, что подтверждено постановкой оперой «Мойдодыр» (*Wash 'em Clean*) Е. Подгайца. Итак, ныне наблюдаются процессы, которые пока трудно поддаются вербализации и, тем более, классификации. Происходит деконструкция оперы как жанра и ломка канонических установлений; происходит то, что С. Аверинцев назвал: «жанр утрачивает старую идентичность и обретает новую»..

Ключевые слова: современная опера, поэтика жанра, Родион Щедрин, Владимир Мартынов, Ираида Юсупова, Ольга Бочихина.

Abstract. The question of the existence of opera in presentday music is not a rhetorical one. And such wordings as “opera is a ‘departing nature’, or recalling the genre” are not chance ones. The article examines the state of opera in Russia – by the

example of the work of the now surviving composers of different generations. Rodion Shchedrin, who refrains from changing his course, finds new solutions. In his new opera *The Christmas Fairytale*, the composer, according to Valeriy Gergiev, 'is confidently moving forward, creating stunning works, finding new colors....' The composer himself characterizes his New Year Opera Extravaganza as 'a mirror image of Tchaikovsky's *The Nutcracker* on a Russian basis.' Vladimir Martynov believes: '... The opera, in the classical form in which we know it, has practically died' and finds his own special way of solving the problem. The article briefly characterizes the 'casus' with the opera *Vita Nova* based on Dante, which has been sharply criticized and labelled the '*antiopera*.' The author of the article supposes that within the panorama of contemporary art, Martynov's 'opera about the opera' is perceived as acquiring a different specificity of genre. 'A new life begins' – these crucial words of the composer reflect his authorial position. Iraida Yusupova finds her own path in the synthesized genre of '*mediaopera*' (the term of the composer). The article demonstrates the main objectives of this new genre (the principles of video, film drama and performances are transferred to music) by the example of the analysis of the opera *Einstein and Margarita*. In addition to examining operas by outstanding composers, the article mentions the work of young composer Olga Bochikhina *FACE: Silent Opera*, presented at the contemporary music festival '*Another Space*' (2018). This peculiar solution raises many questions, and perhaps the current event is a 'postmodern reflection on the theme of the deceased era of opera.' The opera, similar to the ballet, did not die in the space of creativity for children, which is confirmed by the production of Efrem Podgayts's opera *Moydodyr* [*Wash 'em Clean*]. Thus, presently one may observe processes which are still difficult to verbalize and, especially, to classify. Deconstruction of the opera as a genre and the breaking of canonical institutions is taking place; what is occurring is what Sergei Averintsev called: 'The genre is losing its old identity and gaining a new one.'

Keywords: contemporary opera, poetics of the genre, Rodion Shchedrin Vladimir Martynov Iraida Yusupova Olga Bochikhina.

Опера умерла? — этот вопрос не случаен¹. Его поднимают композиторы; его обсуждают критики; его задают исполнители и слушатели... [12, 13]. Наша задача — поделиться некоторыми впечатлениями о состоянии современной оперы.

Разумеется, этот жанр не исчез из композиторского обихода. Оперы пишут композиторы старшего, среднего и молодого поколений, например: Э. Арте-

¹ Евгений Цодоков пишет: «20 век поставил искусство оперы в совершенно новые условия существования. Перечислим основные. Первое: за незначительными исключениями довольно быстро стала иссякать композиторская оперная «мысль» (исключения – явление особое). Второе: появилась оперная режиссура (которой не было на протяжении предыдущих трех столетий), фатальным образом сказавшаяся, в конечном итоге, на судьбе жанра. И, наконец, третье: изменились художественные, социальные и экономические основы общества, а следовательно, и ниша, предназначавшаяся для оперы <...> Оперы же таких крупных композиторов 20 столетия, как Шенберг, Равель, Энеску, Пфизнер, ВольфФеррари, Кшенек, Хиндемит, Онеггер, Орф, Барбер, Менотти, Берио, Шнитке, Щедрин и ряда других, отдавших дань этому жанру, не входят в неперенный джентльменский репертуарный набор музыкальных театров и появляются на афишах редко. Про конец 20 столетия и говорить нечего. Всерьез воспринимать произведения модных минималистов рука не поднимается...» [10].

мьев, А. Батагов, О. Бочихина, А. Вустин, Л. Десятников, Ф. Караев, Ю. Каспаров, В. Кикта, А. Кнайфель, В. Кобекин, В. Мартынов, Е. Подгайц, А. Раскатов², С. Слонимский, В. Тарнопольский, Д. Тухманов, А. Чайковский, Р. Щедрин, И. Юсупова и др. — в России. Оперы пишут и современные западные композиторы, среди них такие знаменитости, как Ж. Алергис, Дж. Бенджамин, Ф. Гласс, К. Саариахо, Дж. Тавенер, Кш. Пендерецкий, С. Райх, А. Гёр и др.

«Сегодня, когда возникли совершенно новые возможности расширения пространственноакустической среды музыки и мультимедийного синтеза, — замечает В. Тарнопольский, — едва ли ни каждый композитор либо пишет новую оперу, либо мечтает её написать» [9, 13]. Однако представить жанровую панораму — задача специального исследования (и даже не одного); поэтому мы ограничим себя лишь избранными музыкальными фактами — видными событиями на горизонте отечественной музыкальной культуры.

РОДИОН ЩЕДРИН

Р. Щедрин — это целая эпоха в отечественном искусстве (оперное творчество композитора охватывает период с 1961 по 2015 год), означенная поиском «своего» жанра. Это лирическая опера («Не только любовь»), оперные сцены («Мертвые души»), русская хоровая опера («Боярыня Морозова»), операсказ «Левша», опера-феерия («Рождественская сказка»). Ориентируясь на тексты русских писателей — Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова, В.В. Набокова, а также фольклорные жанры жития и сказки, — композитор постоянно выступает литературным либреттистом своих произведений.

Какова поэтика жанрового стиля Щедрина? В настоящее время, не меняя в целом взятого курса, композитор находит новые решения, вызывающие горячий отклик у исполнителей и публики. Так, В. Гергиев, характеризуя оперу «Рождественская сказка» (2015)³, отмечает, что «композитор уверенно идет вперед, создает потрясающие произведения, находя новые краски в оркестре» [2]. И, обобщая, провозглашает: всё в ней «претворено смелым новаторским музыкальным языком мудрого живого классика — Родиона Щедрина» [там же].

В самом деле, наряду с привычным ариозным и речитативным пением, композитор обогатил партитуру народными инструментами, расширил состав ударных, ввел разножанровые хоровые номера. Так возникла, по словам автора, «труднейшая партитура, тысячи всевозможных приемов»... Художественным результатом стало появление произведения, охарактеризованного композитором как «зеркальное отражение “Щелкунчика” Чайковского на русской основе» [там же].

² Опере А. Раскатова «Собаچه сердце» посвящена статья А. Ивашкина в журнале *Tempo* [17, 54–56].

³ «Рождественская сказка» (операфеерия в 2 частях по мотивам сказки Божены Немцовой «О двенадцати месяцах» в переводе Н. С. Лескова и русских народных сказок, либретто Р. Щедрина, 2015).

На сегодняшний день Щедрин, действительно, является продолжателем отечественной оперной традиции, а поэтика выразительных средств, применяемых художником, есть ее обновление и развитие. В результате сохраняется стойкая тенденция — опора на «русскую идею» в форме-содержании произведений. Воздействуют ли на знаменитого мастера то, что называется в эстетике «новые парадигмы сознания», — вопрос для дальнейших размышлений музыковедов и слушателей.

ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ

«... Опера в том классическом виде, в котором мы ее знаем, практически умерла, — считает композитор. — Единственная возможность сделать что-то интересное начинается с признания этого факта. А дальше возникает разговор, в каком направлении двигаться. То, чем мы занимаемся, можно назвать постмодернистской рефлексией на тему ушедшей оперной эпохи. С этим связана определенная игра...» [7]. В свете приведенного высказывания примечательна опера *Vita Nova* (2009), написанная композитором по одноименному произведению Данте Алигьери. Премьера состоялась в лондонском *Royal Festival Hall* (дирижер В. Юровский и Лондонский симфонический оркестр) [18].

Но прежде — о «постмодернистской рефлексии». Как это понимать? Например, В.В. Бычков утверждает: «Постмодернизм – это прежде всего ощущение и осознание бытия, культуры, мышления как абсолютной бескорыстной игры» [4, 333]. Примечательны и высказывания Умберто Эко: «Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм — не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно; <...> его настойчиво продвигают вглубь веков... и скоро категория постмодернизма захватит Гомера» [11, 74]. Им созвучна позиция и некоторых других западных филологов и искусствоведов [14; 21].

Черты постмодерна в опере «Новая жизнь» Мартынова ощущаются, на наш взгляд, в том, что можно было бы обозначить в паракатегориях нонклассики, а именно: игра, интертекст, эклектика, энвайронмент, гипертекст, деконструкция [4, 470, 524]. Выработанные постпрактикой XX века, эти эстетические понятия могли бы послужить неким ключом к пониманию оперы — ее восприятию, толкованию и оценке.

В книге «Казус *Vita Nova*» [7] Мартынов знакомит читателя с негативной критикой в адрес своего «опуса-пост». «Невообразимая мешанина стилей и языков», «поистине вавилонское музыкальное столпотворение», «невразумительное попурри», — в этих и других фразах, сказанных за рубежом (и не только!), реципиент должен, на наш взгляд, разобраться сам. Важно обратить пристальное внимание на ряд ключевых слов, например: «антиопера» [7, 82], «сакральное пространство» [там же, 115], «посмертная маска оперы»

[там же, 124], «начинается новая жизнь» [там же, 125] и др. — выражениях, которые помогут понять замысел композитора и писателя. «Я утверждаю, — пишет Мартынов, — что на смену нашему современному искусству должно прийти нечто большее, чем просто новое искусство, — должно прийти новое сакральное пространство. Понятие сакрального пространства включает в себя и позитивность, и классичность, и народность, но оно подразумевает и нечто другое — оно подразумевает новые взаимоотношения человека с реальностью» [там же, 116].

В панораме современного оперного искусства, поэтика жанра, установленного Мартыновым, воспринимается нами как то, что С.С. Аверинцев назвал обретением «новой идентичности» [1]. Ученый утверждает, что жанр утрачивает старую идентичность; что в процессе исторической эволюции происходит ломка канона и установление новых жанровых признаков. Не так ли процесс и в музыке? Не так ли должен настроиться реципиент — будь он просто слушателем или критиком?

Важно услышать из уст композитора и его признание о непростой ситуации, при которой он должен был написать некую «двойную оперу», или оперу с двойным дном», где внешне работают все «оперные стандарты», знакомые любителю оперы. «Короче говоря, эта опера должна была стать «оперой об опере», а если быть точнее, то «оперой о невозможности написания оперы». Именно поэтому я выбрал *Vita Nova* Данте, ибо его *Vita Nova* — это не текст о любви и смерти, а текст о написании текста о любви и смерти» [7, 124].

По прослушивании этой «антиоперы» реципиент убеждается в наличии оперных приемов: соло, дуэт, ансамбль, хор, оркестр, сценическое действие и пр. А применение таких выразительных средств, как монодия, гармония и контрапункт, — все это ставит сочинение в ряд характерной оперномузыкальной стилистики. «Абсолютно нормативная опера!» (В самом деле, звучит красивая музыка! Авторская, — а не «освобожденная от диктата композитора»; мастерская — хотя и не без «чужого слова»; концептуальная, — хотя и не однозначная, по замыслу полисемантическая.)

Чего нет в этом 3-частном оперном действе, так это единства стиля. И это, кстати, вполне совместимо с неонклассической «фрагментарностью», «интертекстуальностью», «деконструкцией» и пр. концептами неонклассики.

Наши краткие заметки о *Vita Nova* Мартынова хотелось бы завершить известным поэтическим высказыванием А. Блока о вечной теме:

Лишь по ночам, склонясь к долинам, / Ведя векам грядущим счет,
Тень Данте с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поет.

Ираида ЮСУПОВА

Опера живет, но в иной «деконструкции», и в творчестве Ираиды Юсуповой. «Медиаопера» — это не только новый термин, введенный компози-

тором, но и новая поэтика музыкального жанра. О выразительных средствах этого нового жанра говорит, прежде всего, сам автор. Юсупова подчеркивает, что в целом происходит взаимодействие двух типов творчества: с одной стороны, — музыкальный саундтрек диктует музыкальную драматургию; с другой — «принципы видео, кинодраматургии и перформансов переносятся в музыку» [5]. В самом деле, возникает новый жанр — смешанный, в котором работают существенные признаки того и другого. Так образуется «единораздельная цельность» как живое художественное высказывание, основанное на формообразующих принципах музыки и кино. По мнению зарубежных исследователей, анализирующих происходящее в современном театре, «...гораздо сложнее проследить мотивацию таких изменений» [21, 40].

Саундтрек Юсуповой не есть просто «звуковая дорожка» или «фоновая музыка», сопровождающая видеоряд⁴. Это музыкально-смысловая единица целостной композиции, наделенная специфическими чертами и оперного героя, и сценической ситуации. В медиаопере аудиовизуально рисуются портреты Маргариты, Эйнштейна, Конёнкова в ambiente экранных событий — с привлечением музыкальных параметров (характерной тембрики, мелодики, гармонии и «стихийной полифонии»). Разножанровая палитра красок позволяет органично сочетать «серьезную» музыку с музыкой «легкой» — в связи с внешним сюжетным развитием и внутренне эмоциональной драматургией.

В медиаопере «Эйнштейн и Маргарита» Юсупова совместно с Александром Долгиным сделали художественное открытие, основанное на пересечениях поэтики выразительных средств. В этом сочинении — не конец жития оперного жанра, не его «посмертная маска», а, действительно, конкретная «новая жизнь»... Жизнь, обретенная в синтезе искусств, в плодотворном сотворчестве талантливых художников⁵.

ОЛЬГА БОЧИХИНА

«FACE: Немая опера» — еще один из современных подходов к сочинению оперы. Композитор именует свое произведение как «мультимедийный проект для инструментальных, электроакустических звуков и видеопроекции», представленный на фестивале «Другое пространство — VI»⁶. Бочихина, автор идеи и концепции, создала композицию, состоящую из нескольких «условносюжетных линий», а именно: 1. «Линия Автора и его Творения (Героини); 2. Линия «проявления» и «границ»; 3. Немая линия.

⁴ О том, как проявляют себя в оперном жанре современные зарубежные кинокомпозиторы, говорится в статье Ч. Чандлера [13].

⁵ «Сама Ираида определяет медиаоперу как новый жанр, объединяющий оперу, перформанс и современные компьютерные технологии. Медиаопера как синтетический жанр — ключевое слово в “многофункциональном” и “мультикомпозиторском” творчестве И. Юсуповой. Именно в медиаопере она выступает в качестве многоликого демиурга, творящего собственный космос» [6].

⁶ Видео — Иван Сахаров, хореограф — Мария Панова, при участии Авторского театра «Эскизы в пространстве».

Каждая из этих линий получает вербальную трактовку, не лишенную загадочности и символичности. «В конечном итоге, сама опера, — утверждает композитор, — это становление, проходящее путь от непроявленности к запечатлению, это бесконечно долгий путь от немоты к прояснению первого слова» [3, 8].

Итак, замысел оперы «FACE» настолько своеобразен, а его реализация настолько экспериментальна, что передать его простыми словами просто невозможно. «“FACE” — это грань и поверхность в совокупном их проявлении, это их равновесие» [там же, 9] — эта характеристика вряд ли рождает у читателя авторского текста нужную ассоциацию с «театром мнимостей, театром проявлений».

Словом, как слушательзритель этой композиции, где «лицо рождается через соприкосновение внутреннего и внешнего, мира видимого и невидимого»; как реципиент «старой закалки», я позволю себе остаться в пространстве немоты, за гранью этого «театра мнимостей»... Встреча с «нематериальным, молчаливым, эфемерным», что «требует подходящего языка», — вот вопрос, над которым размышляют и зарубежные исследователи театра [20, 87].

Владимир Мартынов прав? Не есть ли нынешнее событие — «постмодернистская рефлексия на тему ушедшей оперной эпохи»? Оставим этот вопрос без ответа.

В заключение затронем проблему сценической музыки для детей, где сочетаются оперные и балетные жанры. В 2008 году по инициативе Союза театральных деятелей Большой театр объявил конкурс на оперу и балет большой формы для детей и юношества. Один из участников, композитор Алексей Ларин комментирует: мой «“Гулливер в стране лилипутов” попал в финал (а среди девяти финалистов были Роман Семенович Леденёв и Тарас Бувевский, Светлана Нестерова и Вячеслав Круглик), он, как и работы коллег, так и не был поставлен... повезло лишь Ефрему Подгайцу, чей “Мойдодыр” поставили в Большом театре»⁷.

Позднее миниопера Подгайца «Мойдодыр» (*Wash'em Clean*), которая идет всего 35 минут, была поставлена в театре Наталии Сац (дирижер Иван Виноградов). Она в полной мере удовлетворяет запросам детской аудитории. Броские персонажи К. Чуковского потребовали соответствующей музыкальной характеристики — краткой и емкой. Стилистика оркестровых средств (тембровые контрасты), тональной организации (мелодика, гармония), ритмических фигур (метрика, рисунки, темпы), ансамблевых номеров (инструментальный ансамбль, вокал) — вся жанровая форма направлена на слушателя. В результате поэтический и музыкальный языки слились в яркие и колоритные сценические образы, живые и динамичные, доступные непосредственно детскому восприятию.

⁷ Гуляницкая Н. Интервью с А. Лариным (весна 2019). Рукопись.

Итак, опера не «умерла». Ныне наблюдаются процессы, которые пока трудно поддаются вербализации и, тем более, классификации. В контексте изменений, связанных с хронотипологическими этапами искусства XXXXI вв., происходят метаморфозы оперы. Как жанр, опера преобразуется⁸: она утрачивает старую идентичность и обретает новую⁹.

Если верно, что «сейчас во всем мире господствует единая интернациональная парадигма композиторской музыки» (Мартынов); если верно, что сейчас контекст, как и многоязычие, имеют особое концептуальное значение («я типичный концептуалист», — говорит о себе Юсупова) то современный композитор, несомненно, свободен в выборе и поэтики жанра, и поэтики музыкальных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ecdejavu.ru/g2/Genre.html> (дата обращения: 14.08.2019).
2. Александров В. Поверить в чудо сказки может каждый... [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/poveritvchudoskazkizmozhetkazhdyy/> (дата обращения: 11.10.2019).
3. Бочихина О. Другое пространство. Буклет VI Международного фестиваля актуальной музыки. Москва, 28 ноября — 2 декабря 2018 года.
4. Бычков В. Эстетика: учебник. 2е изд. перераб. и доп. М.: Гардарики, 2006.
5. Заднепровская Г. Медиаопера Ираиды Юсуповой как новый жанр современной российской оперы рубежа XXXXI веков // Музыковедение. 2012. № 6. С. 7–10.
6. Ираида Юсупова. Вечер медиаопер. 17 апреля 2010 года [Электронный ресурс]. URL: <https://www.burdonov.ru/Podval1/17042010a/1.html> (дата обращения: 27.09.2019).
7. Мартынов В. Казус *Vita Nova*. М.: Классика-XXI, 2010.
8. Романцова О. Владимир Мартынов: «Сочинять оперы непрестижно» (интервью) // Новые известия. 2004. 12 августа.
9. Тарнопольский В. Приветствие от композитора Владимира Тарнопольского // Опера в музыкальном театре: традиция и современность. Тезисы Международной научной конференции 11—15 ноября 2019 г. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019.
10. Цодоков Е. Опера — «уходящая натура», или Поминки по жанру» (продолжение). Метаморфозы 20 века [Электронный ресурс] // OperaNews. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.operanews.ru/history545.html> (дата обращения: 25.09.2019).
11. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2005.
12. Bowersock G.W. Opera is not Dead // New republic, May 26, 2013. Available at: <https://www.republic.com/article/113095/operanotdead> (accessed 10.09.2019).
13. Chandler Ch. Modern opera and film // Journal of Singing. 2019. Vol. 75, No. 4. pp. 417–427.
14. Cromwell R., Marcus D. How Umberto Eco Helped Redeem Postmodernism. Available

⁸ Наблюдения над экспериментальными явлениями в современной опере отражены, например, в обзорной статье Бьорна Хейле [15, 72–80].

⁹ «Мы не намерены напоминать, что каждый литературный жанр есть явление историческое, что жанры постепенно приобретают и накапливают свои признаки — необходимые и достаточные условия своей идентичности, затем «живут», разделяя участь всего живого, то есть теряя изменения; иногда «умирают», уходят из живого литературного процесса, иногда возвращаются к жизни, обычно в преобразованном виде» [1].

- at: <https://www.thefederalist.com>›...howumberto eco...postmodernism/ (accessed 17 September 2019).
15. Heile B. Recent approaches to experimental music theater and contemporary opera// *Music & Letters*. Vol. 87. № 1. P. 72–80.
 16. Ingraham C. Opera is dead, in one chart // *The Washington Post*. 31 Oct 2014. Available at: <https://www.washingtonpost.com/news...operaisdead...onechart/> (accessed 24 July 2019).
 17. Ivashkin A. Alexander Raskatov’s “A Dog’s Heart”// *Tempo*. 2011. Vol. 65, No. 256. P. 54–56.
 18. Jurovski V. Torture by beauty // *The Guardian*. 13 Feb 2009. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2009/feb/13/vladimir...> (accessed 11 August 2019).
 19. Lee P.M. *Postmodernism After Contemporary Art*. New York: Taylor and Francis, 2013.
 20. Roesner D. *New Music Theatre — work in / and progress // Studies in Musical Theatre*. 2017. Vol. 11, Issue 2. pp. 85–88.
 21. Salzman E., Desi T. *The New Music Theater: Seeing the voice, hearing the body*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

REFERENCES

1. Averintsev S. *Istoricheskaya podvizhnost' kategorii zhanra: opyt periodizatsii* [Historical Mobility of the Category of the Genre: the Experience of Periodisation]. (In Russian). Available at: <https://www.ecdejavu.ru/g2/Genre.html> (accessed 14 August 2019).
2. Aleksandrov V. *Poverit' v chudo skazki mozhet kazhdy...* [Everyone can Believe in the Miracle of a Fairy Tale]. (In Russian). Available at : <https://www.ClassicalMusicNews.ru/reports/poveritvchudo...> (accessed 11 August 2019).
3. Bochikhina O. *Drugoye prostranstvo* [Another space]. VI Mezhdunarodnyy festival' aktual'noy muzyki [VI International festival of actual music]. Moscow, November 28 – December 2, 2018. Buklet. (In Russian).
4. Bychkov V. *Estetika* [Aesthetics]. 2nded. Moscow: Gardariki, 2006. (In Russian).
5. Zadneprovskaya G. Mediaopera Iraidy Yusupovoy kak novyy zhanr sovremennoy rossiyskoy opery rubezha XXXXI vekov [Mediaopera by Iraidia Yusupova as a New Genre of Contemporary Russian Opera at the Turn of the 20th 21st Centuries]. In: *Muzykovedeniye* [Musicology], 2012, no. 6, pp. 7–10. (In Russian).
6. Iraidia YUsupova. *Vecher mediaoper* [Mediaoperas evening]. 17 aprelya 2010 goda. (In Russian). Available at: <https://www.burdonov.ru/Podval1/17042010a/1.html> (accessed 27 September 2019).
7. Martynov V. *Kazus Vita Nova* [Casus Vita Nova]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. (In Russian).
8. Romantsova O. Vladimir Martynov: «Sochinyat' opery neprestizhno» (interv'yuy) [Vladimir Martynov: “Composing an Opera is not Prestigious” (interview)]. In: *Novyye izvestiya*, 2004, August 12. (In Russian).
9. Tarnopol'skiy V. Privetstviye ot kompozitora Vladimira Tarnopol'skogo [Greetings from the composer Vladimir Tarnopol'sky]. In: *Opera v muzykal'nom teatre: traditsiya i sovremennost'* [Opera in a musical theater: tradition and modernity]. Tezisy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 11–15 noyabrya 2019 g. Moscow, RAM im. Gnesinykh, 2019, pp. 12–13. (In Russian).
10. Codakov E. Opera — «uhodyashchaya natura», ili Pominki po zhanru. Metamorfozy 20 veka (prodolzhenie) [Opera — “departching nature”, or Wake on a Genre» (continued) 20th Century Metamorphoses]. In: *OperaNews*. (In Russian). Available at: <https://www.operanews.ru/history545.html> (accessed: 25.09.2019).
11. Eko U. *Zametki na polyakh «Imeni rozy»* [Notes in the Margin of the Name of the Rose]. Saint Petersburg: Simpozium, 2005. (In Russian translation)

12. Bowersock G.W. Opera Is Not Dead. In: *New republic*, 2013, May 26. Available at : <https://newrepublic.com/article/113095/operanotdead> (accessed 10.09.2019).
13. Chandler Ch. Modern opera and film. In: *Journal of Singing*, 2019, vol. 75, no. 4, pp. 417–427.
14. Cromwell R., Marcus D. *How Umberto Eco Helped Redeem Postmodernism*. Available at: <https://www.thefederalist.com›...howumbertoeco...postmodernism/> (accessed 17.09.2019).
15. Heile B. Recent approaches to experimental music theater and contemporary opera. In: *Music & Letters*, 2006, vol. 87, no. 1, pp. 72–80.
16. Ingraham C. Opera is dead, in one chart. In: *The Washington Post*, 2014, Oct. 31. Available at: <https://www.washingtonpost.com›news...operaisdead...onechart/> (accessed 24.07.2019).
17. Ivashkin A. Alexander Raskatov’s “A Dog’s Heart”. In: *Tempo*, 2011, vol. 65, no. 256, pp. 54–56.
18. Jurowski V. Torture by beauty. In: *The Guardian*, 2009, Feb 13. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2009/feb/13/vladimirmartynov> (accessed 11.08.2019).
19. Lee P.M. *Postmodernism After Contemporary Art*. New York: Taylor and Francis, 2013.
20. Roesner D. New Music Theatre – work in / and progress. In: *Studies in Musical Theatre*, 2017, vol. 11, issue 2, pp. 85–88.
21. Salzman E., Desi T. *The new music theater: Seeing the voice, hearing the body*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Гуляницкая Наталья Сергеевна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Natalia S. Gulyanitskaya

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music Theory Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

natasergul@yandex.ru

Е.В. Ключкова
Elena V. KLOCHKOVA

ПОЭТИКА ВОДЫ В ОПЕРЕ «МАДДАЛЕНА»
СЕРГЕЯ СЕРГЕЕВИЧА ПРОКОФЬЕВА

THE POETICS OF WATER IN THE OPERA *MADDALENA*
BY SERGEI PROKOFIEV

Аннотация. Проблематика статьи основана на выявлении роли водной образности в опере «Мадалена» Сергея Прокофьева. Определяется влияние музыкальных сцен, связанных с воплощением водной стихии, на драматургию оперы, музыкальные выразительные средства, характеристику главной героини оперы — Мадалены, «стоящей по ту сторону добра и зла». Выдвигается гипотеза, основанная на том, что обращение композитора к образам водной стихии имеет функциональный смысл с точки зрения поэтики сочинения, содержит дополнительное символическое значение.

Автор статьи проводит анализ текста либретто оперы, принадлежащий Прокофьеву, сравнивает его с оригинальным текстом пьесы Магды Ливен «Мадалена», выявляет основные изменения, сделанные композитором. Данный анализ направлен на создание более полной музыкальной характеристики главных героев оперы, прежде всего Мадалены, определение воздействия поэтики водной стихии на музыкальное воплощение ее образа.

Выводы, к которым приходит автор: стихия воды — неотъемлемый и яркий персонифицированный образ оперы, его развитие во многом определяет драматургию опуса от Первой сцены (хора гондольеров, баркаролы) до Четвертой (грозы и поединка) — трагической кульминации «Мадалены». Помимо этого в статье акцентируется внимание на географическом месте, в котором происходят все события, образе города на воде — Венеции, архетипически связанном со стихией воды, где она является метафорой жизни и смерти человека.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, опера, образ воды, поэтика, топос, Венеция, гондольера

Abstract. The issues addressed in this article are based on the manifestation of the significance of the imagery and poetics of water in the opera *Maddalena* by Sergei Prokofiev. The influence of the musical scenes associated with the embodiment of the water element on the dramaturgy of the opera and the compositional decision, the musical expressive means, as well as the characterization of the main heroine of the opera — *Maddalena*, who is ‘standing on the other side of good and evil,’ is determined. A hypothesis is put forward, based on the fact that the composer’s use of the images of the water element has a functional purpose from the point of view of the mythopoetic meaning and contains additional symbolic meaning.

The author of the paper analyzes the text of the libretto of the opera written by Sergei Prokofiev, compares it with the original text of Magda Lieven’s play

Maddalena and reveals the main changes made in it by the composer. This analysis is aimed at creating a detailed figurative musical characterization of the main characters of the opera, and at the determination of the influence of the poetics of the water element on the musical realization.

The conclusions reached by the author show that the element of water has one of the most significant figurative manifestations in the opera *Maddalena* and largely determines the dramatic development from the First Scene (the gondoliers' chorus and the barcarole) to the Fourth Scene (the thunderstorm and the duel) – the tragic climax of the opera. In addition, the paper focuses on the geographical place in which all events take place, the image of the city standing on water – Venice, archetypally associated with the elements of water, where the latter presents an integral metaphor for human life and death.

Keywords: Sergei Prokofiev, opera, image of water, poetics, topos, Venice, barcarolle

Опере «Маддалена», ставшей первым сочинением Прокофьева в этом жанре и введенным им в реестр своих произведений, отведено немало исследовательских страниц. Несмотря на позднее обращение музыковедов к опере и знакомство с ней слушателей¹, практически в каждом монографическом тексте, посвященном творчеству Прокофьева, есть упоминание об этом раннем опусе², содержащем немало вдохновенных страниц и подлинных художественных откровений.

Ключевой идеей исследовательских размышлений почти всегда становилась попытка проследить, «какие стилистические явления послужили для Прокофьева в роли исходного рубежа, начальной точки отсчета» [9, 272]. Михаил Тараканов, например, указывая прежде всего на Вагнера и Штрауса, кроме стилистики подмечает и другие черты общности «Маддалены» с их оперной музыкой: «Здесь и построение новой кантилены, органично вобравшей в себя декламационность, и роль оркестра как формообразующего, связующего начала, но главное все-таки — образ героини оперы, стоящей по ту сторону добра и зла, соединяющей в себе неземную красоту и женственную нежность с коварством, предательством и склонностью к низменным страстям» [9, 272].

Важными были и остаются комментарии самого Прокофьева, касающиеся поиска сюжета, возникновения замысла, идеи, драматургии, содержания оперы, этапов работы над ней. В этом отношении незаменимым по своей значимости является прокофьевский «Дневник». 19 июня 1911 года в описаниях событий прошлых четырех месяцев, появляются первые записи относительно

¹ Инструментовка оперы (кроме первой сцены, завершенной Сергеем Прокофьевым 2 октября 1913 года) принадлежит английскому дирижеру Эдварду Даунсу. Впервые произведение прозвучало в радиопрограмме Би-би-си в 1979 году. Первую сценическую премьеру осуществил Даунс (Грац, сезон 1981/1982 года). Геннадием Рождественским была сделана первая в мире запись «Маддалены» на пластинку (1986 год).

² Подобные упоминания встречаются как в хорошо известных отечественных монографиях, например: [5, 48–49], так и в зарубежных: [12, 34], [15, 100].

фактов, связанных с поиском сюжета оперы и пьесой Магды Ливен «Маддалена», по которой будет написано будущее произведение. В частности, такая заметка: «Идея “красивого зла” — идея пьесы — интересна сама по себе, а вся пьеса написана с такой “кинематографической” быстротой действия, что не будет ни одного места, которое было бы скучно писать для автора и скучно слушать» [6, 162]. Прокофьев также отмечает принципиальную для композитора специфику драмы: «мне бросилась в глаза одна удивительная особенность: это то, что “Маддалена” была не пьеса для драматического представления, а самое чистокровное либретто, просящееся на музыку» [6, 161].

Проблема, связанная со стихией воды и ее влиянием на драматургию оперы, язык сочинения, музыкальное воплощение образов главных героев — ранее не выдвигалась и не рассматривалась. Она действительно не столь очевидна и не сразу заметна, спрятана в глубине сюжета литературного первоисточника и оперного воплощения. Однако образ воды в произведении, действие которого происходит в Венеции, — городе, архетипически восходящем к водной стихии, во многом, как нам кажется, повлиял на идейный план сочинения, драматургию и выбор музыкальных средств³.

Венеция является некой эмблемой произведения. Осмысление этого образа в контексте сюжета оперы позволяет обнаружить довольно важные моменты, дополняющие существующие исследовательские характеристики героев, несколько корректирующие понимание драматургии оперы. Пространство города Венеции — это и есть водная стихия, «город будто плывет по воде», «словно фата моргана» [2, 51]. Хорошо известны и часто описаны в разнообразной научной и художественной литературе глубокие взаимосвязи между местом, в котором обитает человек, и его ментальностью. Венеция, в данном случае, является одним из наиболее показательных примеров: зависимость характера горожан-островитян от атмосферы города выражена в ней в максимальной степени⁴. Вот одна из подобных характеристик Венеции: «Город построен на океанских раковинах и океанском грунте, в нем видна вечность. Он — плывущий мир. Море воплощает все изменчивое, непостоянное, случайное. Оно — беспокойная и своевольная стихия» [2, 16].

Основа образа Венеции — двуликость. Многие исследователи отмечали, что она становится неизменным признаком произведений о Венеции: «Двойственность венецианского топоса фокусирует в себе целый комплекс смыслов...» [1, 122]. Образ города красоты и тайны, великолепия и зыбкости; вспомним, что еще и символа разврата, особенно в эпоху Возрождения,

³ Некоторые постановщики оперы создавали неординарную сценографию, используя именно образ водного пространства. Например, в первой постановке на советской сцене, в ГАБТ Белоруссии, в 1989 году, пол комнаты, в которой происходит действие, был размещен над водой, на сваях, «этим подчеркнута зыбкость, неустойчивость происходящего» [7, 105].

⁴ Подобные размышления возможно найти в литературе, посвященной анализу влияния пространства города Венеции на жизнь человека и создаваемого искусства. Например: [2; 11; 13; 14].

— во многом проецируется на характер главной героини оперы, Магдалены, прекрасной и коварной венецианки с раздвоенным внутренним миром и непримиримыми контрастами души.

Музыкальная характеристика Магдалены, ее «своеобразная звуковая эмблема» и главный рефрен оперы, экспонируется в самом начале — в оркестровой прелюдии. Елена Долинская пишет: «Нисходящая хроматическая звукопись-вязь лейттемы призвана сразу завлечь слушателя в сеть пленительной красоты портрета героини» [3, 68]. Эта тема, возникающая на остигатном аккордовом фоне струнных, порождает явный звукоизобразительный эффект, связанный с мерностью, текучестью, плавностью хроматических переливов, особой «водной» гибкостью мелодической линии, прихотливой ускользаемостью и зыбкостью. Вторая тема Магдалены (т. 22)⁵, основанная на гармонии малого вводного септаккорда, напоминает водные образы Римского-Корсакова (в частности, из оперы «Садко»⁶): квартовые нисходящие ходы трубы с сурдиной в сопровождении арфы. Так рождается картина водной идиллии вечерней засыпающей Венеции.

Среди первых фраз партии Магдалены находим и слова о водной стихии: «Дрожат, бегут живые переливы, и много золота, и много, много крови!» (т. 59-67). Упоминание о воде с самого начала соединяется с кровью, рождая двойственность возникающего пейзажа: манящую, но зловещую красоту; буквально — жизнь и смерть. Именно на этих словах в мелодике появляются восходящие квартовые ходы, хроматическая «вязь» меняется на размашистые, жесткие восходящие скачки. После непродолжительного возвращения основного звукового комплекса вторгается интонация нисходящей септимы. И снова на словах, связанных с водной стихией, но уже совершенно другого свойства: «А ночью будет буря» (т. 79). Они звучат как «грозный императив», пророчество о неминуемой трагедии.

Таким образом, ключевые ударные слова, которые раскрывают атмосферу сцены, образ героини и ее настроения, связаны со стихией воды: «живые переливы», рождающие ассоциации с кровью, и «буря».

Далее восстанавливается первоначальное идиллическое состояние, однако нисходящее скольжение хроматизмов заменено восходящим. Хроматизмы присутствуют в музыке оперы постоянно, но они очень разные и у них множество смыслов. Не углубляясь в эту проблему подробно, сошлемся на мнение исследователя: «Параллельное движение хроматизмов, изящные линии скольжений по водной глади..., один из важнейших тематических элементов оперы; начиная со второй сцены, хроматические цепи параллелизмов будут воплощать драматические, грозные образы» [7, 109].

⁵ Номера тактов здесь и далее указаны по клавиру С. Прокофьев «Магдалена» М.: Издательское объединение «Композитор». 1993 [16].

⁶ Наталия Савкина указывает, что данная тема, напоминает «о зовах Волховы, чуть дальше мерно восходящие однотактовые волны секвенций, приводят на память «Хожение в невидимый град Китеж» [8, 113].

Первый монолог Маддалены, завершающийся словами: «Мне тяжело и скучно» (т. 100-101), именно благодаря связи текста и музыки с поэтикой воды — в данном случае, тишины и мерной текучести — раскрывает привлекательную, позитивную сущность образа героини. Она заключена в зачарованности, таинственности женской красоты, созвучной красоте природного мира. Скрытая в ней трагедия пока только намечена.

Следующий раздел Первой сцены — Хор гондольеров, плывущих по каналам Венеции. Первое, что хотелось бы отметить: в пьесе Ливен текста Хора гондольеров не существует. Этот факт был выявлен при обращении к единственному, изданному в 1912 году, варианту пьесы [4]. Возникает вопрос: кому принадлежит текст Хора гондольеров в либретто оперы? Ливен, которая, возможно, могла бы его написать по просьбе Прокофьева во время немногочисленных встреч с композитором, или самому Прокофьеву? Вопрос интригующий, но ответ на него в доступной автобиографической литературе не найден.

Мы уже упоминали, что Прокофьев считал текст пьесы идеально подходящим для оперного либретто, тем не менее, незначительные, но важные изменения все-таки были им внесены. В частности, это касается Хора гондольеров. Он необходим не только для создания особой атмосферы окружающего водного пейзажа. Его текст сверхважен для понимания образа главной героини, раскрытия его двойственной сути. В нем иносказательно, символически дается ключ к ее разгадке. Приведем этот текст полностью:

На волнах лагуны стройная гондола.

Обещают струны, манит баркарола.

Если даже ложна песня молодая,

все ж объятья нежны, все ж обеты милы!

И ласкают струны, и зовет гондола (т. 124–127).

Ключевыми здесь являются третья и четвертая строки, именно во время их звучания, в оркестре проходит основная тема Маддалены, как бы сливаясь со смыслом этих слов. Они звучат дважды в этой довольно короткой песне, подчеркивая тем самым идею неоднозначности любви: притягательности и ложности одновременно. Строгая диатоника мужского хора, поющего тихо мелодию баркаролы параллельными терциями (за сценой), в данных фрагментах хроматизируется и контрапунктически соединяется с хроматической линией темы Маддалены в оркестре:

Пример 1 [16, 17]

Несколько слов об оркестровой фактуре первых двух строк Хора гондольеров. Ее иначе, как «струящейся», назвать трудно: постепенное восходящее движение повторяемых секундowych «набегающих» интонаций у струнных шестнадцатыми, которые появляются в партитуре оперы впервые именно здесь (т. 104-119). До этого ритмическая составляющая представляла собой более крупные длительности. В Хоре гондольеров как будто дематериализуется звуковая структура, источается, превращаясь буквально в «текущие вибрации струй». Господствует импрессионистская звукопись. Хор гондольеров с его взывающими интонациями напоминает манящий зов сирен.

Первая сцена завершается монологом Маддалены «Они плывут, они скользят по глади» (т. 174), который еще раз напоминает, что она наблюдает в окно привычную панораму вечерней Венеции: плывущие гондолы и поющие гондольеры.

Вторая и Третья сцены оперы — любовная сцена Маддалены и Джена-ро и рассказ алхимика Стеньо о роковой возлюбленной, таинственной незнакомке, к которой влечет его пагубная страсть и одновременно жестокая ревность. В этих двух сценах также есть непосредственные упоминания о водной стихии, а постоянное присутствие основного музыкального рефрена оперы (темы Маддалены) не оставляет уже рожденного эффекта, связывающего ее образ с меняющейся, ускользающей водной стихией.

Во Второй сцене, в любовном дуэте Маддалены и Джена-ро, еще явственнее раскрывается идеальная сторона главной героини: не только ее красота, но и чистота. Это один из самых просветленных эпизодов оперы, когда действительно создается ощущение полной невинности Маддалены-мадонны, как называет ее Джена-ро. В Третьей сцене, уже с участием Стеньо, продолжается сквозное развитие тематизма оперы. Характеристика Стеньо — использование полного арсенала приемов, с помощью которых в европейской опере создавался эффект демонизма: струнные в низком регистре, нарастание значимости хроматизмов, неизменный тритон. Добавим к этому прокофьевское остинато и резкое полисозвучие в оркестре после слов «и ревность победила» (т. 364).

В это время стихия, незримо принимающая участие во всем действии оперы, «врывается» в происходящее «неумолимым» контрапунктом. Репарка: «Почти совсем стемнело. Комната освещается молнией» [16, 72]. Эффект параллельного сюжета, разворачиваемого в природе, становится уже абсолютно явным. От безмятежной картины вечернего морского пейзажа Венеции в Первой сцене оперы, через начинающие блистать молнии Третьей сцены, к яростной буре-грозе и поединку главных героев в Четвертой. Возникает консонанс природных явлений и событий основного сюжета: от идиллии любви, через ревность, к страшной развязке — убийству.

Четвертая сцена. В оркестре усиливается звукоизобразительное начало, связанное с картиной разыгравшейся бури. Поворотный момент в развитии

драмы отмечен ремаркой: «Резким движением Стеньо откидывает завесу, отделяющую часть комнаты. На темном фоне — озаренная молнией Маддалена» [16, 75]. Облик героини буквально сливается со стихией, озаряясь светом молнии. Маддалена и молния становятся едины (т. 22). Тревога и напряжение усиливаются, чему способствуют остигатный аккомпанемент и учащенный ритм действия. Дженаро и Стеньо объявляют: «Пора суду» (т. 137–139). Этот «роковой» приговор сопровождается соответствующая обстановка ремарка: «Молния и короткий удар грома» (Даунс вводит в этот момент тромбоны). Бывшие соперники призывают высшие силы: «Небесный гром свидетель» (т. 141), а их уникальный для оперной эстетики «дуэт согласия» звучит параллельными тритонами и квартами!

Не менее оригинальна вокальная партия Маддалены: сплошные восходящие септимы. В них заключены и исступление, и ярость самозащиты. Текст ее партии уже предельно откровенен: «Добро и зло душой моей владели. Он зло во мне любил, а ты добро» (тт. 171–181).

В завершении оперы, после «взаимобийства» героев, колорит просветляется, возвращаются хроматические «скольжения» лейттемы: «Молчит небесный гром, гроза проходит мимо, блеснет заря и новый день настанет» (т. 316–321). Идиллия как-будто восстанавливается, природа затихает, возвращается безмятежное течение вод венецианских каналов — состояние, которое было в Первой сцене. Реприза музыкального тематизма рождает спокойствие. То, что оно мнимое, зритель уже знает, но это не снимает эффекта благости затишья. Наступает утренняя заря. Неуловимость этого времени суток созвучна с неуловимостью образа Маддалены. Данный фрагмент оперы создает ощущения, близкие тем, что переданы в стихотворении «Заря» А.С. Хомякова⁷, написанного в 1825 году:

Заря! Тебе подобны мы —
Смешенье пламени и хлада,
Смешение небес и ада,
Слияние лучей и тьмы [10].

Маддалена такая же: смешение небес и ада. И в воплощении этой внутренней конфликтности ее образа вода играет одну из самых значимых ролей. Разные лики воды начинают выступать в качестве дополняющих элементов претенциозной философии оперы. Мотив водной стихии образует действие, параллельное основному сюжету. Это, конечно, отчетливые признаки оперного романтизма (в сопоставлении сюжетных линий двух планов — ассоциации рока с бурей и грозой, выливающиеся в трагедию смерти героев), но необычность места и слом законов нравственности говорят о наличии признаков модернистской эстетики.

⁷ Данная образная параллель была отмечена И.В. Степановой, на лекции, посвященной опере «Маддалена» С. Прокофьева, в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Венеция, привлекавшая композиторов и ранее (например, у Верди — буря в «Отелло», у Римского-Корсакова в «Садко» — «Моря царица. Веденец славный!») впервые предстает как город непримиримых контрастов, и они выявлены не в роскоши палаццо, не в траурном цвете гондол, напоминающих об эпидемиях чумы, а в стихии воды, которая репит, околдовывает, и несет разрушение и смерть. Опера завершается репризой, восстанавливающей состояние водной идиллии мерно текущих каналов Венеции — единственного в своем роде «ускользающего чуда».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абилова Ф.А. Топос Венеции в новеллах Т. Манна и Д. Дю Морье // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 2 (34). Пермь: Пермский университет, 2016. С. 120–127.
2. Акройнд П. Венеция. Прекрасный город [пер. с англ. В. Кулагиной-Ярцевой, Н. Кротовой, Г. Шульги]. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2009.
3. Долинская Е.Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012.
4. Ливен М.Г. Асторе Тринчи. Веселый товарищ. Маддалена. Пьесы. СПб.: [б.и.], 1912.
5. Нестьева М. И. Сергей Прокофьев: Солнечный гений. М.: АСТ, 2019.
6. Прокофьев С.С. Дневник. Ч. 1. 1907–1918. Paris, France: sprkfv, 2002.
7. Савкина Н. П. Три портрета и развязка. Из наблюдений над стилем оперы С.С. Прокофьева «Маддалена» // Советская музыка, 1990. № 4. С. 104–111.
8. Савкина Н.П. Три портрета и развязка. Из наблюдений над стилем оперы С. С. Прокофьева «Маддалена» // Советская музыка, 1990. № 5. С. 108–114.
9. Тараканов М.Е. Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // ред.-сост. М. Арановский. М.: Государственный институт искусствоведения, 1997. С. 265–301.
10. Хомяков А.С. Заря // Русская поэзия [Электронный ресурс]. URL: <http://ruspoeti.ru/aut/homyakov/17622/> (дата обращения: 27.07.2019).
11. Elkin L. Flaneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2017.
12. Koval N. Sergei Prokofiev. [s.l.]: Ridero, 2017. [Electronic source]. URL: <https://freelibrary.ru/book-117098-nadia-koval-sergei-prokofiev> (accessed 13.08.2019).
13. Nichols T. Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism. London: Laurence King Publishing, 2016.
14. Norwich J. Venice: A Traveller's Reader. London: Little, Brown Book Group, 2017. 449 p.
15. Robinson H. Sergei Prokofiev: a Biography. Lexington, Massachusetts: Plunkett Lake Press, 2018.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

16. Прокофьев С.С. Маддалена. Оп. 13. Одноактная опера. Либретто С. Прокофьева по пьесе М.Г. Ливен. Инструментовка и английский текст Э. Даунса. Клавир. М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. 100 с.

REFERENCES

1. Abilova F. A. Topos Venecii v novellah T. Manna i D. Dyu Mor'e [Topos of Venice in Novellas by Th. Mann and D. Du Maurier]. In: *Vestnik Permskogo Universiteta*.

- Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya* [Bulletin of Perm University. Russian and Foreign Philology], iss. 2 (34). Perm': Permskij universitet publ., 2016. pp. 120–127. (In Russian).
2. Akrojd P. *Veneciya. Prekrasnyj gorod* [Venice. A beautiful city], ed., trans. by V. Kulagina-YArceva, N. Krotovskaja, G. SHul'ga. Moscow: O. Morozovoj publ., 2009. (In Russian translation).
 3. Dolinskaya E. B. *Teatr Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki* [Prokofiev Theater. Research Essays]. Moscow: Kompozitor, 2012. (In Russian).
 4. Liven M. G. *Astore Trinchi. Veselyj tovarishch. Maddalena*. [Astore Trinchi. Cheerful Comrade. Maddalena. Plays]. Saint Petersburg: [s.n.], 1912. (In Russian).
 5. Nest'eva M.I. *Sergej Prokof'ev: Solnechnyj genij*. [Sergei Prokofiev: Sunny Genius]. Moscow: AST-publ., 2019. (In Russian).
 6. Prokof'ev S. S. *Dnevnik* [A diary], vol. 1, 1907–1918. Paris: sprkfv, 2002. (In Russian).
 7. Savkina N. P. Tri portreta i razvyazka. Iz nablyudenij nad stilem opery S.S. Prokof'eva «Maddalena» [Three Portraits and the Denouement. From Observations of the Style of S.S. Prokofiev's Opera *Maddalena*]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 1990, no. 4, pp. 104–111. (In Russian).
 8. Savkina N. P. Tri portreta i razvyazka. Iz nablyudenij nad stilem opery S. S. Prokof'eva *Maddalena* [Three Portraits and the Denouement. From Observations of the Style of S. S. Prokofiev's Opera *Maddalena*]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 1990, no. 5, pp. 108–114. (In Russian).
 9. Tarakanov M. E. Russkaya opera v poiskah novyh form [Russian opera in search of new forms]. In: *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the XX century], ed. by M.Aranovskij. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya, 1997, pp. 265–301. (In Russian).
 10. Homyakov A. S. Zarya [Dawn]. In: *Russkaya poeziya* [Russian poetry]. (In Russian). Available at: <http://ruspoeti.ru/aut/homyakov/17622/> (accessed 27.07.2019).
 11. Elkin L. *Flaneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2017.
 12. Koval N. *Sergei Prokofiev*. [s.l.]: Ridero, 2017. Available at: <https://freelibrary.ru/book-117098-nadia-koval-sergei-prokofiev> (accessed 13.08.2019).
 13. Nichols T. *Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism*. London: Laurence King Publishing, 2016.
 14. Norwich J. *Venice: A Traveller's Reader*. London: Little, Brown Book Group, 2017.
 15. Robinson H. *Sergei Prokofiev: a biography*. Lexington, Massachusetts: Plunkett Lake Press, 2018.

SCORES

16. Prokof'ev S. *Maddalena*. Op. 13. Odnoaktnaya opera. Libretto S. Prokof'eva po p'ese M.G. Liven. Klavir. M.: Kompozitor, 1993.

Клочкова Елена Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва

Elena V. Klochkova

PhD, Associate Professor, Musicology, Conducting and Analytical Methodology Department, Maimonides Academy Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Moscow

l_klochkova@mail.ru

«ОЛЕ ИЗ НОРЛАНДА»: РОМАНТИЧЕСКАЯ ОПЕРА XX ВЕКА

OLE FROM NORLAND: A ROMANTIC TWENTIETH-CENTURY OPERA

Аннотация. В статье идет речь о забытой опере М.М. Ипполитова-Иванова «Оле из Норланда» (1910–16), поставленной в Большом театре незадолго до революционного переворота. Воссоздана история, связанная с замыслом оперы и его осуществлением, рассмотрен ряд аспектов содержания, драматургии, композиции, свойств музыкального языка оперы, созданной по мотивам сюжета неизданной повести норвежца М. Йерсена.

Раскрывая художественный мир образов произведения, автор выявляет некоторые важные принципы претворения М.М. Ипполитовым-Ивановым норвежского песенно-танцевального фольклора, родственные Григу, а также общие свойства романтического искусства в условиях первого десятилетия XX века. Контекст составляют артефакты русской культуры времени создания «Оле из Норланда». Затрагиваются вопросы, связанные с увлечением «новой музыкой» Грига (К. Бальмонт), исполнением в России сочинений норвежского композитора. Параллельно возникают внутренние сюжеты «Чайковский — Григ — Ипполитов-Иванов», «поэзия символистов и григовские образы Игоря Северянина, Андрея Белого, Константина Бальмонта, Николая Гумилева». Привлечение разных источников, в том числе архивных материалов, позволяет восполнить общую картину истории русской оперы дореволюционного времени, открыть еще одну страницу из жизни-творчества Ипполитова-Иванова, создавшего «русскую музыку о Норвегии».

Ключевые слова: М.М. Ипполитов-Иванов, его опера «Оле из Норланда», григовская тема в русском искусстве

Abstract. The paper dwells upon the forgotten opera by Mikhail Ippolitov-Ivanov *Ole from Norland* (1910–1916), which was staged shortly before the revolution at the Bolshoi Theatre. The paper reconstructs its history connected with the opera's idea and its realization. A number of aspects of its content, staging, composition, features of its musical language are considered. The opera was created on the basis of the unpublished novel of the Norwegian writer M. Jensen.

But revealing the artistic world of the images of the composition, the author shows certain important principles of Ippolitov-Ivanov's realization of the Norwegian singing-dancing folklore, which are close to Grieg, as well as the common features of romantic art in the conditions of the first decade of the 20th century.

The context is comprised by the artifacts of the Russian culture of the time when *Ole from Norland* was composed. The questions connected with the fashion for Grieg's 'newest music' (Konstantin Balmont), as well as performances of Grieg's music in Russia are touched upon. Parallel to this, such internal plots arise as 'Tchaikovsky —

Grieg — Ippolitov-Ivanov,' the poetry of the symbolists' and the images of Grieg in the poetry of Igor Severanin, Andrey Bely, Konstantin Balmont and Nikolai Gumilev's poetry arise.

The incorporation of different sources, including archival materials, makes it possible to contribute to the general picture of the history of Russian Opera before the revolution, to open another page of the life and musical oeuvres of Ippolitov-Ivanov, who created 'Russian music about Norway.'

Keywords: M.M. Ippolitov-Ivanov, his opera *Ole from Norland*, Grieg's theme in Russian art

Опера «Оле из Норланда» (1910) была одной из самых любимых музыкально-театральных партитур ее автора — Михаила Ипполитова-Иванова¹. Вечный сюжет о невозможности достижения желанного счастья разработан в ней на новом для русского музыкального искусства скандинавском материале. С повестью М. Йерсена о жизни норвежских моряков, на основе которой создана эта опера, композитор был знаком с детства². Увлеченно слушая историю про Оле и Герду, он, по его словам, был потрясен немолимостью и неизбежностью «рока для человека, даже уже достигшего полного личного счастья». Позже, после создания оперы, Ипполитов-Иванов скажет о том, что его привлекло в повести: «она полна жизни и трогательна своей фабулой» [5, 138]. Он неоднократно возвращался к мысли об опере на этот сюжет, но только в период между двумя русскими революциями взялся за осуществление давнего замысла.

Казалось бы, что сюжет с сугубо романтической «родословной» случайно вклинился в искусство первого десятилетия XX века, когда появились экспрессивные монодрамы Арнольда Шенберга, «Замок герцога Синяя борода» Бэла Бартока, «Петрушка», «Весна священная» и «Соловей» Игоря Стравинского, «Мадалена» и «Игрок» Сергея Прокофьева. Тем не менее романтизм сохранял актуальность в искусстве русского Серебрянного века, при этом «романтическая образная антитеза ощутимо обновляется, черная среда из языкового арсенала импрессионизма и экспрессионизма» [2, 68]. В «Оле из Норланда» романтические мотивы и образы преобладают, принципы формообразования близки классическому искусству, а элементы экспрессионизма и символизма вкраплены весьма осторожно³.

¹ Работать над оперой композитор начал в 1910 году, завершил пять лет спустя. Премьера «Оле из Норланда» состоялась в Большом театре 8 ноября 1916 года, в бенефис оркестра, которым дирижировал автор. Режиссер Петр Оленин, балетмейстер Александр Горский, художник Федосий Лавдовский. Партию Герды исполняла Антонина Нежданова.

² Рукопись повести оставил отцу композитора секретарь Шведско-Норвежского консульства в Петербурге М. Йерсен, о котором говорили в семье «как о замечательном начинающем писателе, так рано погибшим от чахотки» [3, 138]. Повесть перевела на русский язык сестра композитора Мария, опубликована она не была. В архивах композитора нет ни оригинала, ни перевода текста повести «Оле из Норланда».

³ Размышляя о времени 1910-х годов, Т.Н. Левая, подчеркивает: «Символизм влиял на компози-

Опера Ипполитова-Иванова стала и своего рода прощанием с прошлым и предвестием событий, перевернувших мир и судьбы людей. Была и еще причина, побудившая композитора взяться за перо именно в 1910-е годы: это было то время, когда он открыл для себя и хорошо узнал норвежский музыкальный фольклор, и его чуткий слух распознал еще один «чистый родник», из которого, по его словам, он стал «пить», как и Григ, работая над оперой «Оле из Норланда» [5, 138]. Ипполитов-Иванов ничего не пишет в своих воспоминаниях о том, какое воздействие оказало на него искусство Грига, как он познакомился с его музыкой. Вполне вероятно, что он мог услышать имя норвежского композитора от своего учителя Римского-Корсакова. Тем более что исполненный в Петербурге в 1876 году Фортепианный концерт Грига вызвал огромный интерес, стал настоящим событием. Возможно, он слышал о Григе от Чайковского, с которым дружил Ипполитов-Иванов еще со времени своего пребывания в Тифлисе. Вторая половина 1880-х годов — время их активного дружеского общения — это как раз тот период, когда произошла встреча Чайковского и Грига (1887), о чем не мог не знать Ипполитов-Иванов. Бывая в доме своего старшего современника, он, возможно, непосредственно знакомится с отдельными сочинениями Грига, которые находились в библиотеке Чайковского. Спустя несколько лет после его смерти Ипполитов-Иванов мог прочитать опубликованные «Музыкальные заметки и фельетоны» Чайковского с рассказом о Григе. Но все это пока было в ряду общего знакомства с творчеством современного автора.

Тем временем в «Русской музыкальной газете» (1905, № 43-49) появляется автобиографический очерк Грига «Мой первый успех». Его мог прочитать композитор и во втором выпуске («Ледник») сборника «Фиорды: датские, норвежские, шведские писатели в переводах Анны и Петра Ганзен (1909), и в Альманахе мировой литературы (1914). Будучи всегда в гуще событий культурной жизни, Ипполитов-Иванов не мог также не знать, что поэты Серебряного века восхищались искусством Грига, как новейшим открытием в художественном мире современности. В самой атмосфере словно бы витал дух музыки Грига⁴. Григовские мотивы зазвучали у Константина Бальмонта («Лебедь», 1895). Андрей Белый посвящает Григу свою «Симфонию» («Северную», 1904). Мотивами музыки норвежского композитора наполнены стихи разных лет Игоря Северянина, Николай Гумилев в сборнике «Путь конквистадоров» (1905) помещает стихотворение «На мотивы Грига».

Особая лирическая интонация Грига, ее своеобразие и в то же время

торское творчество и как общая тенденция культуры и как поэтика, и как философия» [7, 21]. Но важно было и то, что символизм тесно соприкасался с романтизмом, импрессионизмом и экспрессионизмом [7, 29]. От символизма протянуты нити к авангардизму [9], чему способствовали идеи преодоления символистских тенденций [10].

⁴ Григ и Россия — тема, не перестающая привлекать внимание исследователей. См., например [14].

крепкая связь с фольклором — все это было близко Ипполитову-Иванову, который и сам всегда стремился наполнять музыку живой напевной мелодией и народно-песенными мотивами⁵. Создание «Оле из Норланда» было не столько данью своего рода «моды» на искусство Грига, сколько осознанием современности и готовности обращения к сюжету, который давно его привлекал, и в котором будто бы собрано воедино многое из мира романтического искусства, всегда интересовавшего его: тема любви и смерти, образы простых людей, народные сцены, картины природы⁶.

В «Оле из Норланда» Ипполитов-Иванов словно бы затягивает «“нервные узлы” быстройдействующих ассоциаций» [3, 228]. Во время подготовки к свадьбе звучит баллада об убитом во время праздника рыбаке (3д.), клятва местности Иоганна и печальная песня Оле включаются в праздничные сцены встречи рыбаков (2д.), буря предшествует и сопровождает сцену смерти Оле (4д.). Герда за прялкой, Оле, который слагает печальные песни, пленившие Герду, странный торговец рядом с Иоганном, готовым продать душу, чтобы получить Герду — эти и другие знакомые по операм XIX века мотивы формируют общую канву действия. Тема судьбы⁷, как постоянное напоминание, звучит на всем протяжении оперы, начиная с первой сцены (диалог Герды и Марты), выходит на первый план в балладе Марты (3д.) и становится реальностью в финале.

Рок, судьба — любовь, надежда. Их пересечение создает поле сильного напряжения. Практически с первых же сцен оперы возникает мотив предопределения, ожидания неизбежного, предвестия трагических событий. Такая динамика развития от тревожных предчувствий к роковому исходу свойственна экспрессионизму. Его ответ явственен в романтической истории «Оле из Норланда», ощутим и в характеристике главных персонажей. Оле в опере, казалось бы, один из тех лирических героев, которые живут мечтой о счастье и не готовы принять удары судьбы. Его имя окутано тайной, неизвестно откуда он пришел, кто его родители. Он беден, одинок, в его песнях Герду пленила «скрытая печаль». За этим образом романтика, поэта, музыканта явно открывается вечный и современный мотив «художник и мир». Тем более, что в музыке есть явные «напоминания» о лирических мотивах Ленского из «Евгения Онегина». Вероятно, его можно было бы назвать «лермонтовским героем». Но скорее, это уже человек другого поколения, он не чужд зависти, лишен чувства сострадания, зло смеется над калекой Иоганном.

⁵ О разных свойствах языка и стиля Грига, его связи с норвежским фольклором и общеевропейскими традициями см.: [13; 15].

⁶ Эти темы и образы весьма характерны для романтизма в целом, и в частности, для романтизма в Норвегии [12].

⁷ Лейтмотив судьбы, один из важнейших в опере, вбирает в себя многие составляющие традиционных образы зла: лапидарные, в низком регистре, неуклонно нисходящие, на основе долго выдержанных аккордов (преобладают половинные длительности) оркестровые «шаги», мощная динамика, тремоло струнных.

А за фигурой Иоганна ощутима тень Мефистофеля, готового помочь в осуществлении его страшных планов. Не случайно лейтмотив судьбы сопровождает появления хозяина гостиницы, является его «визитной карточкой». Однако в Иоганне есть и человеческое начало: он страдает, его преследует мучительная ревность. Он одержим идеей осуществить свою мечту любой ценой, чем напоминает уже об образах Достоевского, притягивающих внимание художников нового столетия («Игрок» Прокофьева появляется в одно время с «Оле из Норланда»).

Возможно, только Герда являет собой цельный, светлый романтический образ, за которым угадываются черты музыки Грига (лейтмотив главной героини напоминает об известной песне Сольвейг). С образом главной героини связано появление лейтмотива любви — с восходящей секстой и мягким закруглением (интонация «вздоха»). Этот лирический лейтмотив неоднократно будет появляться в сценах Оле и Герды, возникнет и в финале оперы, где властвует тема судьбы. Романтическая история завершается по-экспрессионистски жестко, что, безусловно, отвечало новому времени.

Нежданова, первая исполнительница партии Герды, была убеждена, что Ипполитов-Иванов хорошо знал и использовал в опере подлинные народные темы. Сам композитор об этом пишет так: «Я стремился сохранить норвежский колорит, вводя темы народных песен» [8, 249]. При этом, на основе фольклорного материала композитор создает и массовые сцены, и сольные эпизоды, которые дополняет темами в народном духе⁸. Включает характерные для норвежской музыки обороты лидийского лада, альтерации, орнаментику с трелями, триольные мотивы, «вращения», острые ритмические акценты, свойственные национальным танцам *Halling* и *Springdans*. Вместе с тем, сохраняет свойственную ему напевность, песенно-романсовые интонации, выразительные «говорящие» мотивы, сочетание простейших гармоний с диссонантными, чрезвычайно тонкую фактуру, воздушную оркестровую палитру.

Ипполитов-Иванов сумел передать особенности культуры другой страны, которые восприняты слухом русского композитора. Он наполнил сюжет развернутыми хоровыми, песенно-танцевальными, массовыми сценами, как это особенно характерно для национальных опер XIX века. Хоровых сцен много (хор участвует в 20 сценах из 23), они выполняют разные функции. Прежде всего, характеризуют образ народа, жизнь и быт простых людей: это хор женщин («Солнце вновь сияет», № 5, 2д.), песня рыбаков «С морем мы враги и друзья» (№ 8, 2д.), хоровая сцена с торговцем (№ 12, 2д.), свадебный обряд (песни и танцы подруг Герды — №№ 15, 17, 18, 3д.). Во многих сценах, связанных с раскрытием главных образов и их взаимоотношений, хор

⁸ Цитаты использованы в хоре «Показались лодки» (№5); в Танцах с хором (№ 9), в Сцене и танцах подруг (№17), в Песенке Оле (№ 10) и в Балладе Марты (№ 16).

звучит за сценой («издалека»), подчас создавая параллельный второй план действия, или же повторяя отдельные фразы (эффект эхо).

Композитор по-разному подходит к фольклорному материалу: развивает его вариационно-вариантно, включает отдельные мотивы и ритмо-интонации, подчас их резко деформирует, как, например, в Песенке Оле, мелодия которой звучит изломанно, угловато, в глубокой минорной тональности (b-moll), как предвестие его судьбы. В подобных случаях композитор обостряет интонационный рисунок, усложняет ритмический и гармонический «каркас», ретуширует национальную определенность образа. Опера изобилует жанровыми характеристиками и ассоциациями.

Тональная палитра оперы многоцветна, включает практически все диезные тональности и большую часть бемольных. При этом композитор обращается к свойствам расширенной тональности, любит сопряжения минорных и мажорных красок. Логика тонального развития определена развертыванием оперного сюжета. Светлые краски преобладают в I акте, в завершении которого звучит яркий мажор (E), и в 3 д. (его окончание в As). Резко сужается тональное кольцо в финале: здесь преобладают мрачные краски (as и es). Безусловно, можно говорить о том, что определенные ладо-тональные характеристики использованы композитором для раскрытия образов главных героев оперы. Для Оле характерны тональности Des, b, As, f, для Герды — a, E, D, B, для Иоганна — fis, es, h, хотя Ипполитов-Иванов не склонен акцентировать внимание на определенной, строго закрепившейся за персонажем, тональной сферой.

Столь же свободно применяет композитор и тембровые краски. С появлением Герды нередко выходит на первый план тембр гобоя, в характеристике Оле особую роль в ряде сцен играют тембры валторны, виолончели. Однако чаще всего весь оркестр, диалоги инструментов, переключки деревянных духовых и струнных инструментов использованы композитором.

Создавая оперу, Ипполитов-Иванов следовал заветам «старых мастеров» и выработанным им принципам оперной драматургии («не к чему менять свой фронт на старости лет») [8, 175]⁹. Несмотря на «предвестия», символы «зла», тревожные предчувствия и трагическое завершение оперы, многие сцены выразительно красивы, наполнены живым ощущением народного искусства и вечной темы любви. Основные персонажи — «герои старомодного покроя» (как бы назвал их Николай Лесков), которые подтверждают факт необходимости существования на театральной сцене испытанных и всегда новых ситуаций, вечных и в то же время современных тем и образов, неприятельных бытовых сцен, обыденных ситуаций и неизбежных пересечений добра и зла, надежды и ненависти, любви и смерти.

И все же, общий характер произведения с мотивом тревожного ожидания и предчувствия, образной символикой, включением интонационных оборо-

⁹ Из письма Ипполитова-Иванова Илье Слатину от 21 ноября 1916 г.

тов, напоминающих о Sprechstimme, нередко с терпкими гармониями направляет на понимание этого произведения как явления культуры нового времени — первого десятилетия XX века, в котором «традиция раскрывается как современность» [9, 90]¹⁰.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В. Ивашкин. М.: Культура, 1994.
2. Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и романтизм // С.В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени. Сб. статей. Тамбов. Издательство Першина Р.В., 2016. С. 67–77.
3. Гинзбург Л. О лирике. М.: Интрада, 1997.
4. Деева Н. Ибсен, Григ и русские музыканты // Ибсен. Стриндберг. Чехов. Сб. статей / Отв. ред. М. М. Одесская. М.: РГГУ, 2007. С. 356–364.
5. Ипполитов-Иванов М.М. Воспоминания. М.: Государственное музыкальное издательство, 1934.
6. Климовицкий А.И. Русский Григ: От Чайковского к «Серебряному веку» // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран. Ред.-сост. К. И. Южак. Петрозаводск; СПб. [б.и.], 1998. С. 138–235.
7. Левая Т.Н. Музыкальное творчество и символизм // Левая Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скриписис», 2017.
8. М.М. Ипполитов-Иванов. Письма. Статьи. Воспоминания / Сост. Н. Соколов. М.: Советский композитор, 1986.
9. Ханзен-Леве А. Интермедийность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: Ршссийский государственный гуманитарный университет, 2016.
10. Чабан А. Н. Гумилев и В. Пяст на пути к преодолению символизма // Русская филология. Вып. 24. Тарту: [б.и.], 2013. С.105–116.
11. Шахназарова Н.Г. Проблемы музыкальной эстетики. Воспоминания о семье. М.: ГИИ, 2016.
12. Falnes O. National Romanticism in Norway. New York: Columbia univ. press; London: King and son, ltd., 1933.
13. Grinde N. Grieg as a Norwegian and a European Composer // Studia Musicologica Norvegica. 1994. № 20. P. 125–135.
14. Mokhov N. Grieg and Russia // SMN. 1993. № 19. P. 123–126.
15. Urniežius Rytis. The Development and Periods of Edvard Grieg's Orchestral Style// Studia Universitatis Babes-Bolyai, Musica. Dec. 2018. Vol. 63. Issue 2. P. 165–186.
16. Volioti Georgia. Reminiscing Grieg: A Study of Technostalgia and Modulating Identities// Musical Quarterly. Fall 2015. Vol. 98. Issue 3. P. 179–211.

REFERENCES

1. *Besedy s Aifredom Shnitke* [Conversations with Alfred Shnitke], ed. by A.V. Ivashkin. Moscow: Kultura, 1994. (In Russian).
2. Valkova V.B. S.V. Rakhmaninov i romantizm [Rachmaninoff and Romanticism]. In: *S.V. Rakhmaninov i Russkaya muzikalnaya kultura ego vremeni* [Rachmaninoff and the Musical Culture of his Time]. Tambov: R.V. Pershina publ., 2016, pp. 67–77. (In Russian).
3. Ginzburg L. *O lirike* [On Lyric Poetry]. Moscow: Intrada, 1997. (In Russian).

¹⁰«Традиция как современность» — название одного из очерков книги Н.Г. Шахназаровой.

4. Deeva N. Ibsen, Grieg i russkie musikanty [Ibsen, Grieg and Russian musicians]. In: *Ibsen. Strindberg. Chekhov* [Ibsen, Strindberg, Chekhov] ed. by M.M. Odesskaya. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet, 2007, pp. 356–364. (In Russian).
5. Ippolitov-Ivanov M. M. *Vospominaniya* [Memoirs]. Moscow: Gosudarstvennoe muzikalnoe publ., 1934. (In Russian).
6. Klimovitskiy A. I. Russkiy Grieg: ot Chaykovskogo k Serebryannomu veku [Russian Grieg: from Tchaikovsky to Silver Age]. In: *O muzyke kompozitorov Finlyandii i skandinavskikh stran* [On Music of Composers from Finland and the Scandinavian Countries], ed. by K. I. Uyzhak. Petrosavodsk; Saint Petersburg: [s.n.], 1998, pp. 135–235. (In Russian).
7. Levaya T.N. Muzikalnoe tvorchestvo i simbolizm [Music work and symbolism]. In: Levaya T.N. *Dvadsatyy vek v zerkale russkoy muzyki* [20th Century in the Mirror of Russian music]. Saint Petersburg: N.U. Novikova publ; Calina skripsi publ., 2017, pp. 19–37. (In Russian).
8. M.M. Ippolitov-Ivanov. *Pisma. Stat'i. Vospominaniya* [Letters, Articles, Memories], ed. by N. Sokolov. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1968. (In Russian).
9. Khanzen-Leve A. *Intermedynost' v russkoi culture. Ot simbolizma k avangardu* [From symbolism to avantgarde]. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet, 2016. (In Russian).
10. Chaban A. N. Gumilev i V. Piast na puti k preodoleniyu simbolizma [Gumilev and Piast]. In: *Rusaskaia filologiya*, iss. 24. Tartu: [s.n.], 2013, pp.105–116. (In Russian).
11. Shakhnasarova N.G. *Problemy muzikalnoy estetiki. Vospominaniya o sem'e* [Problems of music aesthetics]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya, 2016. (In Russian).
12. Falnes O. *National Romanticism in Norway*. New York: Columbia univ. press; London: King and son, ltd., 1933.
13. Grinde N. Grieg as a Norwegian and a European Composer. In: *Studia Musicologica Norvegica*, pp. 125–135.
14. Mokhov N. Grieg and Russia. In: *Studia Musicologica Norvegica*, 1993, no. 19, pp. 123–126.
15. Urniežius R. The Development and Periods of Edvard Grieg's Orchestral Style. In: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Musica*, Dec. 2018, vol. 63, issue 2, pp.165–186.
16. Volioti G. Reminiscing Grieg: A Study of Technostalgia and Modulating Identities. In: *Musical Quarterly*, 2015, vol. 98, issue 3, pp. 179–211.

Ромашук Инна Михайлона

доктор искусствоведения, профессор, проректор, Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова, Москва, Россия

Inna M. Romatschuk

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Vice-Rector, M. M. Ippolitov-Ivanov Music and Pedagogical State Institute, Moscow, Russia

inna.49@mail.ru

«ИГРОКИ» ШОСТАКОВИЧА КАК ОПЫТ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОПЕРЫ

SHOSTAKOVICH'S THE GAMBLERS AS AN EXPERIMENT
OF THE LITERARY OPERA

Аннотация. Статья посвящена неоконченной опере Шостаковича «Игроки». Сочинение написано на подлинный текст одноименной пьесы Гоголя, что позволяет рассматривать его в контексте жанра литературной оперы. Предпринимается попытка проследить историю создания «Игроков» (на материале переписки Шостаковича), а также причины, по которым композитор бросил работу над произведением. Предлагается версия, согласно которой Шостакович вполне сознательно пошел по пути «безлибреттной» оперы — а не только из-за отсутствия либреттиста (на что указывает ряд биографов). Эта особенность сочинения указывает на связь композитора с общими тенденциями музыкального театра XX столетия (о которых пишет К. Дальхауз), а с другой стороны — с традициями русской экспериментальной оперы XIX века, заложенными Мусоргским и Даргомыжским.

Назвав свою оперу «нереальной», Шостакович высказывает в своих письмах опасение в чрезмерной затянутости сочинения, что в конечном счете послужило мотивом его отказа от дальнейшей работы. Однако за словами о «нереальной опере» могут скрываться и другие факторы — в том числе неверие композитора в сценическую жизнь своих театральных опусов после психологической травмы 1936 года. В этом смысле «Игроки» пополняют длинный ряд задуманных, но так и неосуществленных творений Шостаковича.

Ключевые слова: литературная опера, либретто, разговорный театр, Мусоргский, Шостакович.

Abstract. The article is devoted to Shostakovich's unfinished opera *The Gamblers*. The composition is set to the original text of Gogol's play with the same title, which makes it possible to examine it in the context of the genre of the literary opera. The attempt is made in the paper to trace the history of the creation of *The Gambles* (by the material of Shostakovich's correspondence), as well as the reasons for which the composer dropped his work on the composition. The version is offered according to which Shostakovich quite deliberately went along the path of the opera 'without a libretto' — and not only due to the absence of a librettist (a fact to which a number of biographers indicate). This peculiarity of the composition indicates at the composer's connection with the general tendencies of musical theater in the 20th century (about which Carl Dalhaus writes), and, on the other hand — with the traditions of 19th century Russian experimental opera established by Mussorgsky and Dargomyzhsky.

Having labeled his opera as 'unreal,' Shostakovich expresses in his letters his apprehension concerning the excessive length of the composition, which, in the

final outcome, served as the motive for his decision to discontinue further work on it. However, the words about the ‘unreal opera’ may also conceal other factors — including those of the composer’s uncertainty of the stage life of this theatrical oeuvre after the psychological trauma of 1936. In this sense *The Gamblers* presents another addition to the long list of Shostakovich’s conceived, but unrealized compositions.

Keywords: literary opera, libretto, spoken theatre, Mussorgsky, Shostakovich.

Литературная опера — одно из важнейших направлений в музыкальном театре XX века. Напомним, что главным критерием этой разновидности жанра является опора на подлинный текст литературного первоисточника, что определяет специфический характер оперного либретто и всего оперного организма. Современная музыкальная наука трактует понятие литературной оперы со ссылкой на труды К. Дальхауса [4] и, в частности, его работу 1983 года «*Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*» [11]¹. Материалом для наблюдений ученому служат сочинения Дебюсси, Штрауса, Берга и других западноевропейских композиторов, а в качестве исторически поворотного пункта в данном направлении рассматриваются музыкальные драмы Вагнера.

Между тем, многие исследователи возводят происхождение указанной разновидности оперы к русской классике XIX века — «Каменному гостю» Даргомыжского² и «Женитьбе» Мусоргского. Несомненна связь упомянутых опер с эстетикой «шестидесятничества», а именно — с поисками «музыкальной правды», как понимали ее новаторски настроенные авторы. При этом мера экспериментаторского радикализма в них потенциально возрастала. В «Женитьбе», например, объектом омузыкаливания становился не просто подлинный текст комедии Гоголя, но, в отличие «Каменного гостя», текст прозаический, что само по себе было шагом в сторону литературной оперы. Ведь отсутствие в прозаической речи четкой ритмической артикуляции меняет баланс в сторону самооценности и семантической значимости каждого отдельно взятого слова. Недаром Мусоргский называл свое сочинение «опытом драматической музыки в прозе» и связывал его задачи с разговорным театром. Стоит напомнить также, что молодой автор считал «Женитьбу» неким рубиконом, «добровольной клеткой», из которой он вскоре должен выйти на волю, на простор больших художественных замыслов (каковым и явился созданный вслед за тем «Борис Годунов»). Возможно, еще и поэтому «Женитьба» осталась незавершенной: жесткие условия пусть и «добровольной клетки» могли стать для автора слишком тяжелым бременем.

Однако лабораторный опыт Мусоргского оказался более чем востребован в оперной практике XX века. Своеобразной рифмой к нему стали «Игро-

¹ Анализу данной работы посвящена публикация Г. Заднепровской [5].

² Интерес к «маленьким трагедиям» А.С. Пушкина как источнику камерных диа-логических опер демонстрируют в своих трудах не только русские, но и зарубежные ученые (см., например, [13]).

ки» Д. Шостаковича по одноименной пьесе Гоголя, над которыми композитор работал в 1942 году, сразу после создания монументальной Седьмой симфонии.

История работы над произведением отрывочно воспроизведена в письмах Шостаковича В. Шебалину и И. Гликману. Вначале: «Я пишу оперу «Игроки». Слова полные и неизменные (sic!)» [10, 81]. Далее: «Пишу понемногу нереальную оперу «Игроки». Нереальной я ее зову по причине ее нереальности: уже написал музыки на 30 (sic!) минут, а это является примерно одной седьмой всей оперы. Слишком длинно. Однако занимался этим делом не без увлечения и удовольствия» [10, 82]. Спустя полтора месяца тому же Шебалину: «Работу (...) прекратил, ввиду полной бессмысленности этого предприятия» [10, 82]. И, наконец, весной 1942 года И. Гликману: «Сильно продвинул оперу «Игроки», но оперу эту не рекламирую, так как писать ее уже бросил» [8, 53].

Итак, «Игроки» остались незаконченными, и причину логично искать в признании самого композитора: «Слишком длинно»... В начале 1980-х годов биограф Шостаковича, польский композитор К. Мейер предпринял убедительный опыт завершения оперы, работая целиком в русле первоначального замысла, хотя и несколько корректируя его путем частичного сокращения текста гоголевского оригинала (в итоге студийная запись версии Мейера идет немногим более двух часов, что в целом соответствует стандартам полногабаритного оперного опуса).

Вместе с тем и незавершенная авторская версия «Игроков» получила активный отклик в концертно-театральной практике. В 1978 году ее сыграл и записал Г. Рождественский, а в «лихие» 1990-е она спровоцировала настоящий театральный бум, будучи поставлена сразу в нескольких театрах. Нелишне напомнить, что в те же 1990-е годы оказалась весьма востребована сама одноименная пьеса Гоголя: в постановке Сергея Юрского в АРТели/АРТистов, вопреки гоголевскому эпиграфу «Дела давно минувших дней», действие было перенесено в сегодняшние реалии, а оригинальный текст писателя напрямую вещал об эпохе «первоначального накопления капитала», с ее тотальным обманом и надувательством³. («Черт возьми! Такая уж надувательная земля!» — восклицает отчаявшийся герой в конце пьесы...)

Возвращаясь к «Игрокам» Шостаковича, следует заметить, что они отнюдь не обойдены музыковедческим вниманием (в том числе и на уровне работы с нотными автографами⁴). Вместе с тем «нереальная опера» во многом остается загадкой, ставя перед исследователями ряд трудно разрешимых во-

³ Спектакль носил название «Игроки-XXI», имел подзаголовок «трагикомедия»; кроме С. Юрского, в нем были заняты А. Калягин, В. Невинный, Л. Филатов, Г. Хазанов; в единственной «женской» роли — карточной колоды Аделаиды Ивановны — выступала Н. Тенякова.

⁴ См. статьи Г. Овсянкиной [7] и Л. Акопяна [1].

просов. Что побудило Шостаковича обратиться к гоголевскому тексту, не меняя в нем ни слова⁵, — только ли уход из жизни его постоянного либреттиста Александра Прейса и отсутствие в Куйбышеве, где композитор находился в эвакуации, подходящей замены (как об этом пишут некоторые биографы)? И почему все-таки опера осталась незаконченной?

То, что Шостакович шел в своем творчестве по пути Мусоргского и Даргомыжского, то есть по пути поисков «музыкальной правды», достаточно известный факт. Это определило стиль «музыкальной прозы» в его главных оперных созданиях — операх «Нос» и «Катерина Измайлова», в основу которых легли повести Гоголя и Лескова. Однако либретто того же «Носа» опирается и на другие источники (вспомним коллаж из «Братьев Карамазовых» в песне Ивана), демонстрируя сложную работу по сокращению либо дополнению текста оригинала. В «Игроках» же — «слова полные и неизменные». Возможно, это объясняется тем, что на этот раз композитор обратился не к повести, но к пьесе. А театральная жанр, к тому же близкий разговорному театру, взывает к сохранности словесной ткани произведения⁶. Композитор мог вполне осознанно пойти по этому тернистому, но увлекательному пути, притом не только из-за отсутствия текста либретто. Стоит добавить также, что в поздний период творчества интерес к «подлинному» слову привел Шостаковича к использованию внехудожественного материала документальной природы, вызвав при этом стилистический ассонанс с «Игроками».

Как бы то ни было, в русле исканий русских композиторов, а также в продолжение принципов собственного оперного письма Шостакович продемонстрировал в «Игроках» весьма радикальный опыт работы в жанре литературной оперы. Вслед за «неизменностью» словесного текста признаками его выступают сквозная вокализованная декламация (сопоставимая, по Дальхаузу, с «бесконечной мелодией» Вагнера) и подчиненность слову на самых различных уровнях — интонационном, драматургическом, стилевом. При этом достаточно высокой оказывается роль имманентно-музыкального начала, позволившая автору избежать плоского буквализма в трактовке гоголевского текста. Если расширительно трактовать понятие «встречного ритма», введенное в свое время Е. Ручьевской по отношению к жанру стихотворения с музыкой [9], то оно может быть с полным правом отнесено к опере Шостаковича (равно как и служить критерием оценки литературных опер в целом). Можно говорить и о контрапунктическом принципе работы со словом, когда очевидное превалирование последнего уравнивается повышенным «коэффициентом музыкальности» в структуре целого.

⁵ Отступления от гоголевского оригинала крайне редки и незначительны; см. о них в указ. статье Л.Акопяна.

⁶ О театральной природе оперы и об онтологической связи ее с драмой рассуждает тот же Дальхаус, подчеркивая зависимость литературной оперы от драматургии взятых за основу пьес.

В «Игроках» этот коэффициент музыкальности поддерживается, в частности, жанровыми аллюзиями. Опера начинается галопообразной темой в эстрадно-цирковом духе — «визитной карточкой» сочинения и его главных персонажей, суть которых философски исчерпывающе характеризует слуга Гаврюшка: «Проворные господа...»⁷. Тематизм в духе галопа чередуется с ариозно-песенными, а также разнообразными фугированными построениями, что напоминает стилистику «Носа», первой гоголевской оперы Шостаковича.

Однако особенно характерны, причем теперь уже с точки зрения «коэффициента оперности», интертекстуальные переключки, затрагивающие область популярного оперного репертуара⁸. Так, упомянутый Гаврюшка, с его песней в народном духе, дает вспомнить Варлаама и Мисаила; сцена игры в карты — карточную же игру в «Травиате»; созерцание главным героем Ихаревым своих карточных богатств — крапленых колод — сопровождается томительными «тристановскими» гармониями, а собственно карточная игра, сулящая участникам неслыханные богатства, предваряется интонациями в духе песни Индийского гостя («Есть за теплым морем чудный камень яхонт...»). Больше же всего отсылок — к «Пиковой даме», что позволяет говорить о некоем скрытом диалоге с оперой Чайковского.

В начальных сценах «Игроков» возникает почти точная цитата из последнего ариозо Германа: восхищенный возглас Ихарева «Аделаида Ивановна!», обращенный к любимой карточной колоде, воспроизводит сакраментальное «Что наша жизнь...?!». В монологе Утешительного в довольно мрачном контексте упоминается «хозяйка-старуха», а рассказ Швохнева о юном карточном гении, сыне некоего помещика, переключается с балладой Томского⁹.

В «Игроках» Шостаковича есть даже своя «Искренность пастушки»: в сцене трапезы четырех героев, сопровождаемой струнными и стилизованным под клавесин фортепиано, имитируется стиль итальянского речитатива *secco*. Возвышенный тон этой музыки, вносящей ощутимый стилистический контраст, причудливо сочетается с гастрономическими подробностями гоголевского текста: новоявленные друзья обмениваются впечатлениями о превосходных свойствах сыра и прочих вкушаемых яств — «и балык... того, и икра недурна» («можно себе представить, как должны были звучать эти сло-

⁷ В редакции Г. Рождественского монолог Гаврюшки повторяется в финале, что придает относительную законченность написанному Шостаковичем фрагменту, а с другой стороны, подчеркивает определенную смысловую направленность произведения.

⁸ Интертекстуальные связи в немалой степени характеризуют и предыдущую оперу Шостаковича, «Леди Макбет Мценского уезда» (см. об этом [12]).

⁹ Поводом для такого рода намеков могли послужить сюжетные коллизии самой гоголевской пьесы, навеянные, в свою очередь, повестью Пушкина. Таковы, в частности, отдельные моменты последних сцен (не успевших войти в границы написанного Шостаковичем фрагмента): молодой гусар, проигравший огромную сумму денег и готовый застрелиться, фраза Утешительно «Пиковая дама всегда продаст» и пр.

ва в блокадном 1942-м году!» — воскликнул уже в наши дни один из рецензентов оперного спектакля).

Столь недвусмысленные намеки на «Пиковую даму», конечно же, неслучайны: вместе с оперой Чайковского незаконченный опус Шостаковича вписывается в галерею оперных произведений, связанных с мифологией Игры. От Чайковского эстафету принял Прокофьев в своем «Игроке». В традициях «петербургского мифа» [6]. Игра трактуется как универсальная модель бытия, поединок с самой Судьбой, приводящей главного героя к катастрофе. Шостакович, с одной стороны, продолжает эту традицию, а с другой — деромантизирует ее, спуская на бытовое уровень. Virtuозный карточный шулер, одуроченный компанией не столь искусных, но более хитрых и прожженных мошенников, — такому герою можно сострадать, вероятно, не больше, чем майору Ковалеву...

Конечно, образный мир «Игроков» далек от абсурдистского гротеска «Носа»¹⁰. Но как и там он не подчинен какой-либо ценностной иерархии и не сводим к сатире. Поэтому можно согласиться с замечанием Л. Акопяна, что «пьесе Гоголя — по меньшей мере на одном из уровней интерпретации — можно прочесть как притчу о том, как убога и скучна добродетель (благоразумие) и как красив, благороден, по-своему духовен порок (авантюризм и плутовство)» [1, 324].

Возвращаясь к истории создания «Игроков», заметим, что появление этого замысла в ряду других оперных планов Шостаковича не было случайностью. Несмотря на кампанию 1936 года и разгром «Леди Макбет», «призрак оперы» продолжал маячить перед взором композитора. Об этом говорят нереализованные проекты конца 30-х годов — «Волочаевские дни», «Маскарад», «Катюша Маслова». Интересно, что выбор, тем не менее, пал на Гоголя и свидетельствовал о попытке продолжить линию «Носа». Обращение к комедии Гоголя непосредственно после грандиозной Ленинградской симфонии может показаться странным. Однако оно не покажется таковым, если учесть не утраченную еще Шостаковичем тягу к эксцентрике и гротеску, а также столь характерные для его творчества «шекспировские» контрасты трагического и комического. Так после трагедийной Восьмой симфонии появится «камерное *brío*» Девятой, а после философской Сюиты на слова Микеланджело — абсурдистские вирши капитана Лебядкина. В случае с «Игроками» контраст усиливался смелостью трактовки самого жанра оперы, что в

¹⁰Элементы своего рода «эпического абсурда» можно уловить разве что в бессмысленной фразе Гаврюшки: «Вот только не знаю, который из городов будет партикулярней — Рязань или Казань?», напоминающей «философский» диалог двух мужиков в прологе «Мертвых душ» на тему, доедет ли колесо до Москвы и Казани или не доедет (эффект усиливается звучанием бас-балалайки и тубы, сопровождающем монолог слуги и придающем ему трагикомическую многозначительность — в духе будущих героев «крокодильского» цикла и «Стихотворений капитана Лебядкина»).

конечном счете потребовало от композитора слишком большой цены — отказа продолжать работу над сочинением (ввиду «полной бессмысленности этого предприятия»).

Но только ли опасность чрезмерной затянутости сочинения двигала Шостаковичем в этом решении? Ведь судя по реконструкции К. Мейера, даже и полный охват музыкой гоголевской комедии находился бы в пределах допустимой нормы. Возможно, за словами Шостаковича «пишу неральную оперу» скрывались и другие мотивы, а именно — неверие автора в сценическую жизнь своих произведений после психологической травмы 1936 года. Последствия этой травмы оказались необратимыми, чему свидетельством — большое число задуманных, но так и неосуществленных проектов¹¹. Среди них — и опыт литературной оперы, каковой должны были стать «Игроки»¹².

Между тем, созданная музыка была явно дорога Шостаковичу. Об этом свидетельствует использование фрагментов «Игроков» в его последнем сочинении — Альтовой сонате. Во второй части произведения, эксцентричном Скерцо, звучат самые «репрезентативные» темы оперы, парадоксально сочетающие в себе незатейливость и изысканность. Учитывая, что Альтовая соната, ставшая лебединой песней композитора, подобрала в себя цитаты-эпиграфы из всех его симфоний и стала своего рода эпилогом его творческой биографии, факт обращения в ней к неоконченной музыке тридцатилетней давности кажется вполне эмблематичным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. «Игроки». Неоконченная опера по одноименной комедии Н.В.Гоголя, соч. 63 // Новое собрание сочинений Д. Шостаковича. Т. 56. М.: DСH, 2017. С. 323–327.
2. Акопян Л.О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018.
3. Богданова А. О некоторых особенностях стиля оперы Д.Д.Шостаковича «Игроки» // Музыкальный современник. М: Советский композитор, 1984. Вып. 5. С. 75–88.
4. Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки (составление, перевод с немецкого, послесловие, комментарии: С.Б.Наумович). СПб: Издательство имени Н.И.Новикова, 2019.
5. Заднепровская Г. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Том 2. № 3. С. 186–189.
6. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб: Искусство – СПб, 1994.
7. Овсянкина Г. «Игроки»: автографы. Основные стилевые черты // Музыкальная академия, 1999. № 1. С. 159–188.

¹¹ Автор этих строк касается данной проблемы в своем интервью журналу DСH [14].

¹² Несколько иную версию причин незавершенности «Игроков» высказывает Л.Акопян, усматривая их в том, что в соотношении с первоисточником «Игроки» не обладают «принципиально новой эстетической ценностью (каковыми, безусловно, явились обе предыдущие оперы Шостаковича)»: [2, 330]. Эта точка зрения может дать повод для дискуссий, которые, впрочем, здесь вряд ли были бы уместны.

8. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. М.: DSCH; СПб: Композитор, 1993.
9. Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.-Л.: Музыка, 1966. С. 65–110.
10. «Это был замечательный друг...». Из писем Д.Д. Шостаковича В.Я. Шебалину. Публикация А.М. Шебалиной // Советская музыка, 1982. № 7. С. 75–85.
11. Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München und Salzburg: Katzbichler., 1983.
12. Yefimenko A. Die Intertextualität von Schostakovitschs «Lady Macbeth von Mzensko» als Mittel der Kodierung der Autor-Intention // Schostakovitsch und die beiden Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Schostakovitsch–Studien, Bd.12. Herausgegeben von der Deutschen Schostakovitsch Gesellschaft. Hofheim: Wolke Verlag, 2019, S.163–177.
13. Frolova-Walker M. Rimsky Korsakov and His World. Princeton and Oxford: Princeton University press, 2018.
14. Shostakovich in Gorki. Interview with Tamara Levaya // DSCH JOURNAL, July 2018, no. 49, pp. 46–52.

REFERENCES

1. Akopyan L.O. «Igroki». Neokonchennaya opera po odnoimennoj komedii N.V.Gogolya op.63 [«Players». Unfinished Opera Based on the Comedy of the Same Name by N.V. Gogol, op. 63]. In: *Novoe sobranie sochinenij D.Shostakovicha* [New collected works of D. Shostakovich], v. 56. Moscow: DSCH, 2017, pp. 323–327. (In Russian).
2. Akopyan L.O. *Fenomen Dmitriya Shostakovicha* [The Phenomenon of Dmitry Shostakovich.]. Saint Petersburg: Russkoj hristianskoj gumanitarnej akademii publ., 2018. (In Russian).
3. Bogdanova A. O nekotoryh osobennostyah stilya opery D.D.Shostakovicha «Igroki» [About some Features of the Style of D.D. Shostakovich's Opera *Gamblers*]. In: *Muzikal'nyj sovremennik* [Musical Contemporary]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1984, iss. 5, pp. 75–88. (In Russian).
4. Dalhaus K. *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected Works on the History and Theory of Music], ed.: S.B. Naumovich. Saint Petersburg: N.I.Novikova publ., 2019. (In Russian translation).
5. Zadneprovskaya G. Literaturnaya opera v teorii Karla Dalhauza [Literary Opera in the theory of Karl Dalhaus]. In: *Uspekhi sovremennoj nauki i obrazovaniya* [Successes of Modern Science and Education], 2017, vol. 2, no 3, pp. 186–189. (In Russian).
6. Lotman Yu. *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian Culture. Life and Traditions of the Russian Nobility (18th – early 19th Century)]. Saint Petersburg: Iskustvo, 1994. (In Russian).
7. Ovsyankina G. «Igroki»: avtografy. Osnovnye stilevyje cherty [Gamblers: Autographs. The Main Style Features]. In: *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], 1999, no. 1, pp. 159–188. (In Russian).
8. *Pis'ma k drugu. Dmitrij Shostakovich – Isaaku Glikmanu* [Letters to a Friend. Dmitry Shostakovich — Isaac Glickman]. Moscow: DSCH; Saint Petersburg: Kompozitor, 1993. (In Russian).
9. Ruch'evskaya E.A. O sootnoshenii slova i melodii v russkoj kamerno-vokalnoj muzyke nachala XX veka [On the Correlation of Words and Melodies in Russian Chamber-vocal Music of the Early Twentieth Century]. In: *Russkaya muzyka na rubezhe XX veka* [Russian Music at the Turn of the Twentieth Century]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1966, pp. 65–110. (In Russian).

10. «Eto byl zamechatelnyj drug...». Iz pisem D.D. Shostakovicha V.YA.Shebalinu [«It was a wonderful friend ...». From Letters of D.D. Shostakovich to V.Ya. Shebalin.]. Publikaciya A.M. Shebalinoj. In: *Sovetskaya muzyka*, 1982, no. 7, pp. 75–85. (In Russian).
11. Dahlhaus C. *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München und Salzburg: Katzbichler, 1983.
12. Yefimenko A. Die Intertextualität von Schostakovitschs *Lady Macbeth von Mzensk* als Mittel der Kodierung der Autor-Intention. In: *Schostakovitsch und die beiden Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Schostakovitsch–Studien*, Bd. 12, hrsg. von der Deutschen Schostakovitsch Gesellschaft. Hofheim: Wolke Verlag, 2019, S. 163–177.
13. Frolova-Walker M. (ed) *Rimsky Korsakov and His World*. Princeton and Oxford: Princeton University press, 2018.
14. Shostakovich in Gorki. Interview with Tamara Levaya. In: *DSCH JOURNAL*, July 2018, no. 49, pp. 46–52.

Левая Тамара Николаевна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

Tamara N. Levaya

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

levgez@mail.ru

А.С. РЫЖИНСКИЙ
Aleksandr S. RYZHINSKII

**PROMETEO ЛУИДЖИ НОНО:
НА ПУТИ К НОВОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ ТЕАТРУ**

LUIGI NONO'S *PROMETEO*: TOWARDS A NEW MUSIC THEATER

Аннотация. Статья посвящена последнему музыкально-сценическому опусу Луиджи Нono *Prometeo* (1984/85), рассмотренному как наиболее последовательное воплощение концепции нового музыкального театра, о которой композитор впервые писал еще в 1961 году. Сопоставление «трагедии слышания», как именовал жанр сочинения сам Нono, с предшествующими его работами для музыкального театра, позволяет выявить общие составляющие «театра идей», а также уникальные особенности *Prometeo*, отличающие это сочинение от *Intolleranza 1960* (1961) и *Al gran sole carico d'amore* (1975).

Говоря о результирующем характере каждой музыкальной драмы Нono для отдельных этапов его творческого пути, хочется подчеркнуть значение *Prometeo* как итоговой работы, суммирующей весь предшествующий опыт в области музыкального театра. Вместе с тем обозначены также возможные связи *Prometeo* с жанром радио-оперы, получившим большое распространение в академической музыке в 1950–1960 гг. Посредством анализа текстового монтажа сформулированы основные идеи сочинения, позволившие объединить в музыкальной композиции разнотилевые литературные источники — от трагедий Эсхила и Софокла до поэмы Массимо Каччари «Маэстро игры», содержательно корреспондирующей с эссе «О понятии истории» философа-марксиста В. Беньямина. Отдельное внимание уделено темброфактурным особенностям сочинения, а также значению «живой электроники», в совокупности позволившим Нono реализовать идею «dramma in musica».

Ключевые слова: музыкальный театр, фактура, тембрика, *Prometeo*, Луиджи Нono, Массимо Каччари, Бруно Мадерна, Фридрих Гельдерлин.

Abstract. The article is devoted to the last work for musical theater by Luigi Nono, his *Prometeo* (1984/85), which is considered to be the most consistent manifestation of the concept of new musical theater, about which the composer wrote for the first time in 1961. A comparison of 'the tragedy of hearing' (tragedia dell'ascolto), as Nono called the compositional genre to which he claimed the work pertained, with his previous works for musical theater, makes it possible for us to reveal the general components of the 'theater of the ideas,' as well as the unique features of *Prometeo*, distinguishing this composition from such works of his as *Intolleranza 1960* (1961) and *Al gran sole carico d'amore* (1975).

When speaking of the resultant character of each of Nono's music dramas for the separate stages of his artistic path, the author of paper wishes to highlight the significance of *Prometeo* as the composer's cumulative work summarizing all of the

composer's previous experience in sphere of musical theater. At the same time all the possible connections of *Prometeo* with the genre of radio opera, which enjoyed great popularity in the music of the middle of the 20th century, are indicated. By means of text montage, formulation is made of the principal ideas of the composition which made it possible to connect various literary texts of different styles, from Aeschylus and Sophocles to Massimo Cacciari's poem *The Maestro of Playing*, the latter corresponding in its content with the paper 'On the Concept of History' by Marxist philosopher Walter Benjamin. Special attention is paid to the features of combination of textures and timbres, as well as the value of 'live electronics,' which in total allowed Nono to realize his idea of 'drama in musica' (Joseph Stenzl).

Keywords: musical theater, texture, timbres, *Prometeo*, Luigi Nono, Massimo Cacciari, Bruno Maderna, Friedrich Hölderlin.

Внаследии Луиджи Ноно три музыкально-театральных сочинения — *Intolleranza 1960* (1961), *Al gran sole carico d'amore* (1975) и *Prometeo* (1984–1985) — претендуют на роль ключевых работ, синтезирующих наиболее характерные идейные и композиционно-технические установки определенного периода. Созданная в 1961 году *Intolleranza 1960*, с одной стороны, обобщила опыт создания серийных сочинений с ярко выраженной антифашистской тематикой, с другой – явно обозначила типичные для 1960-х годов идеи антиимпериалистической борьбы, выраженные в том числе и новыми композиторскими средствами, одним из которых стало включение в исполнение магнитофонной записи, содержащей, как фрагменты ранее записанной музыки, так и человеческой речи. Второе музыкально-сценическое сочинение — *Al gran sole carico d'amore* фактически завершило этап «ангажированного Ноно», в то же время продемонстрировав интерес к типичным для периода «нового Ноно»¹ музыкально-пространственным экспериментам и приемам деперсонификации в рамках ансамблевого представления определенного персонажа. И, наконец, *Prometeo*, как пишет Л.В. Кириллина, явился «итогом всего жизненного пути» [1, 55] Луиджи Ноно, будучи идейно и технически связанным со всеми поздними сочинениями композитора.

Определяющее значение музыкально-театральных опусов в творческой эволюции Ноно подтверждается и тем фактом, что каждый из них включает в себя музыкальный материал предшествующих сочинений: в *Intolleranza 1960* вошел фрагмент *Il canto sospeso* (1955/56), в *Al gran sole carico d'amore* — материал вокально-симфонического сочинения *Ein Gespenst geht um in der Welt* (1971), *Prometeo* непосредственно связан с двумя сочинениями 1981 года — *Das atmende Klarsein* и *Io: frammento dal Prometeo*. Первое из них в сокращенном виде использовалось в качестве завершения венецианской версии *Prometeo*, второе частично использовано в композиции обеих редакций (часть III *Isola seconda*).

¹ В зарубежном музыкознании поздний период творчества Ноно, начиная с Квартета *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979) часто называют периодом «нового Ноно» [17].

Несмотря на присутствующее в западном музыкознании мнение об идейно-эстетическом различии сочинений, созданных Ноно до и после 1979 года², три музыкально-драматических опуса композитора демонстрируют наличие единой линии развития этого жанра, органичным завершением которой и явился *Prometeo*. Задача настоящей статьи состоит в обозначении основных идей, эволюция которых и определила как уникальность решения *Prometeo*, так и, в целом, своеобразие пути композитора к новому музыкальному театру, который, говоря словами Ноно, является «абсолютно ангажированным театром — на социальном, структурном и языковом уровнях» [цит. по: 12, 16].

Уже в *Intolleranza 1960* Ноно отказывается от наличия целостного сюжета, от существования в качестве литературной первоосновы либретто, от линейного развития фабулы. Место либретто занимает текстовый монтаж, созданный А. Риппелино из фрагментов произведений П. Элюара, Б. Брехта, В. Маяковского, Ю. Фучика, А. Аллега, Ж.П. Сартра и своих собственных сочинений. Этот разнородный литературный материал объединен в некое подобие истории главного героя — Эмигранта. Однако эта история носит исключительно внешний характер, поскольку А. Риппелино использовал данный персонаж в качестве сквозного элемента литературной композиции, позволяющего соединить воедино самостоятельные эпизоды.

Спустя 15 лет, в *Al gran sole carico d'amore*, Луиджи Ноно вместе с режиссёром первой постановки Юрием Любимовым полностью избавились от рудиментов сюжетной линии. Авторы текстовой основы второй *l'azione scenica* работали исключительно с заимствованными литературными фрагментами, составляя из них своеобразную мозаику, с тем лишь отличием, что текстовые фрагменты подбирались не по форме и цвету, а с точки зрения соответствия главной теме *l'azione scenica*, что допускало возникновение межтекстовых диалогов. В определенном смысле независимые истории *Al gran sole carico d'amore* стали прообразами будущих звуковых островов *Prometeo*, существующих отдельно друг от друга, но формирующих совместно единый идейный «архипелаг» сочинения.

Если в *Intolleranza 1960* еще можно было говорить о весьма условной единой сюжетной линии, а в *Al gran sole carico d'amore* о полифонии параллельно развивающихся и созвучных друг другу историй женщин-революционерок, то в *Prometeo* нет ни того, ни другого. Привлекая отличные друг от друга по стилю литературные фрагменты, Луиджи Ноно и Массимо Каччари (либреттист *Prometeo*) не только не стремятся к их объединению в единую литературную композицию, но, напротив, подчеркивают различие между ними использованием оригинальной фонетики. При этом, конечно, условия для восприятия содержания заимствуемых текстов, по сути, не созданы, что приближает вербально-музыкальное решение *Prometeo* концепции «несеманти-

² Об этом, в частности, пишут Ю. Штенцл [17], Х. Халлер [10], Г. Хаас [9], Ш. Дрис [7].

ческой вокальной музыки», которую Ю. Хумьека-Якубовская характеризует как музыку, «в которой вокальные партии должны быть основаны не на некоем данном тексте, не всегда связанным с одним из существующих языков, но скорее на развитии форм систематически “атомизированного” фонетического материала» [11, 82]. И если, создавая *Intolleranza*, Ноно заботился о различимости текста, настаивая на переводе литературного материала оперы на язык той страны, в которой готовилась премьера сочинения [6, 230], то в *Prometeo* композитор все больше сосредотачивается на неповторимом звучании соединяемых фрагментов оригинальных текстов³.

Возможно, цель этого полиязычия – отражение вечных для человечества тем в диалоге оригинальных текстов. Подобной точки зрения придерживается, в частности, автор одной из последних монографий о Ноно К. Нилингер-Вакил, анализируя диалог текстов Гесиода, Эсхила и Каччари: «На втором текстовом уровне [*Prometeo* — А.Р.] Ноно использует «Мастера игры» Каччари⁴, чтобы попросить аудиторию “послушать” фрагменты древнегреческого языка как отзвук отдаленного прошлого, которое продолжает резонировать в настоящем» [14, 237].

Языковое, стилевое различие между литературными фрагментами, пропуски отдельных слов, включение незвучащего слова — все это, подчеркивая фрагментарность вербальной основы, дополнительно акцентирует внимание и на фрагментарности музыкальной композиции. Фрагмент для Ноно — не самодостаточный элемент: он разомкнут в сторону других фрагментов, составляющих общую композицию, он нуждается в связи с ними. По мнению Ш. Дрисса именно через эту связь происходит идентификация фрагмента: «В то время как он [фрагмент] внутри себя завершен, его материал остается открытым в разные стороны» [7, 204].

Что же связывает острова-фрагменты *Prometeo* между собой? И в первом, и во втором сценическом опусе присутствовали действующие лица, встречавшиеся в каждой картине. В *Prometeo* подобным героем становится сам звук, определяющий и специфический сюжет сочинения — звуковые превращения

³ В своей знаменитой статье «Текст — музыка — пение» композитор писал: «...слово, обладающее особой спецификой и свойствами, позволяет воспринимать его специфическим элементом музыкальной композиции» [15, 159].

⁴ Поэма М. Каччари *Il maestro del gioco* («Мастер игры») содержательно корреспондирует с работой одного из виднейших философов-марксистов первой половины XX века В. Беньямина «О понятии истории». Либреттист создает свой текст, используя «поэтический» ряд работы В. Беньямина. Мы встречаем в *Il maestro del gioco* следующие слова и обороты В. Беньямина: «охо голосов ныне умолкших», «тайный уговор между нашим поколением и поколениями прошлого», «слабая мессианская сила, на которую притязает прошлое». Центральным образом становится Ангел истории, ассоциирующийся у Беньямина с картиной *Angelus Novus* П. Клее. Ангел истории Беньямина ассоциируется с Прометеем Ноно — Каччари, воплощающим образ Проводника в путешествии между прошлым и будущим, помогающим зрителю-слушателю (в широком смысле — человечеству) осуществить «мысленное странствие по “островам” эпизодов».

в пространстве и во времени. То есть объединяют общую конструкцию «Прометея» не только литературные, но и звуковые связи. Отсюда становится понятным, почему для жанрового обозначения своего сочинения Ноно не использует привычное словосочетание *l'azione scenica* («сценическое действие»), заменяя его новым *tragedia dell'ascolto* («трагедия слышания»). По словам Р. Фирна, «*Prometeo* — сочинение, в которой слушатель приглашен исследовать слуховые пейзажи, из которых работа составлена, и найти соотношения мифологических элементов, которыми глубоко наполнены и текст, и музыка, но перед началом этого исследования ему не дают “маршрутной карты”» [8, 189].

Создание «маршрутной карты» сценического действия самими зрителями — особенность, демонстрирующая связь между композициями *Prometeo* и *Al gran sole carico d'amore*. По отношению ко второму «сценическому действию» Ноно Ю. Штенцл писал: «Каждый вечер очередная постановка заново ставит вопросы, побуждающие слушателя самим искать на них ответы» [19, 14-15]. Связь между вербальными фрагментами, логика их сопоставления — эти проблемы находятся в центре восприятия зрителя и в том, и в другом спектаклях. Более того, не только в *Al gran sole carico d'amore*, но и в *Prometeo* мы можем увидеть подобие единой драматургической линии, о которой пишет в своей статье Л. Ешке: «Сюжет, если это понятие здесь [в *Prometeo* — А.Р.] применимо, принципиально не отличается от обеих сценических акций, что неоднократно утверждалось, и все же, Ноно здесь пойдет в отношении временного диапазона еще дальше: сочинение начинается с рождения мира и завершается видением будущего человечества» [12, 16].

Но что же отличает два спектакля, на десятилетие отстоящих друг от друга? В первую очередь — отсутствие не только действия в привычном смысле слова, но и самой действенной сценографии. Луиджи Ноно выстраивает в *Prometeo* визуальную статичную композицию, не меняющуюся в течение спектакля. Единственный динамичный объект данной композиции, на движении которого сосредоточено внимание композитора — Звук. Ноно режиссирует его маршруты, акцентирует внимание зрителей на его трансформациях, в полной мере оправдывая предложенное жанровое наименование: перед нами разворачивается трагедия, содержание которой составляют звуковые события. Очень точно об этой особенности сочинения сказал Штенцл: «*От drama per musica*, как опера долгое время именовалась в Италии, Ноно пришел к *dramma in musica* — драме в музыке, которая отказалась от всего визуального, стала невидимым театром, драмой-для-слушания» [18, 109].

Звуковые события, воздействуя на воображение, во многом могут изменить представление человека о координатах пространства и его параметрах, о взаимодействии пространства и времени. Композиция *Prometeo* стала возможной только тогда, когда Ноно обрел новые технические ресурсы для воплощения своих идей. Появление композитора в Фрайбургской эксперимен-

тальной студии в начале 1980-х годов только закрепило его уход от занятий политикой посредством музыки. Ноно отныне сосредоточен на том, что вторым планом присутствовало почти во всех его сочинениях вне зависимости от их тематики — на пространственно-временных звуковых превращениях. Средства живой электроники (*live electronics*) через преодоление целого ряда акустических закономерностей, позволили существенно расширить технический арсенал Ноно.

Прометей, избранный Ноно в качестве центрального образа в поздних сочинениях, являет собой не бога, но героя, находящегося в постоянном поиске новых звуковых пространств, иных акустических маршрутов. Подобно своему мифологическому прототипу, «Прометей» Ноно призван вести за собой жаждущих освобождения «звукового рабства» людей к открытию истинного музыкального искусства, основанного на взаимодействии Звука и Тишины, воспринимаемых композитором как объекты эстетического поклонения: «В наши дни музыка ежедневно навязывается людям в огромных количествах. Я называю это явление массивификацией слуха. Под музыку мы порой читаем, едим, отдыхаем, что в конечном итоге деформирует сам процесс слушания — процесс, в идеале представляющий собой постижение внутренней логики музыкального произведения. На мой взгляд, это трагедия — трагедия восприятия <...> Сегодня необходимо вновь научиться слушать тишину, вновь ощутить красоту *piano* и *pianissimo*, находящихся на грани молчания, наконец вернуть человеку способность улавливать звуки природы — шум ветра, журчание воды, шелест падающих листьев, шуршание дождя» [2, 260]. По мнению Л. Ешке, жанровое определение *Prometeo* связано с тем, что «“трагической” в понимании Ноно становится неиспользуемая, умирающая возможность восприятия многомерного звука в визуализированном мире» [13, 98]. В этом отказе от визуального компонента оперного спектакля проявило себя и стремление композитора сосредоточить внимание публики на сложных взаимоотношениях между Звуком и Пространством. Ноно отмечал: «Оперный театр в Италии стремился к тотальной нейтрализации пространства. Для меня же отношение между звуком и пространством является основным, то есть [меня интересует] как звуки соотносятся друг с другом в пространстве, как они преобразуются. Другими словами, как звук читает пространство и как пространство раскрывает звук» [5, 133].

Желая «научить аудиторию различать тончайшие оттенки динамики и тембра» [2, 260], Ноно постоянно использует ресурсы филировки звука, призванного буквально растворяться в тишине (отсюда столь часто встречающееся обозначение *diminuendo*, приводящего к нулевому уровню звучности).

Ноно осознавал утопичность своего замысла: две во многом отличные друг от друга версии *Prometeo* на расстоянии одного года тому прямое подтверждение. Тяжелая болезнь помешала композитору принимать участие в подготовке

французской (в Париже) и германской (в Франкфурте-на-Майне) премьер 1987 года, которые, возможно, отличались бы от миланской версии 1985 года, поскольку для Ноно его «трагедия слышания» была принципиально открытой композицией, постоянно готовой к трансформациям в стремлении отразить удивительно изменчивую, до конца непознанную природу музыкального звука.

Все творчество композитора является доказательством того, что он никогда не останавливался на достигнутом. Даже при интеграции уже написанного материала в новое сочинение Ноно всегда детально перерабатывал созданный ранее материал. В этом его метод во многом отличен, например, от подхода Бруно Мадерны в *Hyperion*, в версиях которого можно встретить практически неизменный материал предшествующих премьер в соединении с новым. Для Ноно было важнее не синтезировать уже созданное с новейшим, но, скорее, растворять в последующем сочинении найденные в предшествующих опытах идеи — тембровые, интонационные, пространственные. Так, интонационно-гармонические комплексы первых тактов *Das atmende Klarsein* находят продолжение в хоровых секциях *Prometeo* (примеры №№ 1, 2).

Как и некоторые его современники, например, Я. Ксенакис⁵, Л. Ноно стремился расширить возможности вокальных голосов посредством сближения тембровых приемов инструментальной и хоровой фактуры. Благодаря этому перемещение тождественных звучностей от вокального к инструментальному ансамблям становится одним из характерных приемов в *Io: frammento da Prometeo* и в самом *Prometeo*. То есть Ноно не составляет сочинение из уже готовых музыкальных «блоков», он каждый раз творит новое сочинение, используя опыт предшествующих композиций. «Трагедия слышания» очень точно отражало максиму жизни композитора — движение вперед даже тогда, когда дороги нет. В этом видится стремление Ноно самому стать Прометеем⁶ — «человеком с вечной жаждой новых земель и границ»⁷. Поэтому и путь к новому музыкальному театру для Ноно *a priori* не мог завершиться, он мог лишь прерваться...

Композитор до конца своих дней верил в то, что его «Прометей» подтолкнет композиторов, исполнителей к дальнейшим открытиям на том пути, который он начал прокладывать⁸. Его «трагедия слышания» — это призыв к

⁵ Анализируя знаменитую вокально-ансамблевую пьесу Я. Ксенакиса *Nuits*, Ч. Олвис [Ch. Alwes] писал: «До *Nuits* Ксенакис был сосредоточен на использовании струнных инструментов, которые, в отличие от голосов, никогда не имели проблем с точностью интонирования и могли выдержать абсолютное *legato* даже при исполнении *glissando*. Партитура *Nuits* демонстрирует попытку Ксенакиса воспроизвести те же самые эффекты, используя голоса» [4, 239–240].

⁶ По словам Штенцла, «*Prometeo* Ноно имеет ярко выраженные автобиографические черты и не скрывает их» [18, 115].

⁷ Высказывание Ноно [цит. по: 3, 124].

⁸ Штенцл писал: «Путешествие Прометея предвосхищает появление нового слышания. Ухо слушателя должно превратиться в корабль Колумба, который движется к неизведанным опытам (открытиям)» [16, 128].

человечеству не останавливаться и двигаться вперед по бесконечному пути совершенствования. Ноно подчеркивал: «Сегодня мы имеем в распоряжении другие виды электронных инструментов, вплоть до программируемого компьютера. Я полагаю, что человек владеет возможностью, а также способностью учиться, открывать иные дороги, для того чтобы обнаружить вершину выше, чем небо, другие пространства, другие земли, другие пропасти, другие фантазии» [цит. по: 10, 38].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л.В. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. Вып. 2
2. Ноно Л. Фрагменты интервью // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 256–262.
3. Чистякова М.Ю. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2000.
4. Alwes Ch.L. A history of western choral music. Vol.2. New York: Oxford University Press, 2016.
5. Bertaggia M. Prometeo-Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari // Luigi Nono (Livret-programme). Paris: Ed. Festival d'Automne à Paris, Contrechamps, 1987. P. 131–146.
6. Boyd-Bennet H. Modernist Mise-en-scène: Luigi Nono and the Politics of Staging // Journal of the Royal Musical Association. 2015. Vol. 140. No. 1. P.225–235.
7. Drees S. Architektur und Fragment: Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos. Saarbrücken: Pfau, 1998.
8. Fearn R. Italien opera since 1945. Amsterdam: Harwood academic publishers, 1997.
9. Haas G.F. Über “*Hay que caminar sonando*” // Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung. Band 24. Wien, Graz: Universal Edition, 1991. S. 325–337.
10. Haller H.P. Klang- und Zeitraum in der Musik Nonos // Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung. Band 24. Wien, Graz: Universal Edition, 1991. S. 35–49.
11. Humięcka-Jakubowska, J. Inspirations in reflection and creativiness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015.
12. Jeschke L. Geschichte versus tradition. Luigi Nonos Musiktheater // Neue Zeitschrift für Musik. 2004. № 3. S. 14–17.
13. Jeschke L. *Prometeo*. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie // Archiv für Musikwissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997. Band XLII.
14. Nielinger-Vakil C. Luigi Nono. A composer in Context. London, Cambridge University Press, 2015.
15. Nono L. Nostalgia for the Future: Luigi Nono's Selected Writings and Interviews / ed. A.I. De Benedictis, V. Rizzardi. Oakland: Univ of California Press, 2018.
16. Stenzl J. La dramaturge musicale de Luigi Nono // Luigi Nono (Livret-programme). Paris: Ed. Festival d'Automne à Paris, 1987. P.122–130.
17. Stenzl J. Le nouveau Luigi Nono // Luigi Nono (Livret-programme). Paris: Ed. Festival d'Automne à Paris, Contrechamps, 1987. P. 86–97.
18. Stenzl J. Luigi Nono. Reinbek: Rowohlt, 1998.
19. Stenzl J. Stories Luigi Nono's «theatre of consciousness» // Booklet of CD: Luigi Nono *Al gran sole carico d'amore*. Teldec New Line. CD 8573-81059-2.

REFERENCES

1. Kirillina L.V. *Luidzhi Nono* [Luigi Nono]. In: *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki i dokumenty* [XX century. Foreign music: Essays and documents], vol. 2, ed. by M. Aranovskij i A. Baeva. Moscow: Muzyka, 1995. (In Russian).
2. Nono L. Fragmenty interv'y'u [Fragments of the interview]. In: *Kompozitory o sovremennoj kompozicii: Hrestomatiya* [Composers of modern composition: anthology], ed by T.S. Kyuregyan, V.S. Cenova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya publ., 2009, pp. 256–262. (In Russian translation).
3. Chistyakova M.Yu. *Luidzhi Nono: issledovanie kompozitsionnykh principov* [Luigi Nono: a study of compositional principles]. Cand. sci. dis: 17.00.02. Moscow, 2000. (In Russian).
4. Alwes Ch.L. *A history of western choral music*, vol.2. New York: Oxford University Press, 2016.
5. Bertaggia M. Prometeo–Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari. In: *Luigi Nono (Livret-programme)*. Paris, ed. Festival d'Automne à Paris, Contrechamps, 1987, pp. 131–146.
6. Boyd-Bennet H. Modernist Mise-en-scène: Luigi Nono and the Politics of Staging. In: *Journal of the Royal Musical Association*, 2015, vol. 140, no. 1, pp. 225–235.
7. Drees S. *Architektur und Fragment: Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*. Saarbrücken: Pfau, 1998.
8. Fearn R. *Italian opera since 1945*. Amsterdam: Harwood academic publishers, 1997.
9. Haas G.F. Über “Hay que caminar sonando”. In: *Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung*, Band 24. Wien. Graz: Universal Edition, 1991. S. 325–337.
10. Haller H.P. Klang- und Zeitraum in der Musik Nonos. In: *Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung*, Band 24. Wien, Graz: Universal Edition, 1991. S. 35–49.
11. Humiecka-Jakubowska, J. *Inspirations in reflection and creativiness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis*. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015.
12. Jeschke L. Geschichte versus tradition. Luigi Nonos Musiktheater. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2004, no. 3, S. 14–17.
13. Jeschke L. Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Band XLII. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.
14. Nielinger-Vakil C. *Luigi Nono. A composer in Context*. London: Cambridge University Press, 2015.
15. Nono L. *Nostalgia for the Future: Luigi Nono's Selected Writings and Interviews*, ed. by A.I. De Benedictis, V. Rizzardi. Oakland: Univ of California Press, 2018.
16. Stenzl J. La dramaturge musicale de Luigi Nono. In: *Luigi Nono (Livret-programme)*. Paris, ed. Festival d'Automne à Paris, 1987, pp.122–130.
17. Stenzl J. Le nouveau Luigi Nono. In: *Luigi Nono (Livret-programme)*. Paris, ed. Festival d'Automne à Paris, Contrechamps, 1987, pp. 86–97.
18. Stenzl J. *Luigi Nono*. Reinbek: Rowohlt, 1998.
19. Stenzl J. Stories Luigi Nono's «theatre of consciousness». In: *Booklet of CD: Luigi Nono «Al gran sole carico d'amore»*. Teldec New Line. CD 8573-81059-2.

Рыжинский Александр Сергеевич

доктор искусствоведения, ректор, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Aleksandr S. Ryzhinskii

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Rector, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

loring@list.ru

Nach Spi... te... ite... da... e... Klar... tr...
 Nach Spi... te... T... ite... da... e... nde... Klar... st...
 Na... ob... -st... z... ndo... Klar... se...

Пример 1. Л. Ноно. Das atmende Klarsein. Тт. 1-5.

Tutti TASTO
 UNi

Пример 2. Л. Ноно. Prometeo Prologo Тт. 1-5.

О НОВЕЙШИХ ОПЕРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ФИЛИПА ГЛАССА

ABOUT THE NEWEST OPERAS BY PHILIP GLASS

Аннотация. Филип Гласс, на сегодняшний день самый исполняемый современный оперный композитор, известен, прежде всего, своей первой оперной трилогией, созданной еще в 1970–1980-е годы («Эйнштейн на берегу», «Сатьяграха», «Эхнатон»). Однако каталог оперных произведений композитора включает в себя гораздо более широкий перечень «номинаций», подавляющее количество которых остается практически неизвестным отечественному слушателю. В настоящей работе предпринимается попытка дать краткий панорамный обзор сочинений, написанных Ф. Глассом в оперном жанре начиная с 2000-го года. Именно к этим произведениям и будет здесь прилагаться понятие «новейший»: «Галилео Галилей», «Звук голоса», «В ожидании варваров», «Аппоматокс», «Кеплер», «Идеальный американец», «Процесс» и др.

Данный обзор предполагает возможность приближения к отдельным деталям. Среди аспектов музыкальной поэтики, избранных для рассмотрения в «новейших» операх Гласса, оказываются: содержательные ориентиры, повествовательность или ее отсутствие, применение таких специфических форм художественного пространства-времени, как *mise en abîme* и др. Предметом отдельного внимания становятся особенности индивидуальной стилистики композитора, сохраняющего репетитивность как базовый принцип своей музыкальной речи.

Ключевые слова: Филип Гласс, современная опера, репетитивность, повествовательность (нарративность).

Abstract. Philip Glass, presently the most performed contemporary opera composer, is known primarily for his first opera trilogy, created back in the 1970s and 1980s (*Einstein on the Beach, Satyagraha, Akhnaton*). However, the composer's catalog includes a much broader list of 'nominations', the vast majority of which remain unknown in our country. An attempt to give a brief panoramic survey of the compositions written by Philip Glass since 2000 in the opera genre is made in this paper. It is to these works that the definition of 'newest' will be attached: *Galileo Galilei, The Sound of a Voice, Waiting for the Barbarians, Appomattox, Kepler, The Perfect American, The Trial*, etc.

This article offers the possibility of approaching individual details. Among the aspects of musical poetics selected for consideration are: meaningful landmarks, narration vs. non-narration, the use of specific forms of artistic space-time such as *mise en abîme*, and others. The subject of special attention is the peculiarities of the composer's individual style, which preserves the technique of repetitiveness as the basic principle of his musical speech.

Keywords: Philip Glass, contemporary opera, repetitiveness, narrativity.

Прежде чем представить оперные произведения Филипа Гласса, написанные в XXI веке, а точнее, с 2000-го года, — к ним и будет применяться определение новейший, — бросим взгляд на музыкально-театральные опусы композитора в целом. Здесь уместными окажутся слова из эссе Гласса о Стравинском: «На протяжении всей своей длительной карьеры едва ли найдется музыкальная форма, к которой бы не обратился композитор. <...> Что касается меня, то, думаю, Стравинский наибольших высот достигал, когда писал для театра» [6]. То же можно сказать и о самом Глассе, разножанровый каталог которого включает множество сценических сочинений.

«Я театральный композитор» [2, 156], — так лаконично Гласс, словно театральным софитом, высвечивает основное в своей деятельности и, в pendant приведенному высказыванию, рассуждает об оперном жанре как таковом, находя в нем творческий стимул. «Эти слова не значат, — уточняет композитор, — будто я никогда ничем другим не занимался. Я писал концерты, симфонии и много чего еще. <...> Но просто вспомните историю музыки. В оперном театре — вот где происходят все крупные перемены. <...> Театр внезапно заставляет композитора вступить в неожиданные взаимоотношения с его собственным творчеством. <...> Если ты не знаешь, что делать, это реальный шанс сделать что-то новое» [2, 156]. В книге «Гласс. Портрет» Роберт Мэйкок подчеркивает, что для композитора «театральная и оперная музыка составляяют ядро его жизни» [9, 14].

Ландшафт современной оперы, сложившийся за последние сорок с лишним лет¹, — именно столько композитор работает в данном жанре, — немислим без произведений Гласса, называемого «самым исполняемым современным оперным автором на планете» [11, 60]. Стефани Пауэр приводит статистику: с 2009 по 2014 годы 17 опер композитора выдержали 79 исполнений. Обновим данные — с августа 2016 по август 2019 года в мире прошло почти 230 глассовских спектаклей. Яркой постановкой «Эхнатона» отмечен сезон ноябрь–декабрь 2019 года в Метрополитен-опера. В России оперы Гласса обрели сценическую жизнь лишь недавно (Екатеринбург, «Сатьяграха», 2014), хотя уже с 1990-х они звучат в переложениях Антона Батагова.

О терминологии: выбирая между номинациями «опера» и «музыкальный театр», Гласс останавливается на первой: «Мне кажется более предпочтительным название “музыкальный театр”, но причина, по которой мы называем их операми, <...> в том, что для их постановки необходимо здание оперного театра. <...> В случае с “Эйнштейном” не имеет значения, назовете ли ее *мультимедиа-*, *театральной пьесой* (курсив мой. — Ю.П.) или как-нибудь еще, для нее необходимо здание оперы» [5]. Внутри общего понятия имеет-

¹ Европейская музыка этого времени отмечена многими яркими именами, среди них назовем Жоржа Апергиса. Он и по сей день, «как правило, выступает еще и в режиссерском амплуа» [3, 46].

ся и ряд частных, отражающих черты конкретных жанровых подвидов: камерная, хоровая, карманная, портретная, мадригальная, цифровая опера в 3D, опера-танец. Гласс также укрупнял масштаб произведений, объединяя их в гиперциклы. «Эйнштейн на берегу», «Сатяграха», «Эхнатон» образуют трилогию портретных опер, «Орфей» (*Orphée*), «Красавица и чудовище» (*La Belle et la Bête*), «Несносные дети» (*Les enfants terribles*) — трилогию по фильмам Жана Кокто.

La Belle et la Bête (1993) существенно отличается от жанра фильма-оперы благодаря особому приему «оперализации фильма». «Насколько я знаю, — приводит слова Гласса К. Роберт Шварц [Цит. по: 12, 118], — еще никто не делал оперным кино (operatized a movie)». Отделив саундтрек (Жорж Орик) от видеоряда, композитор положил на музыку имеющийся в фильме текст с учетом темпа его произнесения. Гласс прибегнул к «десинхронизации между множеством тел, приписанных к одному голосу» [10, 9] — один и тот же персонаж есть на сцене (певец) и на экране (актер). Эксперимент по переносу голоса в другое тело побудил исследователей (Елена Новак) ввести понятие *noctopera* [10].

«В исправительной колонии» (*In the Penal Colony*, 2000); «Галилео Галилей» (*Galileo Galilei*, 2001); «Звук голоса» (*The Sound of a Voice*, 2003); «В ожидании варваров» (*Waiting for the Barbarians*, 2005); «Аппоматокс» (*Appomattox*, 2007); «Кеплер» (*Kepler*, 2009); «Идеальный американец» (*The Perfect American*, 2011); «Следы утраченного»/ «Потерянный» (*Spuren der Verirrten / The Lost*, 2012) и «Процесс» (*The Trial*, 2013) — вот список новейших опер. Представим их в виде панорамного снимка, позволяющего приблизить отдельные детали. Начнем с «портретных» опер. Это жанровая линия восходит к первой трилогии, героями которой были Эйнштейн, Ганди, Тагор, Толстой, Мартин Лютер Кинг, Эхнатон.

В операх «Галилео Галилей» и «Кеплер» Гласс обратился к биографиям и идеям двух великих астрономов. Сравнение сочинений поможет увидеть различие подходов в воплощении сходной тематики. Великие ученые всегда привлекали Гласса, находившего в них общее с творческими натурами: «В моем понимании ученый — это еще и провидец, поэт» [2, 328]. В созданных портретах деятелей науки композитор добился, повторим фразу Сергея Аверинцева, «счастливого брака биографического жанра и моральной филологии» [1].

Структура оперы о Галилее² весьма изысканна: переплетение сюжетных линий, уходящих в разные временные и пространственные локусы, персонажи, явленные непосредственно или остающиеся за кадром, и наконец, обрат-

² Российскими композиторами П. Кармановым, К. Бодровым, Дм. Курляндским, С. Невским, К. Чернегиным также была написана опера о великом итальянском астрономе — «Галилео» для скрипки и ученого (2017).

ное направление сюжетного развития. Галилей вначале представлен слепым стариком, в конце — ребенком, слушающим оперу своего отца. Однако важно не только это: ответвления в повествовании раскрывают внутреннюю глубину текста и его подпространства, множась подобно зеркальным отражениям. Десять сцен так тонко взаимодействуют на уровне деталей и целого, что в результате неоднаправленного развития создается объемное единство, сочетающее абстрактное и конкретное, реальное и воображаемое, документальное и мифологическое...

Задействованный здесь прием *mise en abîme*, или текст в тексте, есть, по нашему мнению, важнейшее художественное средство. Самый яркий пример *mise en abîme* — финальная сцена («Опера в опере»), представляющая собой воображаемое произведение Винченцо Галилея, отца Галилео. Не только выдающийся теоретик своего времени, но и композитор, *Galilei musicus* был одним из участников флорентийской камераты, стоявшей у истоков оперного жанра. Гласс не стремится воссоздать облик той эпохи и обходится без полистилистического контраста, но важную роль здесь играет не стилистическое, а сюжетное переключение.

Античный миф об охотнике Орионе и его возлюбленной Эос, сначала излагается оракулами, выступающими в качестве своеобразных нарраторов. Согласно мифу, Орион, ослепленный в наказание за один из своих поступков, в определенный момент прозревает благодаря Гелиосу, брату Эос. После того, как Ориона смертельно поражает стрела, он превращается в созвездие рядом с Созвездием Плеяд. Каждую ночь Орион путешествует по небу в направлении зари, «где лежит бессмертная Эос», сообщает в опере второй оракул.

Как соотносятся между собой тексты вставной и рамочный, один, повествующий о мифологических персонажах, и другой, рассказывающий о конкретных исторических людях и событиях? Рамкой для условной оперы служат слова Герцогини, сначала обращенные к Галилею, показавшему при дворе свое изобретение — телескоп. Делясь воспоминанием о том, как юный Галилей пришел в герцогский дворец послушать оперу отца, Герцогиня добавляет: «Ваш отец, музыкант, тоже был изобретателем. Он создал вещь, называемую “оперой”». Галилей благодарит за воспоминание, добавляя: «...да, они пели о небесах и звездах, Земле и Солнце». То, что в тематической арке, переброшенной от одного локуса к другому, говорится именно о звездном небе, нельзя назвать случайностью. В Сцене № 10 слова Герцогини об Орионе, по сути, относятся к Галилею: «Зрение вернулось к нему. Орион ушел, чтобы встретиться с дочерью Юпитера Эос, богиней зари. Бессмертный, сейчас он в своем доме на небе <...> среди звезд».

Так неожиданное переключение в область античной мифологии становится кратчайшим путем к логическому завершению всего произведения и кульминацией сложного сюжетного развития. Галилей, ослепший, но узрев-

ший законы вселенной, оказывается среди звезд — главным предмете своих научных исканий. Опера завершается словами об Орионе, звучащими как красивая метафора: «Теперь его зрение безупречное и ясное. Ночью, вы можете увидеть его, обратив свой взор в сторону зари или Луны». Вставные тексты, тесно связанные с рамочным, присутствуют и в других сценах: в Сцене № 7 («Прогулка в саду»), где кардинал Барберини читает Галилею свои стихи о красоте звездного неба; в Сцене № 5, одноименной трактату «Диалог о главных системах мира, Птолемеевой и Коперниковой», где три героя книги беседуют об устройстве мироздания. Сравнивая Землю с кораблем, плывущим по океану, они упоминают и миф об Орионе: «Каждую ночь мы наблюдаем <...> звезды на небе, где путешествует Орион».

Опера богата ассоциативными связями. Сюжет об Орионе, создающем красивую параллель с образом Галилея, возникает отнюдь не случайно. В трудах по астрономии, например, в «*Avviso astronomico*» («Звездный вестник», 1610) из трактата «*Sidereus Nuncius*», Галилей описывает Туманность Ориона (*Nebulosa Orionis*) и Созвездие Плеяд. Другая параллель — в диалогической форме Трактата Галилео Галилея о системах мира (этому посвящена Сцена № 5) и Трактата Винченцо Галилея («*Dialogo di Vintentio Galilei*»).

Однако внутренняя *гипертекстуальность* и подразумеваемая *интертекстуальность* ощутимы главным образом в вербальной части. Музыкальный язык, напротив, однороден: звуковая ткань основана на узнаваемых идиомах Гласса — арпеджированной фактуре, четких ритмических конструкциях, выстроенной гармонической прогрессии.

Опера «Кеплер» с точки зрения организации художественного пространства и времени статична, действие в ней сведено к минимуму, а сюжетное развитие уступило место сопоставлению трех взглядов на мир — научного, поэтического и религиозного. Многоплановость подчеркнута и на словесном уровне — латынь и немецкий/английский язык. Фрагменты трактатов Кеплера «Тайны мироздания» (1596) и «Гармония мира» (1619) чередуются в опере с текстами из Книги Бытия и стихами немецкого поэта XVII века Андреаса Грифиуса [8] — «Ночь, сладкая ночь» (*Auf die Nacht meiner geburt*), «Оптический парадокс» (*Optisches Paradoxon, Was Augen sehn ist nichts, Auf das gesichte an die opticos*) и «Слезы Отчизны» (*Tränen des Vaterlandes*).

Названия сцен тоже стилистически неоднородны — поэтические строки Грифиуса и научная терминологика (гипотеза, эфемериды, полиэдры). Последние служили Кеплеру моделями для измерения орбит (рисунок с вписанными друг в друга полиэдрами дан в «Тайнах мироздания»). В Сцене № 2 («Полиэдр») из 1 действия описываются фигуры, соотносимые с орбитами Марса (додекаэдр), Юпитера (тетраэдр), Сатурна (куб), Земли (икосаэдр), Венеры (октаэдр) и Меркурия. Фразы Кеплера чередуются с фразами хора и ансамбля, фактурный рельеф в духе респонсория возникает на словах «*numerus*,

quantitas et motus orbium». Кеплер — астроном, воспринимавший космос не только через призму математических вычислений, но и слышавший гармонию сфер: «Движение небесных тел, которое я обнаружил, должно быть вечной божественной музыкой».

Ясная повествовательность отличает «В ожидании варваров» по роману Джона Максвелла Кутзее³. Название оперы и романа идет от стихотворения Константина Кавафиса, написанного в начале XX века. Восходящая к «Сатяграхе» линия «социально-политической оперы» (авторское определение) продолжена композитором и здесь. Гласс подчеркивает свое стремление выразить в конкретном сюжете нечто обобщенное: «Моя цель <...> состояла в том, чтобы сохранить смелый аллегорический подход Кутзее, драматизируя классическую тему столкновения, кризиса, искупления <...>. Свести оперу к одним историческим обстоятельствам или отдельному политическому режиму значит упустить смысл» [7]. Драматические события, происходящие с главным героем, судьей небольшого городка, в атмосфере ожидания набега кочевников, заставляют и слушателя задуматься над сутью понятий варварства и цивилизации, жесткости и человечности.

Теме столкновения человека с внешней подавляющей силой посвящены оперы «В исправительной колонии» и «Процесс» по произведениям Франца Кафки. Точно воспроизводя повествовательную структуру первоисточника, «Процесс» Гласса демонстрирует особую форму осмысления известного произведения, не раз служившего основой для интерсемиотического перевода.

Другие примеры нарративных⁴ опер — «Аппоматокс» об окончании гражданской войны в США и «Идеальный американец» (по роману Петера Стефана Джангка) о последних месяцах жизни Уолта Диснея. В опере о легендарном основателе индустрии мультипликации есть реальные люди, например, Энди Уорхол, и персонажи мультфильмов. Композитор подчеркивает контраст между сказочно-идеальным миром, запечатленным в диснеевских лентах, и суровой реальностью, полной психологических проблем, социальных противоречий, а главное, неизбежностью осмысления вопросов человеческого бытия. Символичны слова, звучащие в финале: «В мире Диснея небо синее, трава зеленее, а люди добрее. В Диснейленде никогда не скажут “умирать”, там мечты сбываются, а чудо исчезнет лишь завтра». Обзор новейших опер Гласса подытожим высказыванием композитора: «За годы работы в театре <...> я выработал некоторые очень хорошие приемы для обращения с такого рода вещами, будь они нарративными или нон-нарративными. Но дело

³ Самый свежий пример экранизации данного романа — одноименным фильм, представленный 6 сентября 2019 года на Венецианском кинофестивале.

⁴ «Эйнштейн на берегу» отличается иной организацией. В книге «Эйнштейн на берегу: Опера вне драмы» Е. Новак сравнивает данную оперу с коллажем, в котором соединены различные объекты и образы, утратившие связь с прежним опытом [4].

отнодью не в этом, связать образ с музыкой — вот в чем заключается настоящая серьезная задача» [9, 49].

В качестве постскрипума, или аддитивного блока, выскажем соображения о музыкальной стилистике. Сложившаяся система конструктивных принципов отличается единством (некоторые интерпретируют это как самоповтор) и многовариантностью в реализации установившихся художественных приемов. Композиторская техника позднего Гласса не порывает с предшествующим опытом, сохраняя преемственность с созданными ранее произведениями. Важнейшим фактором организации музыкального высказывания остается репетитивность, она выходит на первый план главным образом в инструментальных разделах, регулируя все параметры, включая текстуру. Мелодическое письмо по преимуществу речитативно, это музыкальная проза, следующая за словесным текстом, его синтаксисом и ритмом. Облик мелодических фраз крайне прост: поступенность, несимметричный, лишенный итерации ритм. Композиционные идеи новейших опер Гласса вписываются в сложившийся авторский идиолект, как он раскрывается в каждом конкретном случае, станет предметом отдельного толкования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или Счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Связь времен. Собрание сочинений / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев: ДУХ І LITERA, 2005. С. 32–56.
2. Гласс Ф. Слова без музыки / пер. С. Силаковой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017.
3. Пантелеева Ю. Н. «Моя проблематика — это разрыв дискурса»: о поэтике художественных высказываний Жоржа Апергиса // Музыка и время. 2018. № 6. С. 44–50.
4. Einstein on the Beach: Opera Beyond Drama. Ed. by J. Novak, J. Richardson. 1st Edition. London: Routledge, 2019.
5. Glass Ph. Interview with B. Duffi [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bruceduffie.com/glass.html> (дата обращения: 11.06.2019).
6. Glass Ph. Igor Stravinsky [Электронный ресурс] // Time. 1998. June 8. Vol. 151, Issue 22. P. 87. URL: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601980608,00.html> (дата обращения: 24.11.2019).
7. Glass Ph. Notes to the opera *Waiting for the Barbarians*. [Электронный ресурс]. URL: https://philipglass.com/compositions/waiting_for_the_barbarians/ (дата обращения: 12.07.2019).
8. Gryphius A. Lyrische Gedichte. Tübingen: Litterarischer Verein in Stuttgart, 1884.
9. Maycock R. Glass: A Portrait. London: Sanctuary Publishing, 2002.
10. Novak J. Postopera: Reinventing the Voice-Body. Farnham and Burlington: Ashgate Publishing, 2015.
11. Power S. First Performances. Philip Glass. The Trial, Aberystwyth Arts Centre // Tempo. 2015. No. 69 (272). P. 60–61.
12. Sim S. Fifty Key Postmodern Thinkers. London: Routledge, 2013.

REFERENCES

1. Averincev S. Dobryj Plutarh rasskazyvaet o geroyah, ili Schastlivyj brak biograficheskogo zhanra i moral'noj filosofii [Plutarch Talks about Heroes, or a Happy Marriage of a Biographical Genre and Moral Philosophy]. In: *Svyaz' vremen. Sobranie sochinenij* [Connection of Times. Collected Works]; eds. N. P. Averincevoj i K. B. Sigova. Kiev: DUH I LITERA, 2005, pp. 32–56. (In Russian).
2. Glass F. *Slova bez muzyki* [Words without music], ed. S. Silakovoj. Saint Petersburg: Ivana Limbaha publ., 2017. (In Russian translation).
3. Panteleeva Yu.N. «Moya problematika — eto razryv diskursa»: o poetike hudozhestvennyh vyskazyvanij Zhorzha Apergisa [“My issue is a discontinuity of discourse”: on the Poetics of George Aperghis’ Works]. In: *Muzyka i vremya* [Music & Time], 2018, no. 6, pp. 44–50. (In Russian).
4. *Einstein on the Beach: Opera Beyond Drama*, ed. by J. Novak, J. Richardson. London: Routledge, 2019.
5. Glass Ph. *Interview with B. Duffi*. Available at: <http://www.bruceduffie.com/glass.html> (accessed: 11 June 2019).
6. Glass Ph. Igor Stravinsky. In: *Time*, 1998, June 8, vol. 151, issue 22, p. 87. Available at: <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601980608,00.html> (accessed: 24 October 2019).
7. Glass Ph. *Notes to the Opera «Waiting for the Barbarians»*. Available at: https://philipglass.com/compositions/waiting_for_the_barbarians/ (accessed: 12 July 2019).
8. Gryphius A. *Lyrische Gedichte*. Tübingen: Litterarischer Verein in Stuttgart, 1884.
9. Maycock R. *Glass: A Portrait*. London: Sanctuary Publishing, 2002.
10. Novak J. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Farnham and Burlington: Ashgate Publishing, 2015.
11. Power S. First Performances. Philip Glass. The Trial, Aberystwyth Arts Centre. In: *Tempo*, 2015, no. 69 (272), pp. 60–61.
12. Sim S. *Fifty Key Postmodern Thinkers*. London: Routledge, 2013.

Пантелеева Юлия Николаевна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Yulia N. Panteleeva

PhD, Associate Professor, Music Theory Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

teatosordo@yandex.ru

А.Г. Коробова
Alla G. KOROBOVA

«САТЪЯГРАХА» ФИЛИПА ГЛАССА:
НА ПУТИ К НОВОМУ ТИПУ ОПЕРНОГО СИНТЕЗА

PHILIP GLASS'S *SATYAGRAHA*:
TOWARDS A NEW TYPE OF OPERA SYNTHESIS

Аннотация. «Сатьяграха» Ф. Гласса (1979) вступает в явное противоречие с тем принципом специфического синтеза искусств, который исторически сформировался в опере: все компоненты целого здесь нарочито не согласованы. Так, словесный текст составляют довольно произвольно выбранные около 40 стихов из «Бхагавад-гиты» на санскрите — языке, заведомо непонятном публике. Сценическое действие не обусловлено текстом и «досочиняется» постановщиками (в авторской партитуре отсутствуют соответствующие ремарки). Музыка сходна по характеру для всех персонажей и ситуаций. Спектакль не имеет единого связного сюжета, есть только набор персонажей. Более того, композитор при согласии на новую постановку оговаривает условие не повторять сценографию и «картинку» всех предыдущих, что свидетельствует о запланированной variability сценического воплощения как компоненте авторского замысла.

Феномен «Сатьяграхи» Ф. Гласса — безусловная инновация в оперной сфере, которая еще не осмыслена в полной мере. Одна из загадок: каким образом возникает внутренняя композиционная целостность этого произведения при внешней разобщенности компонентов? Для ее разрешения в статье предложено обратиться к вопросу о художественных и внехудожественных прототипах данного композиционного решения, а также отражении собственного музыкантского опыта композитора, связанного с разными сферами его творческой деятельности. Определенным ключом к феномену «Сатьяграхи» Ф. Гласса служит сравнительный анализ постановок оперы, в которых реализовался и продолжает реализоваться упомянутый принцип variability. В результате очередная интерпретация постановщиков выстраивает каждый раз иную «Сатьяграху» из комбинации «пазлов», заданных Ф. Глассом, в чем видится открытый композитором путь к новому типу оперного синтеза.

Ключевые слова: опера, Филип Гласс, «Сатьяграха», «портретная» трилогия, минимализм, современная оперная режиссура.

Abstract. *Satyagraha* by Philip Glass (1979) comes into obvious contradiction with that principle of specific synthesis of the arts which was historically formed in opera: the synthesis of the arts which was historically formed in opera: all the components of the whole are intentionally out of line with each other. Thus the verbal text is comprised of rather arbitrarily chosen 40 verses from the *Bhagavadgita* in Sanskrit — a language admittedly unknown to the public. The stage action is not conditioned by the text and is 'supplemented' by the producers (in the composer's score there is a lack of the corresponding necessary stage directions). The music is compatible in its

character for all the protagonists and plotline situations. The theatrical narrative does not have a single connected storyline, being only endowed with a set of protagonists. Moreover, the composer, after having given his consent for a new production, sets up the precondition that the scenography and ‘picture’ of all the previous productions of his operas would not be repeated, which testifies of the planned variability of stage manifestation of operas as a component of the composer’s concept.

The phenomenon of *Satyagraha* by Philip Glass is an undoubted innovation in the sphere of opera, which has not been comprehended in full up to now. One its riddles is the following: in what manner does the inner compositional integrity of this composition come into being, despite the outward disconnectedness of the components? In order to answer it, the article comes up with the proposition of turning to the question regarding the artistic and extra-artistic prototypes of this compositional solution, as well as the reflection of the composer’s own musical experience, connected with various spheres of his artistic activities. A concrete key to the phenomenon of *Satyagraha* by Philip Glass is served by the comparative analysis of the productions of the opera, in which the aforementioned principle of variability has been and continues to be realized. As the result, each subsequent interpretation of the producers builds up a different *Satyagraha* out of the combination of puzzles posed up by Glass, wherein it is possible to view the path towards a new type of operatic synthesis revealed by the composer.

Keywords: opera, Philip Glass, *Satyagraha*, ‘portrait’ trilogy, minimalism, modern opera direction.

Центральная часть знаменитой «портретной» трилогии Филипа Гласса и одна из самых востребованных опер современного репертуара — «Сатьяграха» (1979), которую журналисты уже назвали «иконкой современной оперы». В научной литературе и журналистике особое внимание уделяется главной идее, обозначенной в ее заглавии, что провоцирует рассуждения о смыслах философско-этического понятия «сатьяграха» (с санскр. «упорство в истине»). Пишут о его политических проекциях, о личности Махатмы Ганди и его деятельности в Южной Африке, о позиционированных в опере фигурах Льва Толстого, Рабиндраната Тагора, Мартина Лютера Кинга. Это направление задавал нередко и сам Гласс в своих высказываниях, как например: «“Сатьяграха” предназначена для решения злободневных вопросов — вопросов социальных перемен, расизма и насилия. Любой зритель, который читает газеты и просыпается в том же мире, что и я, поймет, о чем эта опера» [цит. по: 2, 77]. Гласс писал, что при работе над «Сатьяграхой» вживался в материал, проведя со своей командой полгода в Индии, изучал переписку Ганди с Толстым. Этот идеологический субстрат в основе оперы вкупе с элементами «документальности» либретто вызвали даже попытки причислять ранние оперы Гласса к направлению «CNN опера» [5, 243] или иллюстрировать ее сценами образовательный фильм об учении Ганди¹.

¹ *Satyagraha: Opera in Sanskrit about Mahatma Gandhi* by Philip Glass [2017] // Arsha Bodha Center. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0GzcJd_UhYk (дата обращения: 18.08.2019).

Признавая правомерность подобного направления в рецепции «Сатьяграхи», в рамках данной статьи остановимся лишь на одном аспекте новаций композитора в сфере оперного жанра, — на том, который представляется ключевым, поскольку затрагивает центральную для жанра проблему синтеза искусств.

Опера исторически формировалась как жанр синтетический. На разных этапах в этом синтезе на первый план могло выходить слово (культ прекрасной поэтической речи в ранней *dramma per musica*), танец (французская *opéra-ballet*), мастерство оперного пения (*bel canto*). Но в целом, в истории оперы — при всем разнообразии жанровых видов и форм — наблюдалось движение ко все более связному музыкально-драматическому развитию, точности в музыкальной обрисовке характеров и ситуаций, отображению эмоциональной мотивированности происходящего. В операх с различного типа драматургией (эпической, лирической, лирико-психологической и т. д.), в новых музыкально-театральных жанрах XX века (камерная опера, моноопера, рок-опера, поп-опера и др.), при всех новациях константой оставался принцип специфического синтеза искусств, определяющий природу оперы как жанра.

Композиция «Сатьяграхи» Филипа Гласса вступает с данным принципом в явное противоречие: все компоненты оперного целого здесь нарочито не согласованы. Так, *словесный текст* составляют около 40 стихов из «Бхагавад-гиты», выбранных довольно произвольно, звучащих на «мертвом» языке, трудном для произнесения и — особенно — для оперного пения, не говоря уже о практической невозможности понимания публикой. *Сценическое действие* не обусловлено текстом и «досочиняется» постановщиками (в авторской партитуре отсутствуют соответствующие ремарки). *Музыка* сходна по характеру для всех героев и ситуаций². Спектакль не имеет единого связного сюжета, есть только набор персонажей и перечень сцен, прокомментированных в отдельно изданном либретто [7], а для зрителей — в программах³. Более того, композитор при согласии на новую постановку оговаривает условие не повторять сценографию и «картинку» всех предыдущих, что свидетельствует о *запланированной вариабельности сценического воплощения* как компоненте авторского замысла.

Феномен «Сатьяграхи» Ф. Гласса — безусловная инновация в оперной сфере, которая еще не осмыслена в полной мере. Опера воспринимается в ка-

² Саунд минималистической музыки в его эстетическом, семантическом и «технологическом» аспектах, как и в целом направление минимализма, вызывает неослабевающий исследовательский интерес, примером чему – недавняя коллективная монография обзорного характера «The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music» [10].

³ В Метрополитен-опера, например, практикуется также проведение пояснительных лекций, стоимостью которых входит в оплату билета. В Екатеринбурге спектакль сопровождается титрами с переводом текстов «Бхагавадгиты», что, однако, призвано, по замыслу постановщиков, не столько пояснять происходящее, сколько дополнять его [4, 144].

честве *единого целого*, и это составляет загадку для исследователя: каким образом возникает внутренняя целостность композиции данного произведения при внешней разобщенности ее компонентов, неслиянном «параллелизме» их действия? При осмыслении данного феномена следует, думается, обратиться прежде всего к вопросу о художественных и внехудожественных прототипах подобной композиции.

1. Среди последних важное значение имеют те, что связаны с многолетним увлечением Гласса восточной культурой, ее философско-религиозными и музыкальными традициями. Еще в 1966–1967 гг. Гласс совершает свое «паломничество в страну Востока», изучает буддизм. В музыкальном отношении особое внимание он уделяет постижению тех принципов композиции, которые были связаны с новым для него ощущением времени, открывшемся ему еще в Париже, при первом погружении в тайны тала⁴ вместе с Рави Шанкаром. Позднее сам Гласс подчеркивал значение индийских музыкальных практик для формирования своего метода «репетитивности» или «прибавления и вычитания». То, что обретает на этом пути композитор, становится для него не просто техникой, но эстетикой и философией его музыки. Бесконечное проговаривание мантры, заклинание, ритуальная повторяемость в сакральном обряде — к этим ассоциациям апеллирует теперь его музыкальная стилистика.

2. Вместе с тем без труда обнаруживаются переключки «репетитивизма» Гласса с некоторыми приметамы современной ему массовой культуры — такими как *riff* в джазе или *loop* в диджеинге, которые вышли за пределы их «естественной» среды, проникнув также и в другие искусства (например, в кинематограф). Гласс, как известно, непосредственно соприкасался со сферой андеграунда, особенно после возвращения в Нью-Йорк и создания для исполнения своей музыки собственного «виа», близкого по составу рок-группе, — *Philip Glass Ensemble*, с которым гастролирует до сих пор (см. новости на сайте Филипа Гласса). Тембрика этого ансамбля составляет основу большей части его опусов, включая ранние оперы, и один из критиков замечает по этому поводу: «Легко узнаваемый “саунд” Гласса — одна из немногих деталей современной классической музыки, которые превратились в лексикон поп-культуры» [11].

Для обеих названных сфер (сакральной ритуальности и «маскульта»), при всей их нерядоположенности, характерен общий момент: инспирация, суггестия на основе особым образом и разными средствами сформированных ритмо-временных конструкций, обращенных не столько к рациональному восприятию смысла, сколько — в условиях определенной психологической настройки — к воздействию через подсознание с его открытым ассоциативным полем и эмоциональной заряженностью. Это способствует удивительному

⁴ Тала — «принцип метроритмической организации в индийской классической музыке, основанный на неоднократном повторении метроритмического цикла — аварта» [3, 503].

эффекту постепенной психоэмоциональной динамизации даже при внешней статике, как в ритуале. Подобным эффектом отмечено и воздействие музыки Гласса, «Сатьяграхи» в том числе.

3. Апелляция к подсознательному восприятию через свободную ассоциативность роднит музыкальную стилистику Гласса также с некоторыми направлениями абстрактной живописи — чаще всего ее сопоставляют с творчеством художников-минималистов, таких как Дональд Джадд или Фрэнк Стелла. Но более близкая параллель видится с художественным языком старшего современника и соотечественника Гласса — Марком Ротко, для которого также характерно наделение значением первичных элементов (самих чистых или смешанных красок), вне предметного «мимесиса», и склонность к протяженности цветовых «ландшафтов» в его картинах, подобно пространности звуковых «полей» в опусах Гласса. Именно такие «поля» образуют «Сатьяграху» благодаря тому, что целые сцены выдержаны в одном темпе, тональности (или модусе), динамике.

4. Намеченный ряд параллелей с явлениями современной Глассу художественной среды можно было бы продолжить, тем более учитывая присущую ему открытость к новому (так, среди его работ есть инсталляции и мультимедийные спектакли). Отметим лишь еще один момент, на значение которого для становления своего музыкального стиля указывает сам Гласс. Это важный «урок» Самюэла Беккета, полученный во время написания музыки к постановке его пьесы *Play* (1965): пьеса, пишет Гласс, «не давала никакого представления о том, какой может быть эмоциональная форма музыки и какой может быть реакция аудитории. Как композитор, я был тем самым освобожден от необходимости формировать музыку, чтобы соответствовать действию или даже не соответствовать действию» [6, 95]. Видимо, и осмысление необычных ремарок Беккета — таких как «быстрый темп на всем протяжении», «голоса невнятные, почти неразборчивые», заключительное указание «*repeat play* [сыграть повторно]», — все это подталкивало молодого композитора к новому для него пути. Гласс работал в общей сложности с восьмью произведениями Беккета, в их числе новелла «*Company*», для музыки к постановке которой (1979) писатель дал Глассу единственную «инструкцию»: «Музыка должна проникать как бы в промежутки текста» [6, 95]. Учитывая, что главный смысл текста у Беккета кристаллизуется именно между словами и в прорывах синтаксических построений, накапливается в словесных персерверациях, данная подсказка не могла не впечатлить уже двигавшегося в том же направлении композитора. Позднее музыка к спектаклю была трансформирована автором в знаменитый Струнный квартет № 2 (1983).

Вероятно, подобный театральный опыт укреплял Гласса в мысли о неиллюстративной роли музыки в синтетическом целом спектакля. Свой подход сам он формулирует так: «Когда вы слушаете музыку и одновременно

смотрите на изображение, вы метафорически совершаете путешествие к этому изображению. И именно в этом путешествии зритель формирует отношение к музыке и образу. Без этого нам не нужно было бы ничего изобретать <...> не было бы никакой личной причастности» [6, 237]. Не удивительно, что, получив еще в молодости разнообразный опыт театральной работы, Гласс на первое место ставит театр перформативного направления. Поэтому, как он признавался позднее, оперная традиция казалась ему бесперспективной. Недаром свой первый оперный опус, «Эйнштейна», автор ассоциировал скорее с перформансом. Однако с завершением «портретной» трилогии, констатирует он сам, «реально началась моя жизнь как оперного композитора, и оперное сочинение стало после этого регулярной частью моей работы» [6, 227]⁵.

То есть, в «портретной» трилогии для Гласса происходила модуляция музыкально-театрального жанра от перформанса к опере, и ключевым этапом этого перехода стала «Сатьяграха». В ней уже есть оперные формы, но они функционально переосмыслены в контексте новаторской оперной композиции. Елена Кисеева, опираясь на высказывания самого композитора, заключает: «подход Гласса к оперному жанру основан на конструировании драматургии таким образом, чтобы текст вербальный и музыкальный вкупе со сценическим действием не способствовали созданию единой логической линии и определенного смысла» [1, 61]. Вследствие разобщенности составляющих спектакля создается «семантический вакуум» и «смысловой разрыв» между ними, на преодоление которого, по мысли композитора, должно сработать зрительское восприятие (как, заметим, и в перформансе), — произведение должно быть, по словам Гласса, «персонифицировано зрителем», ибо как раз «способность конструирования зрителем смыслов придает сочинению содержательное наполнение» [цит. по: 1, 61].

Активная роль в процессе «путешествия» зрителей к музыке и образу отведена постановщикам, поскольку они должны свести в спектакле «компоненты», предоставленные Глассом: музыкальную партитуру, текст на «мертвом» языке, либретто с кратким описанием разрозненных событийных «кадров»-сцен («Куру поле справедливости», «Ферма Толстого, 1910», «Клятва, 1906», «Конфронтация и освобождение, 1896», «Индийское мнение, 1906», «Протест, 1908», «Ньюкаслский март, 1913»). Образно говоря, композитор создает в «Сатьяграхе» некий *базовый инвариант* музыкально-театрального представления, который реализуется каждый раз вариационно — при дополнении всегда обновляемым сценографическим компонентом. Накопленный на сегодняшний день постановочный опыт свидетельствует о весьма большом диапазоне сценографических решений. Среди версий — роттердамская премьера (1980), выдержанная еще в духе традиционного для оперы

⁵ На сегодняшний день Глассом создано около 30 опер.

европеизированного «экзотизма», и мощный штутгартский спектакль (1981), разворачивающий символические картины с использованием сложных сценических конструкций. В Екатеринбургской опере (2014) акцент был сделан на объединении пространства зрительного зала с изображенным на сцене храмовым пространством — через присутствие хора-народа в зрительном зале. Оперные театры охотно привлекают к сотрудничеству представителей других искусств. Это лондонский «Невероятный театр» с их гигантскими куклами — в Английской национальной опере и нью-йоркской Met (2007 и 2008; в обоих театрах данная постановка регулярно возобновляется по сей день). В маленькой стокгольмской Folkoperan была приглашена современная цирковая труппа *Cirkus Cirkör* (2016). В совместном проекте швейцарского *Theater Basel* и берлинской *Komische Oper* (2017) участвует танц-группа *Eastman* Сиди Ларби Шеркауи⁶.

Сравнение постановок «Сатьяграхи», в которых реализовался и продолжает реализоваться упомянутый принцип варибельности, может стать в каком-то отношении ключом к феномену оперы Гласса. Заметно, что везде базовым является музыкальный ряд, в котором слиты воедино инструментальное начало и вокально-фонетическое (слова на непонятном языке превращаются для слушателя в чистый фонизм как дополнительную музыкальную краску). Неизменна общая последовательность сцен-«кадров» и состав персонажей (мифологических и исторических, поющих и безмолвных), одним из них является персонаж коллективный — хор. Конкретика визуальных и сценографических компонентов разрабатывается вновь в каждой из постановочных версий, что делает последние действительно полноправными *вариантами*, а не *вариациями* в реализации авторского «базового инварианта». Таким образом, опус открыт для собственных альтернатив, и очередная версия постановщиков-соавторов выстраивает каждый раз иную «Сатьяграху» из комбинации «пазлов», заданных Глассом, с одной стороны, и тех, что создают они сами — в условиях нового типа оперного синтеза. Его можно назвать «параллельным синтезом», ибо слияние параллельно действующих компонентов осуществляется лишь в бесконечности «путешествующего» зрительского восприятия. Для театрального жанра *параллельный синтез* обладает большим художественным потенциалом, что и наблюдается на примере различных постановочных версий «Сатьяграхи».

В постмодернистской *открытости* опуса Гласса необходимо подчеркнуть еще один аспект, характеризующий феномен «Сатьяграхи» и в чем-то объясняющий ее удивительный успех: в опере плодотворно взаимодействуют элементы «академического» и «неакадемического» направлений совре-

⁶ Фламандско-марокканский танцор и хореограф направления *contemporary dance*, соединяющий элементы хип-хопа, классического балета и традиционных танцев Африки. В духе «кроссовера» он протанцевал даже Мессу Г. де Машо.

менной музыки. Можно сказать, в ней (как и в других произведениях Гласса) актуальные «андеграундные» интенции музыканта реализуются посредством возможностей академически оснащенного профессионала.

Вышеизложенное, однако, еще не разрешает сформулированной в начале статьи загадки о парадоксальном феномене *внутренней целостности композиции* оперы Гласса — в условиях этого «параллельного синтеза». Думается, дело в том, что текст (сакрально-символического характера), действие, визуальное начало трактованы в этом синтезе как самостоятельные композиционно-семантические поля, которые могут быть в меньшей (текст) или в большей степени (вся постановочная часть) мобильны, но эти несовпадающие поля выстраиваются, во-первых, в заданной системе координат и, второе, вокруг общего идейно-смыслового центра, обозначенного заглавным понятием «сатяграха». Музыка — вокально-инструментальный «саунд» — объединяет и организует энергии этих полей именно благодаря своей обобщенности и нейтральности, своей суггестивности, становясь не просто аккомпанементом к сценическому «ритуалу», но самой сутью происходящего ритуала, которая *над* «действием» и «картинкой», но для восприятия которой нужны и действие, и картинка. Данный новый тип оперного синтеза отличается усилением роли зрелищного начала, в котором с перформативной свободой реализуется фантазия соавторов-постановщиков оперы. И эта особенность резонирует с актуальными тенденциями современной культуры к визуализации, шоу, художественному плюрализму.

Показательно, насколько успешно опыт «параллельного синтеза» Гласс применил вскоре после «Сатяграхи» в условиях иного жанра — в бессюжетном аудиовизуальном опусе «Койянискацци» (1982, режиссер Годфри Реджио), который можно считать первым энвайронментом в кинематографе. Этот фильм основан на том же принципе ритмически организованного длинного кадра, который можно уподобить растянутому во времени клипу, размеренному сеткой ритмических циклов.

В связи с жанровыми новациями Гласса музыковедами нередко поднимаются вопросы терминологии. В частности, Елена Новак предлагает причислять оперы Гласса к новой генерации музыкально-театральных опусов, обозначенных ею термином «пост-опера» [8, 130, 135–137; 9, 4–6]. Думается, точнее было бы говорить об *опере эпохи «пост-»*. Обновление в контексте новой современности — это свидетельство естественной жизни жанра, который, по словам Михаила Бахтина, «всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно». Оперы Гласса — сегодняшняя стадия в длительной истории жанра — уже стали убедительным свидетельством жизнеспособности самого этого жанра, *оперы*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеева Е. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64.
2. Кисеева Е., Еприкян Л. Трактовка оперного жанра в творчестве Ф. Гласса (на примере оперы «Сатьяграха») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 73–79.
3. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.
4. Шишкин А.Г., Морозова О.О. Диалог культур: постановка оперы Филипа Гласса «Сатьяграха» в Екатеринбургском государственном академическом театре оперы и балета // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25, № 2 (186). С. 138–148.
5. Balthazar, S. L. *Historical Dictionary of Opera*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2013.
6. Glass Ph. *Words Without Music: a memoir*. New York: WW Norton & Company, 2015.
7. Glass Ph. *Satyagraha: M.K. Gandhi in South Africa, 1893–1914: The Historical Material and Libretto Comprising the Opera's Book*. New York: Standard Editions, 1980.
8. Novak J. From Minimalists Music to Postopera: repetition, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen // *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* / Ed. Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn. London, New York: Routledge, 2016. P. 129–140.
9. Novak J. *Postopera: Reinventing the Voice-Body (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera)*. London, New York: Routledge, 2016.
10. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* / ed. by Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn. London, New York: Routledge, 2016.
11. Walls S. C. What Philip Glass Learned From Samuel Beckett // *The New Yorker*, 22.04.2015. URL: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/what-philip-glass-learned-from-samuel-beckett> (accessed 16.08.2019).

REFERENCES

1. Kiseeva E. Nekotorye dramaturgicheskie i kompozitsionnye osobennosti rannikh oper F. Glassa [Some of the Dramaturgic and Compositional Features of Early Operas by Philip Glass]. In: *Problemy Muzykal'noj Nauki* [Music Scholarship], 2018, no. 3, pp. 58–64. (In Russian).
2. Kiseeva E., Eprikian L. Traktovka opernogo zhanra v tvorchestve F. Glassa (na primere opery «Satyagraha») [Interpretation of the Opera Genre in the works of Philip Glass (on the example of the Opera «Satyagraha»)]. In: *Iuzhno-Rossiiskii Muzykal'nyi Al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2018, no. 3, pp. 73–79. (In Russian).
3. *Muzykal'nyy enciklopedicheskij slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Soviet Encyclopedia, 1990. (In Russian).
4. Shishkin A.G., Morozova O.O. Dialog kultur: postanovka opery Filipa Glassa «Satyagraha» v Ekaterinburgskom gosudarstvennom akademicheskom teatre opery i baleta [Dialogue of Cultures: Production of Philip Glass's Opera Satyagraha at the Yekaterinburg State Academi, Opera and Ballet Theatre]. In: *Izvestiia Uralskogo federalnogo universiteta, ser. 1, Problemy obrazovaniia, nauki i kultury* [News Ural Federal University Journal. Series 1. Issues in Education, Science and Culture], 2019, v. 25, no. 2 (186), pp. 138–148. (In Russian).
5. Balthazar S. L. *Historical Dictionary of Opera*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2013.
6. Glass Ph. *Words Without Music: a memoir*. New York: WW Norton & Company, 2015.
7. Glass Ph. *Satyagraha: M.K. Gandhi in South Africa, 1893–1914: The Historical Material and Libretto Comprising the Opera's Book*. New York: Standard Editions, 1980.

8. Novak J. From Minimalists Music to Postopera: repetition, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen. In: *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn. London, New York: Routledge, 2016, pp. 129–140.
9. Novak J. *Postopera: Reinventing the Voice-Body* (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera). London, New York: Routledge, 2016.
10. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn. London, New York: Routledge, 2016.
11. Walls S. C. What Philip Glass Learned From Samuel Beckett. In: *The New Yorker*, 22.04.2015. Available at: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/what-philip-glass-learned-from-samuel-beckett> (accessed 16.08.2019).

Коробова Алла Германовна

доктор искусствоведения, профессор, кафе-
дра теории музыки, Уральская государствен-
ная консерватория имени М.П. Мусоргского,
Екатеринбург, Россия

Alla G. Korobova

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full
Professor, Music Theory Department, Ural
State Mussorgsky Conservatoire, Yekaterinburg,
Russia

2011korobova@mail.ru

ОПЕРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ АЛЕКСАНДРА ГЁРА

OPERATIC IDENTITY OF ALEXANDER GOEHR

Публикация подготовлена в рамках проекта РФФИ «Британская академическая музыкальная культура второй половины XX века» (№ 19-012-00483).

Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 19-012-00483

Аннотация. Александр Гёр (род. 1932) начинал свой творческий путь в составе Манчестерской группы новой музыки, целью которой было радикально изменить послевоенную британскую музыку, остро нуждавшуюся в обновлении. Пройдя разные стадии становления, Гёр высказался почти во всех жанрах музыкального искусства и обрел репутацию композитора особой исторической осознанности и даже философа музыки, размышляющего о музыкальной картине мира, задачах и проблемах, с которыми культура сталкивалась в прошлом и продолжает сталкиваться в настоящем.

Оперная часть творческого наследия Александра Гёра представлена 6 сочинениями, написанными в период с 1966 по 2009 гг.: «Арден должен умереть», «Триптих для музыкального театра», «Узрите солнце», «Арианна», «Кантан и Дамасский барабан», «Кончина мира». Источники для сюжетов либретто охватывают широкий диапазон – библия, драматургия XVI века, японский театр Но, Шекспир и др. В статье предпринят краткий экскурс в оперный мир А. Гёра и сделана попытка оценить значение музыкального театра для творчества композитора и процесс поиска им идентичности в этой области.

Ключевые слова: Александр Гёр, опера, музыкальный театр, Манчестерская группа, Великобритания, вторая половина XX века.

Abstract. Alexander Goehr (b. 1932) started his career as a member of the New Music Manchester Group which was aimed to a radical changes of British music after the Second World War. The music urgently needed renovation. After going through different stages of formation Goehr came over almost all the genres of music and earned a reputation of a composer of a special historical consciousness and even of a philosopher of music thinking over music world view, coming across its tasks and problems in the past and in the present.

Operatic sphere of Goehr's heritage is presented by 6 opuses written between 1966 and 2010: *Arden must die*, *Music Theatre Triptych*, *Behold the Sun*, *Kantan and Damask Drum*, *Promised End*. Sources of plots embrace wide range – Bible, drama of the 16th century, Japanese theatre Noh, Shakespeare and others. The article tries to make a short excursus to the operatic world of A. Goehr and to evaluate the

importance of a music theatre in the composer's output and processes of search of his identity in this area.

Keywords: Alexander Goehr, opera, music theatre, New Music Manchester Group, Great Britain, the second half of the 20th century.

Говоря о композиторе Александре Гёре (род. 1932), Дональд Маклеод определил его статус в современной британской культуре как «musical royalty» — «музыкальное величие», «королевская власть в музыке» [11]. Вторая половина XX века — это время поиска идентичности и творческого формирования Гёра. Одним из ключевых направлений, чье влияние на авторским стиль композитора, стало определяющим, был модернизм. По словам Тома Сёрвиса, «без гёровского понимания истории музыкальный модернизм потратил бы больше времени, чтобы достигнуть Британии» [18].

Можно сказать, что музыкальный модернизм прибыл в Великобританию буквально вместе с Гёром, который родился в Берлине, а в возрасте 3 месяцев был перевезен родителями в Лондон. Отец композитора — дирижер Вальтер Гёр — получил приглашение стать музыкальным руководителем звукозаписывающей компании the Gramophone (впоследствии EMI). Именно он открыл британцам музыку нововенцев, вернул в концертный репертуар К. Монтеверди, дирижировал английской премьерой Турангалила-симфонии О. Мессиа-на в 1953 г. и страстно пропагандировал идеи Арнольда Шёнберга, у которого учился и адептом которого оставался всю жизнь. Нетрудно догадаться, в какой атмосфере воспитывался Александр Гёр¹. Все детство он провел, слушая беседы взрослых. «Это и стало моим главным образованием», — отмечает Гёр [12].

В 1950-е годы, в период обучения в Манчестерском колледже музыки, Гёр² и его друзья-единомышленники (П. М. Дэйвис, Х. Бёртуисл, Дж. Огдон, Э. Ховарт) организовали творческий коллектив под названием «Манчестерская группа новой музыки». Благодаря неутомимой исполнительской деятельности молодых композиторов, которые генерировали идеи и смыслы, на английской почве начал прорасти европейский авангард.

Список сочинений А. Гёра на сегодняшний день включает 102 опуса и охватывает практически все музыкальные жанры. Оперная часть его творческого наследия представлена шестью произведениями, написанными в период с 1966 по 2009 год. Среди них — как «традиционные» оперы, так и эксперименты в области музыкального театра:

¹ Размышляя о своих музыкальных истоках, Гёр говорил: «Термин “современная” (modern — Ю.А.) с точки зрения музыки относится к периоду, примерно, с начала 1910-х и до конца 1930-х гг. Затем он возрождается в послевоенное время и длится до конца 1970-х гг. Современная музыка — это сбалансированная культура, у которой свой исполнительский стиль, свой диапазон идей и, следовательно, свой звук. Эта та культура, к которой я принадлежу, если я вообще принадлежу к какой-либо культуре» [15].

² В конце 50-х гг. Гёр учился в Париже у О. Мессиа-на.

- Арден должен умереть (*Arden Must Die*) op. 21 (1966)
- Триптих для музыкального театра (*Music Theatre Triptych*):
Виноградник Навуфея (*Naboth's Vineyard*) op. 25 (1968)
Игра теней (*Shadow Play*) op. 30 (1970)
Соната об Иерусалиме (*Sonata about Jerusalem*) op. 31 (1970)
- Узрите солнце (*Behold the Sun*)³ op. 44 (1981–1984)
- Арианна (*Arianna*) — op. 58 (1994–1995)
- Кантан и Дамасский барабан (*Kantan and Damask Drum*) op. 67 (1997–1998)
- Кончина мира (*Promised End*) op. 83 (2008–2009)

Двухактная опера «Арден должен умереть» была написана по заказу Гамбургского оперного театра. В основе либретто Эриха Фрида — немецкая анонимная пьеса XVI века «Арден из Февершема» (английский перевод Джеффри Скелтона). В пояснениях к премьерному показу Гёр так описывал «Ардену»: это «... опера о людях и том, как они ведут себя со своими ближними в кризисные моменты ...» [5, 33]. Религиозным идеям, заложенным в первоисточнике: бренность бытия, смерть как расплата за грехи, композитор придает особую интонацию, в которой нет откровенного морализаторства. Определенный расчет делается на то, что зритель все поймет сам: «опера о людях» показывает последних исключительно в черных тонах. Смерть главного героя (фактически, заказное убийство) оказывается такой же бессмысленной, как и вся его жизнь.

Второе сочинение Гёра, «Триптих для музыкального театра», реализует идеи, которые занимали Манчестерскую группу в конце 1960-х гг. «Основная цель музыкального театра — предлагать короткие оперные сочинения и профессионалам, и любителям, предпочтительно с возможностью бюджетных постановок. Небольшой состав — соответственно, небольшой ансамбль музыкантов. Есть повод для пения, танца, актерской игры, миманса, использования технических эффектов» [10, 106]. Задача композитора — создать партитуру, а драматическая интерпретация формируется в процессе работы над спектаклем и может меняться в любой момент. Таким образом, музыкальный текст приобретает открытую форму.

Сюжеты «Триптиха», части которого могут исполняться отдельно, основаны на текстах давно минувших эпох. Однако с их помощью Гёр касается острых проблем современного общества, таких как право собственности («Виноградник Навуфея»), болезненный процесс познания мира («Игра теней» с отрывками из «Государства» Платона) и разрушительные источники антисемитизма и ксенофобии («Соната об Иерусалиме») на материале «Автобиографии» итальянского монаха XII в. Овадия, принявшего иудаизм. Специально для премьерных исполнений триптиха Гёр организовал «Ансамбль

³ Опера также имеет второе название на немецком — *Die Wiedertäufer* («Анабаптист»).

музыкального театра) («Music Theatre Ensemble»), возникший на базе музыкального фестиваля в Брайтоне⁴.

«Виноградник Навуфея», на котором мы остановимся подробнее, представляет собой драматический мадригал для двух мимов, трех певцов и семи инструментов (флейта, кларнет, бас-тромбон, фортепиано в 4 руки, скрипка, контрабас). Жанр этого сочинения заставляет вспомнить о ренессансном драматическом мадригале, в частности о музыке Монтеверди [9, 112]⁵. Ветхозаветный сюжет, заимствованный из 3-й Книги Царств, повествует о Навуфее, владевшем виноградником неподалеку от дворца царя Ахава. На просьбу царя продать ему виноградник, Навуфей отвечает отказом. Царица Иезавель вступает за мужа и оговаривает Навуфея, обвинив его в богохульстве. Навуфея казнят. Царю Ахаву является пророк Илия и налагает на весь царский род проклятие. Ахав раскаивается, тогда проклятие «откладывается» и осуществляется уже после смерти царя. В тексте либретто соседствует латынь и английский. М. Холл полагает, что латынь позволяет подчеркнуть то, что действие происходит в далеком прошлом, а кроме того, помогает дистанцироваться от жестоких событий на сцене [там же, 117].

Композитор так описывает свой подход: «Оригинальный библейский текст был адаптирован, чтобы сформировать своего рода монтажную версию этой истории о передаче имущества. Она рассказывается при помощи хорового нарратива (контрально, тенор и бас солисты действуют, как мини-атюрный хор) и прямой речи: арии, речитативы и проч. для солистов, поющих партии Ахава, Навуфея, Иезавели, старейшин и пророка Илии звучат на латыни. Мимические разделы не дублируют уже представленный сюжет, а создают другую идиому, фиксирующую мою собственную интерпретацию этой истории» [3, 40].

Сценическая диспозиция выстраивается следующим образом: на сцене возле инструментального ансамбля сидит рассказчик, его повествование иллюстрируется мимами в масках, вокалисты только поют, часто в ритмическом унисоне. Каждый персонаж имеет свою инструментальную характеристику: пение Навуфея сопровождается флейтой и кларнетом, Ахава — кларнетом и бас-тромбоном.

Композиция складывается из шести неравных частей, прелюдии, в которой изложена преамбула истории, и постлюдии. М. Холл находит в форме мадригала черты сонатной формы с экспозицией, разработкой и репризой, организующей типичную для классической трехактной оперы драматургическую структуру с завязкой конфликта, развитием, ведущем к кульминации и раз-

⁴ Коллектив существовал с 1968 по 1971 гг. и исполнял не только произведения Гёра.

⁵ В связи с «Виноградником Навуфея» и его прообразом из музыки Монтеверди нередко упоминается драматический мадригал «Поединок Танкреда и Клоринды», на который Гёр сочинил парафраз для кларнета годом позже [16].

вязкой [9, 119]. Словно, подхватывая мысль композитора о монтажной версии, приведенную выше, композитор и музыкальный критик Майкл Найман в своей рецензии на исполнение «Виноградника Навуфeya» в 1968 г. отмечает в этом влияние метода монтажа Б. Брехта: «... музыка и миманс сочетаются независимо... разные смысловые планы повествования представлены как одновременно, так и раздельно» [14, 37].

Во второй половине XX века музыка и театр активно искали новые формы взаимодействия и смысловые горизонты⁶. По мнению британского музыковеда Пола Гриффитца, такой союз давал возможность осознать, что «вся музыка по своей природе театр, а все представление — драма». Этот же исследователь продолжает: «Поскольку опера в середине 1960-х гг., казалось, находилась в состоянии старческого маразма, стали появляться новые возможности меньшей по размеру и более гибкой комбинации музыки и драмы, часто определяемой как “музыкальный театр”. Прерывистая история таких произведений складывалась из «Лунного Пьеро» и «Истории солдата» в XX веке и «Поединка Танкреда и Клоринды» Монтеверди как далекого предшественника» [8, 176].

Однако Гёр не оставлял и «традиционную» оперу. «Узрите солнце», его третье музыкально-драматическое сочинение, основано на истории анабаптистского восстания в Мюнстере в 1530-х гг. (либретто Гёра и Джона МакГраса). В сюжете религиозные мотивы сплелись с реалиями современных социальных катаклизмов (в частности, с темой терроризма). Вся история трансформируется в «религиозное верование, сведенное до сентиментального китча и попытки мятежа, что необратимо ведет к гибели» [4, 300].

Три группы персонажей — самопровозглашенные пророки анабаптистской революции, новообращенные в анабаптизм и те, кто стал жертвой своих верований — становятся в опере носителями противоположных по своей сути идей: свободы духа и одержимости, когда свобода приводит к безумию и гибели. Композиционными опорами в опере, наряду с ариями и речитативами, становятся четыре гигантских хора, которые Гёр сравнивал с «четырьмя большими сводами собора» [там же, 301]. В финальном хоре появляется не надежда, а жутковатое предчувствие, что все может повториться. Так Гёр видит ход истории: ее события периодически воспроизводятся в самых жестоких версиях-реинкарнациях.

Идею написать оперу «Ариадна» композитор оценивает как личный, хотя и немного безумный, акт веры. Как известно, такое название носила вторая опера Монтеверди, нотный текст которой не сохранился, за исключением одного номера — «Плача Ариадны»⁷. На основе уцелевшего либретто Оттавио Ринуччини Гёр пишет (или, как указано на титуле партитуры, «сочиняет сно-

⁶ Этому явлению посвящено одно из новейших исследований Роберта Эдлингтона [1].

⁷ Один из примеров реконструкции оперы — постановка в 2017 г. в Театре им. Н. Сац силами

ва») свой, английский вариант оперы «Арианна», настаивая именно на такой транслитерации имени главной героини. «Моя партитура намеренно фрагментарна: некоторые части хорошо проработаны полифонически и инструментально, другие места оригинала оставлены пустыми. Впечатление, которое я стремился создать, — это некая прозрачность: слушатель должен почувствовать в последовательном и синхронном измерениях партитуры старое под новым, и новое, вырастающее из старого» [13, 53].

В *Lamento* Арианны это проявляется особенно наглядно. Тематический материал этой сцены становится основой для всего музыкального текста оперы, из которого Гёр конструирует вокальные линии. Однако это не реконструкция стиля Монтеверди, а диалог с ним на современном языке. Это, в частности, касается инструментовки, в которой задействуются хроматическая флейта, саксофон-сопрано, басс-кларнет.

«Кантан и Дамасский барабан» — композиция для певцов, танцора и инструментального ансамбля⁸. В основе либретто — две пьесы театра Но японского драматурга XV века Дзэми Мотокиё⁹. Гёр демонстрирует, что старый классический театр, сочетающий слово, музыку и движение, актуален и поныне, как и его сюжеты: мотив странствия в поисках другой жизни, сон, в котором показывается истина, мечта старика о молодой девушке, далекая и неприступная возлюбленная. Музыка тонко отражает особенности текста: сочетание стиха и прозы реализуется в комбинации кантиленного пения и декламации. Хор (в традициях театра Но) становится рассказчиком, а не комментатором событий. Мелодическая линия накладывается на независимый бас, из которого вырастает гармония. Образуется полиритмическая структура, где вокальная и инструментальная линии метрически независимы, хотя иногда и комплементарны.

«Кончина мира», по словам Гёра, это его последний опыт в области оперы и музыкального театра [2], а по мнению Тома Сёрвиса, его «оперная лебединая песня» [19]. В основе либретто — драма Шекспира «Король Лир». Последние два слова реплики из финала пьесы, которую произносит граф Кент: «Is this the promised end?»¹⁰ выносятся в название сочинения. В результате довольно радикальной переработки сюжета (так, Корделию и Шута играет одна актриса, а в финале повешенный Шут поет пророчество) граф Кент исчезает из повествования, а на передний план выводятся два героя — король Лир и

Академии старинной оперы *Opera Omnia* под руководством Э. Лоуренса-Кинга, который стал автором музыки спектакля.

⁸ В «Кантане» — это скрипки, альт, виолончель, арфа, ударные, фортепиано, а в «Дамасском барабане» к ним добавляются флейта и тромбон.

⁹ Сюжет «Кантана» повествует о странствиях молодого человека в поисках смысла жизни; в «Дамасском барабане» рассказана трагическая история старого садовника, влюбленного в молодую красавицу.

¹⁰ В переводе Б. Пастернака: «Не это ль час кончины мира?».

граф Глостер. Сохраняя подлинный шекспировский текст, Гёр сокращает его, что заставляет зрителей взглянуть на пьесу по-новому. В интервью, посвященном премьере оперы, композитор говорит, что он пытался заставить звучать слова так, как если бы они были произнесены, а не просто положены на музыку: «Как их (слова – Ю.А.) сделать своими? Сказать их» [2]. Здесь мы снова можем отметить традиции искусства мадригала и его отношения к слову.

Демонстрируя приверженность предшествующему опыту¹¹ и открытость новому, синтезируя и переосмысляя широкий круг источников (Ветхий завет, античная философия, японский театр, Шекспир, немецкая драматургия XVI в. и др.) английский композитор с немецко-еврейскими корнями Александр Гёр формирует собственную оперную идентичность. Ее суть видится нам в активном и непрекращающемся диалоге с традицией, которую композитор хорошо знает и чувствует, а также в формировании новых векторов развития оперного искусства, один из которых — музыкальный театр. Это, своего рода, современная притча о музыке, человечестве, универсуме.

В своем творчестве Гёр создает культурные и музыкальные символы вне каких-либо границ. В этих символах — отражение процессов развития внешнего мира, ассимиляция опыта, и собственная абсолютная идентичность как осознание себя частью общемирового музыкально-исторического процесса.

ЛИТЕРАТУРА | REFERENCES

1. Adlington R. *New Music Theatre in Europe: Transformation between 1955–1975*. London: Routledge, 2019.
2. *Alexander Goehr on Promised End (2/4) English Touring Opera*. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=22&v=zcNbnOHCmIk 9accessed: 10.10.2019).
3. Daiken M. Notes on Goehr's Triptych. In: *The Music of Alexander Goehr. Interviews and Articles*, ed. by Bayan Northcott. London: Schott, 1980, pp. 40–48.
4. Deathridge J. Born-again Opera: Goehr and Behold the Sun. In: *Sing, Ariel. Essays and Thoughts for Alexander Goehr's Seventieth Birthday*. Aldershot, England; Burlington, VT, Ashgate, 2003, pp. 299–308.
5. Drew David. Why Arden must die? In: *The Music of Alexander Goehr. Interviews and Articles.*, ed. by Bayan Northcott. London: Schott, 1980, pp. 32–39.
6. *Finding the Key: Selected Writing of Alexander Goehr*. London: Faber & Faber, 1998.
7. Jacobs A. Goehr Family. In: *Grove Music Online*. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053781?result=1&rskey=WmzKPx#omo-9781561592630-e-0000053781-div1-0000053781.1> (accessed 12.10.2019).
8. Griffiths P. *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
9. Hall M. *Music Theatre in Britain 1960–1975*. Woodbridge: The Boydell Press, 2015.
10. Karolyi O. *Modern British Music. The Second British Musical Renaissance – From Elgar to P. Maxwell Davies*. London and Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.
11. Macleod D. Composer of the Week. Alexander Goehr. In: *BBC Sounds*. Available at: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p05g5z2r> (accessed 12.10.2019).
12. Meyn N. *Interview with Alexander Goehr (22 November 2014)*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=7Qpyp40Q1ng> (accessed 12.10.2019).

¹¹ Для Гёра «акт написания одной ноты или аккорда в лучшем случае беседа, а не конфронтация с музыкальным прошлым» [18].

13. *Music Theatre since 1990. An annotated catalogue*. Mainz; London; Berlin etc.: Schott, 2009.
14. Nyman M. *Collected Writings*. Farnham: Ashgate, 2013.
15. Palmer A. *Encounters with British Composers*. Woodbridge: The Boydell Press, 2015.
16. Payne E. Recording Paraphrase: a “Social Occasion”? In: *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press, 2017.
17. Rupprecht P. *British Musical Modernism. The Manchester Group and their Contemporaries*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
18. Service T. A Guide to Alexander Goehr’s Music. In: *The Guardian*, 2013, April 1. Available at: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/apr/01/contemporary-music-guide-alexander-goehr> (accessed 12.10.2019).
19. Service T. Alexander Goehr takes on King Lear for his Swansong In: *The Guardian*, 2010. September 23. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2010/sep/23/alexander-goehr-opera-king-lear> (accessed 12.10.2019).

Агишева Юлия Ивановна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкальной журналистики, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Yuliya I. Agisheva

PhD, Associate Professor, Head of the Music Journalism Department, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

agisheva1@yandex.ru

И.И. Сниткова
Irina I. SNITKOVA

**«В ОЖИДАНИИ СТРАДЕЛЛЫ»: ЭЛИМИНАЦИЯ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В
ОПЕРЕ «TI VEDO, TI SENTO, MI PERDO»
(«ВИЖУ ТЕБЯ, СЛЫШУ ТЕБЯ, ТЕРЯЮ СЕБЯ») С. ШАРРИНО**

**‘WAITING FOR STRADELLA’: ELIMINATION OF THE MAIN CHARACTER
IN THE OPERA *TI VEDO, TI SENTO, MI PERDO*
BY SALVATORE SCIARRINO**

Аннотация. Каждый раз, обращаясь к жанру оперы, имеющему в Италии столь богатую историческую традицию, Сальваторе Шаррино полностью переосмысливает его формат. «*Ti vedo, ti sento, mi perdo*» — еще одна новая концептуальная и драматургическая его версия. Действующие лица оперы — архетипические театральные фигуры, заимствованные из системы традиционных театральных амплуа: Музыкант, Литератор, Певица, Лакеи и т.д. Единственный персонаж, наделенный собственным именем, — главный герой, композитор Алессандро Страделла — так и не появляется на сцене. Эта процедура «вычитания», полного «изъятия» из действия главного героя приводит к радикальной трансформации традиционной актантной схемы, что порождает специфический тип драматургии — не прямой, а отраженной событийности. Подобный «мину-с-прием» перестраивает сюжет, в центр которого попадает не столько образ великого композитора, сколько процесс формирования мифов, слухов, легенд об очередной трагической судьбе (убийстве) гения, который, по словам Шаррино, «принесен в жертву в некотором подобии обряда жертвоприношения». Этот сюжет о таланте, славе любовной страсти, пороке и смерти крайне занимает Шаррино, посвятившего ряд своих сочинений аналогичным эпизодам из жизни других великих художников эпохи барокко — К. Джезуальдо и Ф. Борромини. Подзаголовок оперы — «В ожидании Страделлы» — содержит прозрачные референции к символистскому «театру ожидания» М. Метерлинка и абсурдистской драматургии С. Беккета. Элементы задуманной автором сценографии отсылают к эстетике барочной многоярусной композиции. В работе с музыкальным материалом композитор опирается на идеи деконструкции, оригинально преломляющие ренессансную технику пародии.

Ключевые слова: опера, Сальваторе Шаррино, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*.

Abstract. Each time when turning to the genre of opera, which has such a rich historical tradition in Italy, Salvatore Sciarrino completely reinterprets its format. *Ti vedo, ti sento, mi perdo* presents yet another conceptual and dramaturgical version of it. The opera's dramatis personae are archetypal theatrical figures derived from the system of traditional theatrical roles of character: the Musician, the Writer, the Singer, Lackeys, etc. The only character endowed with his own name — the main protagonist, composer Alessandro Stradella — never even appears on stage. This procedure of

‘subtraction,’ the complete ‘elimination’ of its main protagonist from the action leads to a radical transformation of the traditional *actantial scheme*, which generates a specific type of dramaturgy — not a direct one, but a reflected *eventfulness*. Such a ‘minus-technique’ restructures the storyline, at the center of which there appears not so much the image of a great composer as the process of formation of myths, hearsay, or legends about yet another tragic fate (killing) of a genius who, according to Sciarrino, ‘is sacrificed in a certain resemblance of a ritual of oblation.’ This plot about talent, the glory of the passion of love, vice and death is of great interest to Sciarrino, who devoted a number of his compositions to analogous episodes from the lives of other great artists from the Baroque era — Carl Gesualdo and Francesco Borromini. The opera’s subtitle ‘*Waiting for Stradella*’ contains direct references to the Symbolist ‘theater of awaiting’ of Maurice Maeterlinck, as well as Samuel Beckett’s absurdist dramaturgy. In his work on the musical material the composer bases himself on the ideas of deconstruction, which interpret in an original manner the Renaissance technique of musical parody.

Keywords: opera, Salvatore Sciarrino, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*.

Сальваторе Шаррино — один из признанных мэтров европейской новой музыки, — каждый раз обращаясь к жанру оперы, заново переосмысливает его формат. «Вижу тебя, слышу тебя, теряю себя» (*Ti vedo, ti sento, mi perdo*) — еще одна новая его версия¹, по своим установкам заведомо альтернативная прежним его работам². На сегодня из полутора десятка созданных Шаррино музыкально-сценических сочинений собственно оперы (по определению самого композитора)³ составляют половину, остальное — «гибридные» жанры «нового музыкального театра»⁴.

Алессандро Страделла (1639?–1682), личности которого посвящена опера Шаррино, — легендарная фигура в истории итальянского музыкального барокко⁵. Его яркая, полная интриг жизнь не раз становилась сюжетом для опер в XIX веке, где он выступал в качестве романтического героя-авантюриста⁶.

Тип остро завязанного сюжета о гении, славе, любовной страсти, пороке и смерти всегда крайне занимал Шаррино, посвятившего несколько своих сочинений трагическим коллизиям в биографиях великих композиторов и художников эпохи барокко. Это опера о К. Дезуальдо, ставшем из ревности убийцей («Лживый свет моих очей», 1998), пьеса для чтеца и оркестра «Смерть Борромини» (1988) — об одном из выдающихся архитекторов, со-

¹ Премьера оперы осуществлена театром Ла Скала (2017) в копродукции с Штатсопер Берлин (2018). Либретто С. Шаррино (с текстами Овидия, Рильке, Бас и др.) [11].

² Особенности замыслов более ранних опер композитора отражены, в частности, в работах М.Ангиуса [8], Д. Виня [14], Й.П. Хикеля [9], С. Лавровой [2], а также в серии статей, посвященных сочинению «Ванитас» [12].

³ См. официальный сайт композитора: <http://www.salvatoresciarrino.eu>.

⁴ Их жанровые характеристики крайне специфичны: экстаз в одном действии («Черная бесконечность»), натюрморт в одном действии («Ванитас»), невидимая акция («Леоэнгрин»), три безымянных акта («Макбет»), круговой квазимонолог («Врата закона») и др.

⁵ См. о творчестве А. Страделлы в монографии П.И.Луцкера, И.П.Сусидко [4, 87–95].

⁶ Оперы Ц. Франка («Страделла», 1841) и Фр. фон Флотова («Алессандро Страделла», 1844).

здателя собора святого Петра в Риме, в безумии покончившем с собой в 1667 году. В диалогах оперы *Ti vedo, ti sento, mi perdo* упоминается имя еще одного художника-убийцы — гениального Караваджо, яркие творческие прозрения которого Шаррино прямо сопоставляет с музыкальными открытиями Страделлы.

Восхитившись красотой и смелостью музыкальных идей Страделлы, Шаррино называет его «одним из забытых столпов европейской музыкальной традиции» [12, 13] и выделяет наиболее привлекательные, с его точки зрения, моменты творчества своего далекого визави: «Несомненно, Страделла экспериментировал, но его эксперименты были плодами творческой силы, а не всеобъемлющего беспредела. Фактически он должен был придумать и реализовать новый тип выразительности. Его гибкий тематический тональный язык становится предвестием, которое продолжится в следующем столетии... Творческая свобода — резюмирует Шаррино, — это результат осознанности. Никаких прихотей, никаких случайных сочетаний. Как можно умолчать об изобретательнейшем разнообразии решений, изысканных предписаниях в инструментовке, детализированных указаний динамики от пианиссимо до фортиссимо? Наконец, неясные ритмические сломы, неустойчивость синкоп. Крайне необычна проистекающая из этого его способность проявлять переменчивые и тончайшие эмоции его образов. Страделла использует очень сложные тексты, слова и звучание которых он трансформирует в пластику» [12, 12–13].

В этом фрагменте показателен сам выбор акцентов, которые делает Шаррино. Они красноречиво отражают и его собственные композиторские приоритеты. Музыка оперы Шаррино — это очень специфическая *реконструкция*, а точнее, *деконструкция* стиля Страделлы и его эпохи.

Сценически опера Шаррино решена в эстетике необарокко. Элементы задуманной им сценографии отсылают к идее типичной для этой эпохи многоярусной композиции:

«Три уровня перспективы <...> Хористы и музыканты расположены на разных высотах. Эти высоты могут перемещаться горизонтально, как в восходящем, так и в нисходящем направлении, наподобие ангельских иерархий. В ряду исполнителей едва приподнята певица.

В центре действуют домашние слуги, они помогают устраивать сцену. В центре рампы располагаются Музыкант и Литератор. Вокруг — знатные посетители, приходящие новые гости <...>» [12, 9].

Эта многофигурная сценическая конструкция отражает многоплановость закрученной сюжетной структуры оперы, имеющей, впрочем, обескураживающий зрителя абсурдистский конец:

«**Первый акт.** Рим, эпоха высокого Барокко: В зале дворца одного высокопоставленного вельможи готовится представление. Сцена уже оборудована,

Певца, хористы и инструменталисты репетируют по этому поводу кантату. Речь в ней идет о происхождении и природе музыки. В основе миф об Орфее – эпизод прохода его корабля перед островом Сирен. Сможет ли Орфей своей громкой мелодией спасти своих спутников от соблазнительной песни Сирен-убийц?

Литератор и Музыкант слушают репетицию. Они с нетерпением ждут скандално известного композитора Алессандро Страделлу, «нового Орфея», который должен к предстоящей коронации написать новую арию <...> Они обсуждают полную эксцессов личную жизнь Страделлы.

Второй акт. Годом позже репетиции все еще продолжают, но Страделла так и не появился. Слуги обсуждают новость о том, что композитор вместе со своей очередной новой возлюбленной, некоей графиней, будто бы сбежал из города, но его преследует ревнивый муж <...>.

Медленно, но кантата продвигается к концу с описанием гибели Орфея от неистовых вакханок. <...> Тем временем Музыкант и Литератор задают философским вопросом о чувственности в искусстве. Их спор прерван приходом юного Певца, сообщающего, что Страделла возможно убит. Вместе со скрипачом он исполняет арию-плач о великом художнике.

Репетиция резко прекращается, хористы и музыканты покидают зал. Певец молча вручает обескураженной Певце листок с нотами. Уходя, он с Музыкантом и Литератором комментирует это скромное наследие и волю Страделлы. Певца, оставшись одна, недоуменно расширяет музыку на бумаге – и это та ария, которую она все время ждала?» [13, 5–6].

Таким образом, символический итог жизни и творчества Страделлы – всего лишь листок непонятого значения и назначения.

Действующие лица оперы — деперсонализированные архетипические фигуры, заимствованные из системы традиционных театральных амплуа эпохи барокко: Музыкант и Литератор — велеречивые резонры, высказывающие пространственные философские суждения; важные Князь и Княгиня, Певца-примадонна, суетящиеся лакеи с именами из комедии *dell' arte* и т.д. Единственный персонаж, наделенный собственным *личным* именем, — главный герой, композитор Страделла, — так и не появляется на сцене.

Главным типом событийности в опере становится *ожидание*. Ожидание – это процесс без результата, предыкт без икта, пат вместо эндшпиля. Эта идея акцентирована дополнительным подзаголовком оперы «В ожидании Страделлы» (*In attesa di Stradella*), который отражает сложный эстетический код сочинения и содержит прозрачные референции одновременно и к символистскому «театру ожидания» М. Метерлинка, и к экспрессионистской опере А. Шенберга, и к абсурдистской драматургии С. Беккета, прежде всего, к его самой знаменитой пьесе «В ожидании Годо».

Однако в этом ожидании у Шаррино нет экзальтированного экспрессионизма, элементов хоррора и напряженной атмосферы нагнетаемого страха как у Шенберга или мучительного сновидческого предчувствия чего-то ужасного

как у Метерлинка — напротив, это ощущение эмоциональной «обесточенности» и праздно любопытствующего светского равнодушия.

Как и в знаменитой драме М. Метерлинка «Слепые», как и в названной пьесе С. Беккета, главные персонажи, на которых завязан и сфокусирован весь сюжет, элиминированы из произведения. Подобный «минус-прием» (термин Ю. Лотмана [3, 61]) — изъятие принципиально значимого, структурообразующего элемента художественного текста — это генеральная стратегия построения многих абсурдистских текстов, опровергающих конвенции и обманывающих ожидания публики.

Подобное решение — иногда крайне сильное средство. Номинально отсутствующая, но воображаемая реальность — самое мощное, что есть в искусстве, апеллирующем к самому глубоко внутреннему в человеке. Это та реальность, которую порождает сам воспринимающий искусство субъект. Именно с этим аспектом восприятия работают современная музыка и театр. В таком понимании всякая попытка прямого «изображения» огрубляет тонкую нематериальную ткань идеально задуманного и индивидуально чувствуемого пространства произведения.

Элиминация главного персонажа может иметь еще один, заведомо амбивалентный смысл — она может быть одновременно проявлением подчеркнуто уважительной дистанции по отношению к особо почитаемой личности. По механизму психологического действия она сродни ритуальному табу на произнесение сакральных имен в архаических культурах. В подтверждение этой идеи можно сослаться на интересный прецедент с пьесой М.А. Булгакова «Александр Пушкин» («Последние дни»), в которой гениальный поэт также исключен из сценического действия. По словам жены писателя, «[Булгакову] казалось невозможным, что актер, даже самый талантливый, выйдет на сцену в кудрявом парике с бакенбардами и засмеется пушкинским смехом, а потом будет говорить обыкновенным, обыденным языком» [1, 151]. Точно так же сегодня невозможно представить и Страделлу, поющего в опере Шаррино!

Процедура «вычитания», полного «изъятия» из действия его главного героя приводит к радикальному изменению структурно-ролевых функций персонажей, т.е. к трансформации традиционной актантной схемы, которая является фундаментальной нарративной структурой любого текста и, согласно теории театра П. Пави, «проясняет проблемы драматической ситуации <...>, — динамики ситуаций и персонажей, возникновения и разрешения конфликтов» [5, 6]. В главной сюжетной линии оперы Шаррино из нее выпадают основные ключевые звенья — «герой-отправитель», само «послание», достигнутая цель и вообще какой бы то ни было результат. Однако актантная схема оперы Шаррино усложнена переплетением нескольких параллельных, будто бы «фоновых» линий действия, которые, сообразно принципам небарочной эстетики, формируют многослойную, полифоническую структуру спектакля,

нарушающую классический принцип триединства *времени-места-действия*. Таких линий, как минимум, четыре. Каждая из них отражает отдельную реальность, но все они определенным образом связаны и взаимодействуют.

Во-первых, это наиболее традиционная и единственная, обеспечивающая сценическому действию необходимую активность движения и внешнюю суету, линия комедии *dell'arte* (гости и слуги дворца). Второй план развития сюжета — это рассеянный в разных диалогах, пунктирно проходящий через всю оперу рассказ об опасных перипетиях жизни Страделлы, который является единственной логически скрепляющей сюжетной линией спектакля. В нем сконцентрирована вся собственно событийная линия оперы, однако это тип не прямой, а отраженной событийности, которая опять-таки, избегая реалистичности, обращена к воображению зрителя — реальное действие реального героя здесь полностью «вычитается».

Наконец, третий, самый главный в символике оперы план — это репетиция кантаты. Хотя кантата исполняется музыкантами где-то на заднем плане сцены, в замысле Шаррино она, однако, имеет важнейший эмблематический смысл, так как выстраивает аллегорическую параллель к центральной линии сюжета. Это кантата об Орфее — своеобразном *alter ego* Страделлы. В ней опять-таки на уровне текста, а не прямого сценического действия отражены эпизод состязания Орфея со смертоносными Сиренами и сцена его гибели от рук вакханок. Развитие повествуемых в кантате событий контрапунктически синхронизировано с действием в основной линии сюжета — описание гибели Орфея происходит в момент получения известия о смерти Страделлы. Впрочем, эти события опять же свершаются в «параллельной реальности», без всякого драматизма, будто бы с «отключенной» эмоцией.

Изменения традиционной актантной схемы оперы расставляют дополнительные смысловые акценты в ее сюжете, в центр которого попадает не столько образ великого композитора, сколько процесс формирования досужих слухов, мифов и легенд о трагической судьбе (убийстве) гения. Это принципиально важный и актуальный для Шаррино мотив. Равнодушие общества, без сочувствия потребляющего и переваривающего жизнь «звезды», превращая ее в свалку из домислов, вранья и зависти. Свойственная массовой культуре редукция образа великого художника сводит смысл его жизни к цепочке анекдотов и интриг. Жизнь человека превращается в расходный материал для удовольствия и развлечения общества. По горестному заключению Шаррино, Страделла «приносится в жертву в некотором подобии обряда жертвоприношения» [12, 12]⁷.

Во многом остается загадкой название оперы Шаррино «Вижу тебя, слышу тебя, теряю себя». Кому адресовано это обращение и какой смысл оно до-

⁷ Здесь нельзя не провести аналогию с другой современной оперой — «Фама» (*Fama*, 2005) Б. Фуррера, в заглавие которой выведен образ древнегреческой богини слухов.

бавляет к внешне «тривиальному» сюжету оперы? Сам композитор не дает определенного ответа на этот вопрос, однако очевидно, что это название вносит принципиально важный мотив в общую смысловую конструкцию сочинения. Это развернутая сентенция, само риторическое построение которой наполняет ее крайней страстностью и внутренним драматизмом. Оно имеет ярко субъективную адресацию. В нем присутствует типичная для Шаррино постмодернистская *автореференция*, т.е. «спутанность», инверсия субъекта и его адресата, «перетекание» (вплоть до снятия оппозиции) между «я» и «ты», между внутренним и внешним. Подобные логические конструкции типа апорий и парадоксов встречаются в названиях целого ряда сочинений Шаррино, например, в пьесе «Позволь мне умереть, прежде чем я проснусь» (1982), а также в опере «Лживый свет моих очей» (1998), где прямо запечатлен известный древнегреческий «парадокс лжеца» (ибо логика не допускает высказывание «я лгу»).

Это название проясняет, может быть, самый главный, глубоко личностный, интровертный подтекст шарриновской оперы. Это тот самый четвертый слой ее «стереоскопической» музыкальной драматургии, который конвертирует все происходящее в новый смысл. Он скрыт от поверхностного взгляда за пышным барочным антуражем общей сценической картины, за отвлекающей суетой и развернутыми диалогами гротескных персонажей на первом плане, он «заслонен» пением исполняющего кантату хора и музицирующего оркестра. Его присутствие обнаруживается в истаявшем звучании инструментов, в заполняющих все звуковое пространство продолжительных паузах, в тихих вибрациях, глissандо и «шепоте» шарриновской партитуры, обволакивающей и покрывающей пеленой времени тонко стилизованную красоту музыки прошлого. Этот феномен можно определить как особый шарриновский троп *sottovetro* (под стеклом)⁸. Он связан с присутствием характерной «удаляющей» призмы, с утратой, истиранием, тонкой патиной отдельных элементов некогда существовавшего прекрасного «оригинала». В этих эфемерных звучаниях проступает и специфически шарриновское *niente* (ничто) — феномен тишины и экзистенциального опустошения, которое является авторизованным знаком его стиля и которое объемлет и поглощает любую «реальность» [7, 23].

Впрочем, в опере о Страделле музыка Шаррино не носит исключительно абстрактного характера. Ее музыкальная ткань, исполняемая тремя группами музыкантов (оркестром в яме, а также группой *concertino* и ансамблем солистов на сцене), наполнена многочисленными аллюзиями, стилизованным и цитируемым материалом (в частности, из музыки Страделлы, Дезуальдо, Шуберга, Шопена, Дебюсси). Важно сказать, что аллюзии для Шаррино, как

⁸ *Le voci sottovetro* («Голоса под стеклом») — название одного из опусов Шаррино (1999), представляющего собой обработки для голоса и ансамбля мадригалов Дезуальдо.

и для Беккета — «это осколки культуры, а не повод поиграть смыслами» [6]. Этот материал деконструируется Шаррино посредством некоего подобия ренессансной техники пародии, основу которой составляют принципы фрагментации и постепенного растворения первоисточника в новых тембровых звучаниях. «В моей музыке, — утверждает Шаррино, — тембр воспринимается не только как цвет, но и как фактор, определяющий языковую структуру» (цит. по: [10]). В определенные драматургические моменты такая форма работы обретает для Шаррино вполне символический смысл: «Музыкальный замысел состоит в том, чтобы разорвать музыку Страделлы на куски, бесстрастно это наблюдая», — говорит композитор, намекая на горькую судьбу растерзанного менадами Орфея [12, 10].

Опера с подспудно ярким трагическим сюжетом, но с «выпаренной» экспрессией, *Ti vedo, ti sento, mi perdo* Шаррино — это история о себе самом, притча о судьбе художника, по-видимому, во все времена. «Историческое описание остается нитью чистого Ничто в сравнении с бесконечной сложностью одного единственного реально переживаемого мгновения» — заключает Шаррино [12, 11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М., Вересаев В. Переписка по поводу пьесы «Пушкин» («Последние дни») / публ. и предисл. Е. Булгаковой // Вопросы литературы. 1965. № 3. С. 151–171.
2. Лаврова С.В. «Невидимое действие»: закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой № 1 (60) 2019. С. 136–157.
3. Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
4. Луцкер П. В., Сусидко И. П.. Итальянская опера XVIII века. М.: [б. изд], 1998. Ч 1.: Под знаком Аркадии.
5. Пави П. Словарь театра / пер. с франц. / ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991.
6. Рясов А. Сэмюэль Беккет: Путь вычитания. НЛЮ, 2015. № 5 (135). С. 293–316. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2015/5/semyuel-bekket-put-vychitaniya.html> (дата обращения: 28.12.2019).
7. Сниткова И.И. Феномен *niente* в творчестве Сальваторе Шаррино // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2019. № 4 (31). С. 22–28
8. Angius M. Come avvicinare il silenzio: La musica di Salvatore Sciarrino. Roma: Rai-ERI, 2007.
9. Hiekel J.P. Brodelnder Reduktionismus: Salvatore Sciarrinos Musiktheaterstücke *Lucie mie traditrici* und *Infinito nero* // Musik-Konzepte. Sonderband: Salvatore Sciarrino. Hrsg. von U. Tadday. 2019. S. 17–36.
10. Malasoma U. Salvatore Sciarrino. Milano — Teatro alla Scala: *Ti vedo, ti sento, mi perdo* // OperaClick: Quotidiano di informazione operistica e musicale. Available at: <http://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-ti-vedo-ti-sento-mi-perdo> (accessed 25.05.2019).
11. Salvatore Sciarrino. *Vanitas*: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen. Hrsg. von S. Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke Verlag, 2018.

12. Sciarrino S. Die Szene, das Drama, der Mythos, das Vergessen: Vorwort zur Partitur *Ti vedo, ti sento, mi perdo* // Programmheft der Erstaufführung von *Ti vedo, ti sento, mi perdo. In attesa di Stradella*. Staatsoper unter den Linden Berlin, 7.07.2018. S. 8.
13. *Ti vedo, ti sento, mi perdo. In attesa di Stradella* von Salvatore Sciarrino. Handlung // Programmheft der Erstaufführung von *Ti vedo, ti sento, mi perdo. In attesa di Stradella*. Staatsoper unter den Linden Berlin, 7.07.2018. S. 5–6.
14. Winay G. Reine Illusionen wecken. Entstehung und Entwicklung von Sciarrinos Musiktheater // Salvatore Sciarrino. *Vanitas: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*. Hrsg. von S. Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke Verlag, 2018. S. 87–99.

REFERENCES

1. Bulgakov M., Veresayev V. Perepiska po povodu pyesy «Pushkin» («Posledniye dni») [Correspondence regarding the play “Pushkin” (“The Last Days”)], ed. by E. Bulgakovoy. In: *Voprosy literatury* [Literature Issues], 1965, no. 3, pp. 151–171. (In Russian).
2. Lavrova C.V. «Nevidimoye deystvo»: zakadrovaya rol zvukovogo landshafta i intertekstualnosti v operakh *Aspern i Perepela v sarkofage* Salvatore Sharrino [“Invisible action”: the voiceover of sound landscape and intertextuality in the operas *Aspern and Quail in the Sarcophagus* by Salvatore Sharrino]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the A. Ya. Vaganova Russian Ballet Academy], 2019, no. 1(60), pp. 136–157. (In Russian).
3. Lotman Yu. *Ob iskusstve: Struktura khudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stati. Zametki. Vystupleniya (1962–1993)* [On art: The structure of a literary text. Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics. Articles. Notes. Speeches (1962-1993)]. Saint Petersburg: Iskusstvo, 2000. (In Russian).
4. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Italianskaya opera XVIII veka* [Italian opera of the 18th century]. Moscow: [s.n.], 1998, vol. 1. (In Russian).
5. Pavi P. *Slovar teatra* [Dictionary of Theater], ed. by K. Razlogova. Moscow: Progress. 1991. (In Russian translation).
6. Ryasov A. Semyuel Bekket: Put vychitaniya [Samuel Becket: The path of subtraction]. In: *NLO*, 2015, no. 5 (135), pp. 293–316. (In Russian). Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2015/5/semyuel-bekket-put-vychitaniya.html> (accessed: 28.12.2019).
7. Snitkova I.I. Fenomen niente v tvorchestve Salvatore Sharrino [The phenomenon of niente in the works of Salvatore Sharrino]. In: *Uchenyye zapiski RAM imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music], 2019, no. 4 (31), pp. 22–28. (In Russian).
8. Angius M. *Come avvicinare il silenzio: La musica di Salvatore Sciarrino*. Roma: Rai-ERI, 2007.
9. Hiekel J.P. Brodelnder Reduktionismus: Salvatore Sciarrinos Musiktheaterstücke *Lucie traditrici* und *Infinito nero*. In: *Musik-Konzepte. Sonderband: Salvatore Sciarrino*, hrsg. von U. Tadday, 2019, pp. 17–36.
10. Malasoma U. Salvatore Sciarrino. Milano — Teatro alla Scala: *Ti vedo, ti sento, mi perdo*. In: *OperaClick: Quotidiano di informazione operistica e musicale*. Available at: <http://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-ti-vedo-ti-sento-mi-perdo> (accessed: 25.05.2019).
11. *Salvatore Sciarrino: Vanitas: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen* hrsg. von S. Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke Verlag, 2018.
12. Sciarrino S. Die Szene, das Drama, der Mythos, das Vergessen: Vorwort zur Partitur «Ti vedo, ti sento, mi perdo». In: *Programmheft der Erstaufführung von «Ti vedo, ti sento, mi perdo. In attesa di Stradella»*. Staatsoper unter den Linden Berlin, 7.07.2018, p. 8.

13. *Ti vedo, ti sento, mi perdo. In attesa di Stradella* von Salvatore Sciarrino. Handlung. In: *Programmheft der Erstaufführung von «Ti vedo, ti sento, mi perdo. In attesa di Stradella»*. Staatsoper unter den Linden Berlin, 7.07.2018, pp. 5–6.
14. Winay G. Reine Illusionen wecken. Entstehung und Entwicklung von Sciarrinos Musiktheater. In: *Salvatore Sciarrino: Vanitas: Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. von S.Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke Verlag, 2018. pp. 87–99.

Сниткова Ирина Ивановна

кандидат искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Irina I. Snitkova

PhD, Professor, Analytical Musicology Department Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

irina.snitkova@mail.ru

А. СМИТ
Adrian SMITH

**БЕССМЫСЛЕННЫЕ ИГРЫ:
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗНАКОВ В ОПЕРЕ
ДЖЕРАЛЬДА БАРРИ «ПРИКЛЮЧЕНИЯ АЛИСЫ ПОД ЗЕМЛЕЙ»**

**NONSENSE GAMES: INTERPRETING MUSICAL SIGNS
IN GERALD BARRY'S OPERA *ALICE'S ADVENTURES UNDER GROUND***

Аннотация. С момента премьеры своей первой оперы “The Intelligence Park” (1981–88) ирландский композитор Джеральд Барри зарекомендовал себя как один из ведущих авторов в мире современного музыкального театра. Его оперная версия пьесы Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным» (2009–10) была оценена Los Angeles Times как самое изобретательное сочинение на сюжет Оскара Уайльда со времен «Саломеи» Рихарда Штрауса. Последняя опера Барри знаменует собой еще один экскурс в мир викторианской литературы, на этот раз основанный на двух книгах Льюиса Кэрролла «Алиса», которые были сжаты в 50-минутную оперу под названием «Приключения Алисы под землей» (2016).

Как заметил сам композитор, «Алиса и Эрнест живут в одном и том же мире абсурда и сюрреализма». Но если комические и сатирические аспекты пьесы Уайльда легко соотносятся с социальным лицемерием викторианской Британии, то «Алиса» Кэрролла — гораздо более абстрактное творение. Центральное место здесь занимает характер самой Алисы. Учитывая неуволнимость и податливость ее мира, возможность различных интерпретаций, привлекательным для такого композитора, как Барри, была перспектива пронизать действие суггестивными музыкальными знаками. Опера насыщена музыкальными цитатами: фрагменты известных мелодий соседствуют с отрывками гамм и арпеджио, которые можно свернуть, перевернуть и потянуть в новых направлениях.

В статье предложен семиотический подход к анализу использованных Барри музыкальных знаков и языковых игр в характеристике Алисы и персонажей, населяющих ее мир.

Ключевые слова: Джеральд Барри, Льюис Кэрролл, «Приключения Алисы под землей», опера, музыкальные знаки.

Abstract. Since the premiere of his first opera *The Intelligence Park* (1981–88), the Irish composer Gerald Barry has established himself as one of the leading figures in the world of contemporary opera. His operatic version of Oscar Wilde’s *The Importance of Being Earnest* (2009–10) was described by the Los Angeles Times as ‘the most inventive Oscar Wilde opera since Richard Strauss’s *Salome* more than a century ago.’ His most recent opera marks yet another excursion into the world of Victorian literature, this time based on Lewis Carroll’s two *Alice* books, both of which have been condensed into a whirlwind 50-minute opera entitled *Alice’s Adventures Under Ground* (2016).

As Barry himself has noted, both *Alice* and *Earnest* inhabit exactly the same world of nonsense and surreality; but while the comic and satirical aspects of Wilde’s play

are easily relatable to the social hypocrisy of Victorian Britain. Carroll's *Alice* is a much more abstract creation. Central to this is the character of Alice herself who, as the critic Robert M Polhemus notes, has been variously described as 'an imperialist, an existential heroine, a killjoy, a sex-tease, or a symbol for what every human should try to be like in the face of an outrageous universe...'

Given the elusiveness and malleability of Alice's world to suit a variety of interpretative agendas, the attraction for a composer such as Barry was surely the prospect of permeating it with suggestive musical signs. In contrast to Unsuk Chin's opera *Alice in Wonderland* — which tends to avoid familiar musical references in favour of a more abstract language — throughout *Alice's Adventure Under Ground* Barry's deliberately courts the familiar. Snippets of well-known tunes such as Beethoven's 'Ode to Joy' and 'It's a long way to Tipperary' feature alongside passages of bare scales and arpeggios which function as familiar objects to be subverted, inverted and pulled in new directions. Perhaps unsurprisingly, the opera's libretto subjects language itself to several nonsense games with Jabberwocky for instance being set in German, French and Russian.

This article takes a semiotic approach to analysing the effect that Barry's use of musical signs and language games have on the characterisation of Alice and the characters that populate her world. It attempts to examine what new insights Barry's operatic adaptation brings to Carroll's enigmatic creation and considers the opera's place in a long line of *Alice* inspired music.

Keywords: Gerald Barry, Lewis Carroll, *Alice's Adventures Under Ground*, opera, musical signs.

Gerald Barry is Ireland's most internationally well-known composer. He first came to prominence in the early 1980s with a series of highly original pieces for ensemble but it was his opera *The Intelligence Park* (1981–88) which premiered at the Almeida Festival in the UK in 1990 that confirmed his reputation as one of the most original voices in contemporary music [6, 143]. Since then, it has been Barry's output within this genre that has attracted the most attention. His most successful opera, an adaptation of Oscar Wilde's comic masterpiece «The Importance of Being Earnest», was described by the Los Angeles Times after its concert premiere as “the most inventive Oscar Wilde opera since Richard Strauss' *Salome* more than a century ago” [14]. His most recent opera *Alice's Adventures Under Ground* (2013–15) also deals with Victorian literature being based on Lewis Carroll's two Alice books — *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*.¹ For Barry, this seemed a natural follow-on from Wilde noting that with Carroll ‘there's the same sense of the world turned upside-down. I feel very at home in that surreal landscape’ [10].

¹ The title that Barry chose for the opera was the original title on the manuscript version of the story that the author Charles Dodgson (more commonly referred to by his pseudonym Lewis Carroll) presented to Alice Liddell, the young girl who was the inspiration for the *Alice* books, during Christmas of 1864. Barry partly chose it to differentiate his version from the many other adaptations that had already been made of the *Alice* books.

In contrast to Unshuk Chin's depiction of the wonderland as a 'fierce, unforgiving, savagely dysfunctional place' in her opera *Alice in Wonderland*, Barry's interpretation seems ostensibly more comic, retaining much of the whimsy and outlandishness of Carroll's original creation [3, 36]. However Barry's opera also has its savage aspects and the absurdist theatrics tends to act as a foil for darker and more violent undercurrents that lurk beneath the surface. This short essay will detail how certain aspects of Barry's musical and dramatic approach compliment and even extend the sense of the bizarre and the absurd in Carroll's *Alice* books. It will also discuss how the opera presents new possibilities of interpreting the central character of Alice herself.

STRUCTURAL OVERVIEW

When preparing the libretto for *The Importance of Being Earnest* — an opera that has a duration of around ninety minutes — Barry cut two-thirds of Wilde's original, leaving what he described as 'the essential bones' of the play intact [11]. If this sounds quite drastic, his abbreviation of Carroll's two Alice books is even more radical; both books are condensed into a work lasting just under 50 minutes. In terms of structure then, the opera is essentially a whirlwind tour of the Alice story and it is doubtful that a listener unfamiliar with the Alice books beforehand would be able to reconstruct a coherent narrative from the bare threads that make it into the opera. Many of the scenes tend to collide into each other without any sense of smooth transition — 'transition' being a concept that is virtually absent in Barry's music generally — while many episodes are obscured further by Barry's unorthodox musical treatment.

Another complicating issue is the sheer amount of characters that Barry has included from the novels. The opera is scored for seven singers who, between them, have to play 53 different characters. As the table below demonstrates, all of the singers have multiple roles with the exception of the soprano who plays Alice. After its semi-staged premiere at the Barbican Hall, the critic Andrew Clements wrote that all of this makes the opera seem "more like an Alice cantata than a viable opera" [5]. The practical logistics of changing from one character to another — which often happens quite rapidly — is something that will be tested when the opera receives its first staged performance in February at the Royal Opera House in London. To date, it has only been performed as an unstaged concert piece.²

Example 1 The distribution of roles in *Alice's Adventures Under Ground*

Soprano:	Alice
Mezzo Soprano:	The Red Queen, The Queen of Hearts, The Duchess, The Mock Turtle, Passenger 1, Oyster 1.
Contralto:	The White Queen, Dormouse, Tiger Lilly, The Mock Turtle, The Cook,

² The opera received its concert premiere in November 2016 in Los Angeles by the LA Phil New Music Group in a performance conducted by Thomas Adès.

	Passenger 2, Oyster 2.
Tenor:	The White King, The White Rabbit, The Mad Hatter, Tweedledum, Frog Footman, Fawn, Bottle 1, Cake 2, Baby 1, Passenger 3, Daisy 1.
Tenor:	The March Hare, Tweedledee, Fish Footman, Guard, Messenger, Bottle 2, Cake 1, Baby 2, Passenger 4, Daisy 2.
Baritone:	The White Knight, The Cheshire Cat, Soldier, Bottle 3, Cake 3, Baby 3, Oyster 3, Passenger 5, Daisy 3.
Bass:	Humpty Dumpty, The King of Hearts, The Red Knight, Bottle 4, Cake 4, Baby 4, Oyster 4, Passenger 6, Daisy 4.

BARRY'S VOCAL STYLE

Although much of Barry's recent music contains various absurdist episodes, the aspect of his style that most intensifies the 'mad' aspect of Carroll's Wonderland is his style of vocal writing.³

According to the critic Paul Griffiths "It is Barry's vocal style that most surprises, even disconcerts. Generally in opera, people mean what they sing. Our long-established operatic culture has all kinds of codes within which characters can proclaim their devotion, their grief, their desire for vengeance, or whatever. [...] Barry, however, sets them aside. A high note from one of his characters may indeed convey a moment of intense feeling, but it may equally just be where the vocal line seems to want to go at that point" [8].

In practical terms what Griffiths is referring to is the way that Barry tends to favour either a completely syllabic or a completely melismatic approach when setting a text. Generally most composers use a mixture of both in an attempt to mirror the natural inflections of speech but Barry pays little attention to such details resulting in a style of vocal writing that often makes his characters appear unhinged.

A good example in *Alice's Adventures Under Ground* is the scene where Alice is conversing with the White Queen who has just offered to take her as a maid in exchange for 'Two pence a week, and jam every other day'. It occurs about two thirds of the way through the opera and features one of Carroll's characteristic puns on the meaning of words. When the White Queen says that Alice can have jam every other day, she means of course that Alice can never have it because "The rule is jam tomorrow, and jam yesterday – but never jam today".

Barry's style of vocal writing in this exchange magnifies the already nonsensical nature of the dialogue. There is no phrasing or attempt to mirror the natural rhythms of speech and the writing for both Alice and the White Queen is largely the same apart from the different registers of the voices. There is little sense of the characters acting through their own autonomy; rather it seems as if both characters are being pulled and stretched by the music which plays the role

³ For a more detailed discussion of Barry style of vocal writing see [13].

of a puppet-master. It thus appears as if the madness of this strange world has infected both characters equally to the extent that they lose their own definition as individuals, something which has important implications for the interpretation of the character of Alice herself.

EMBRACING NONSENSE

The Alice books are often regarded as one of the most noteworthy examples of the 'literary nonsense' genre. However there is actually very little genuine 'nonsense' in the books. As in the previous example of the exchange between Alice and the White Queen, much of the charm of Carroll's writing derives from word play, the subversion of logic as well as parody and satire, all elements which ultimately have to relate to something in order to produce their meaning. Nevertheless there are passages in the books that do fully embrace the concept of nonsense. The most famous example is the poem Jabberwocky which tells of the killing of a creature known as the 'Jabberwock'. Alice encounters this poem in chapter 1 of *Through the Looking-Glass* shortly after she has passed through the looking-glass itself. She finds a book seemingly written in a curious script but soon realizes that it is a looking-glass book that she can read if she holds it up to the mirror. It is one of the few instances in the books of genuine nonsense containing many words invented by Carroll that have no explicit meaning.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

'Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!' [4, 134]

In his opera Barry pushes the poem further into the realm of pure nonsense, setting the text not in its English original but in French, German and Russian translations. To the listener this makes Jabberwocky sound even more incomprehensible, as of course translating nonsense into another language only produces more nonsense [9, 16]. So why does Barry do this? One possible explanation is that in the opera, it would appear that the poem has an altogether different role from the one in Carroll's book where, in the first chapter of *Through the Looking-Glass*, it functions as another manifestation of the strange and nonsensical world that Alice has just found herself in. In Barry's opera, one of its functions is as a signifier of chaos and its first appearance is relocated to the end of the trial of the Knave for stealing the tarts of the Queen of Hearts. When Alice protests at being ordered out of the court, the entire pack of cards fly up into the air and come down on her as she tries to beat them off. As the scene develops into

chaos, all the characters, including Alice herself, sing Jabberwocky in Russian at a furious pace to the tune of ‘It’s a long way to Tipperary’ — a well-known tune popularized during the First World War.

The other appearance of Jabberwocky comes during Alice’s first meeting with the Red Queen from chapter two of *Through the Looking-Glass*, an insertion which again is Barry’s own invention. Towards the end of their meeting the Red Queen advises Alice to “Speak in French when you can’t think of the English for a thing”. In the opera, this line is reduced to a command to simply ‘Speak in French’ which Alice immediately obeys by singing Jabberwocky in French. On one level, her immediate compliance with this order underscores the fact that she is gradually becoming one with her nonsensical surrounding. However the rendition of Jabberwocky is gradually taken over by a male chorus who sing it in French and German producing an extended nonsensical interlude that alternates between the manic and the sentimental. The interlude has no obvious narrative function other than to give the impression that events are further spinning out of control.

An even more explicit embrace of nonsense occurs in the scene where Alice is invited to take part in a game of croquet with the Queen of Hearts. In the novel *Alice’s Adventures in Wonderland*, this is a surreal game of croquet where the sticks are flamencos and the balls are hedgehogs. In Barry’s rendering of this game, he wrote a new section of text in which the game of croquet is married to piano techniques with the singers furiously declaiming random pedagogical instructions taken from piano exercise books in French, German and English. Example 2 shows an excerpt from the libretto:

Example 2 *Alice’s Adventures Under Ground*, The Queen’s Croquet Ground (excerpt from the libretto)

The Queen of Hearts: (To Alice)	Can you play croquet?
Alice: (Softly)	Yes.
White Rabbit: (To Alice)	It’s a very fine day.
Alice: (Softly to the White Rabbit)	Very.
The Queen of Hearts:	Get to your places.
The Queen of Hearts: (Tyrannical)	Beweglichkeit der Finger bei ruhiger Hand. Mouvement des doigts enlaissant reposer la main. Action of the fingers, the hand quiet.
Cheshire Cat/King of Hearts:	Mouvement des doigts.
The Queen of Hearts: (Cruel)	Das Untersetzen des Daumens. Le passage du pouce. The passing of the thumb.
Alice/Queen/Hatter/Hare/Cat/King:	The passing under!
Hatter: (Hysteria)	Deutliche Geläufigkeit. Volubilité d’exécution. Clearness in raidity.
Queen/Hatter/Hare:	Rapidity.

March Hare: (Light-headed)

Leichte Beweglichkeit im ruhigen. Staccato.
Mouvement léger, staccato tranquille.
Light motion in quiet staccato.

As with the translations of Jabberwocky, at first glance this may seem like another dose of nonsense. But like the late theatre works of Samuel Beckett, for Barry words often function like ‘dramatic ammunition’ [1, 446]. What is important is not the meaning behind each individual word or sentence but the overall meaning that results when words are piled on top of each other. For all its childhood whimsy and playfulness, Carroll’s Alice books are full of characters who represent a kind of tyrannical authority and repression [2, 1663]. The Queen of Hearts with her constant calls to have anyone’s head removed who doesn’t agree with her, is the most obvious manifestation of the violence that lurks below the surface of the text. Throughout his operatic adaptation, Barry pays particular attention to this, bringing this repressive and violent aspect to the surface. Thus, in addition to the absurdness of the croquet game, the piano exercises can be seen to function as a symbol of regimentation, a symbol that surely countless numbers of piano students, who are often forced to repeat such exercises for hours, can readily identify with. When the cold, detached, technical language of the piano techniques is delivered in this furious fashion the singers resemble an ensemble of demented military generals.

BRUTALIZING THE BANAL

In contrast to these elaborate ensemble pieces, Barry’s music often changes rapidly from passages of complexity to sections where the music is made up of very familiar and even banal musical materials [7, 355]. Apart from the aforementioned use of ‘It’s a long way to Tipperary’, later in the opera, Humpty Dumpty sings the poem «In winter when the fields are white», to the tune of Beethoven’s ‘Ode to Joy’. Similarly, a great deal of the actual substance of the musical material is constructed from the basic grammar of music itself — scale, arpeggios, simple crotchet rhythms, etc. The opera’s opening, for instance, consists of arpeggios and scales played by the orchestra and subsequently imitated by Alice as she falls down the rabbit hole. However the most striking use of such basic material is also where the story is at its most violent. During the scene where the Duchess and the Cook are singing a lullaby to a baby while the Duchess tosses it up and down, Barry sets the lullaby syllabically to an ascending and descending major scale.

Example 3 *Alice’s Adventures Under Ground*, The Duchess and the Cook (excerpt from the libretto)

The Cook:

Speak roughly to your little boy,
and beat him when he sneezes:
He only does it to annoy
because he knows it teases.

Baby 1,2,3,4:

Wow! Wow! Wow!

(The Duchess tosses the baby violently up and down.)

The Duchess:

I speak severely to my boy,

I beat him when he sneezes:

For he can thoroughly enjoy

the pepper when he pleases.

What impact does this choice of material have on the text and what does it signify? In this scene, the Duchess is advocating the beating of a child for sneezing in what would appear to be one of Carroll's scathing attacks on nineteenth-century methods of disciplining children. The choice of a bare scale, mechanically ascending and descending, gives this passage a bleak severity that matches the coldness of the text and giving it a detached, emotionless quality.

INTERPRETING ALICE

But what of the question I raised at the start of this article: what new light does Barry's *Alice* opera shed on the character of Alice herself. Referencing the litany of Alice interpretations in university English departments, the critic Robert M Polhemus noted, that Alice has been variously described as 'an imperialist, an existential heroine, a killjoy, a sex-tease, or a symbol for what every human should try to be like in the face of an outrageous universe...' [12, 602] It is this last interpretation that is perhaps most convincing in terms of the intended meaning that Carroll wanted the reader to feel. On the other hand, Alice is in some ways the least interesting character in the books. She is generally calm, matter-of-fact and often quite logical. Her personality is the bland surface that reflects the wildness and the absurdity of all the crazy characters she experiences. Barry's Alice is slightly different. She is still, of course, the main character, as demonstrated by the fact that the soprano singing her role does not have multiple roles like the other characters. However by the end of the opera, she appears just as mad as the other characters and it is Barry's style of vocal writing which is mostly responsible for this impression. In the penultimate scene, after she has received directions from the White Knight to reach the eighth square where she will become a queen, he asks her to wait and wave until he turns the corner and is out of sight. As Alice is replying to this request her singing becomes hysterical with an exaggerated melisma after seemingly random words.

Example 4 *Alice's Adventures Under Ground*, Ending of the opera (Excerpt from the libretto)

White Knight: (Spoken)

But you'll stay and see me off first? I shan't be long.

You'll wait and wave

(Clamour of bells)

When I get to that turn in the road! I think it'll encourage me, you see.

Alice: Of course I'll wait. And thank you very much for coming so far (*exaggerated melisma*) – and thank you for the song (*exaggerated melisma*) – I liked it very much (*exaggerated melisma*)!

As if to confirm her madness, the opera concludes with a subversion of Carroll's original ending when, in her last gesture, Alice strangles the Red Queen who had been interrogating her with a barrage of nonsensical questions. With this final violent gesture, Barry's transformation of the Alice story is complete. What he presents us with is not a childlike tale but a kind of twisted comedy that is at once funny and yet also dark and disturbing. Throughout the opera, the instinctive and irresistible urge to laugh is checked by the violent nature of what one is laughing at. But this transformation is convincing because so many violent and disturbing elements are already implicit within the text itself. In Barry's opera these elements are given free reign and brought to the surface making *Alice's Adventures Under Ground* an important and unique addition to the long line of works that have been inspired by the Alice story.

REFERENCES

1. Ackerley C. J. and Gontarski S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2014.
2. Aihong R. Power Struggle between the Adult and Child in *Alice's Adventures in Wonderland*. In: *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 5, no. 8, 2015, pp. 1659–1663
3. Anderson M. Unsub Chin, *Alice in Wonderland*, Barbican Centre, London. In: *Tempo*, vol. 69, no. 273, 2015, pp. 36–38.
4. Carroll L. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
5. Clements A. *Alice's Adventures Under Ground* review – Barry's Breathless and Brilliant Raid on Lewis Carroll. In: *The Guardian*, 2019, Nov. 29.
6. Fitzgerald M. Growth and Consolidation. In: *The Invisible Art: A Century of Music in Ireland*, ed. by Michael Dervan. Dublin: New Island, 2016, pp. 123–146.
7. Fitzgerald M. A Belated Arrival: the Delayed Acceptance of Musical Modernity in Irish Composition. In: *Irish Studies Review*, 2018, vol. 26, no. 3, pp. 347–360.
8. Griffiths P. An Unsettling Diagonal: Gerald Barry and Opera. In: *Programme note for «The Importance of Being Earnest»*. Available at: <https://www.barbican.org.uk/media/events/11858geraldbarryforweb.pdf> (accessed: 17.10.2013).^[1]
9. Lecercle J.-J. Modalities of Translating Nonsense. In: *Translation Studies*, vol. 12, no. 1, 2019, pp. 15–23.
10. Maddocks F. Gerald Barry: “There's nothing I'm not interested in”. In: *The Guardian*, 2016, Nov. 23.
11. O'Reilly S. Gerald Barry on How a Fever Made Him Drag *Alice Under Ground*. In: *The Irish Times*, 2017, March 2.
12. Polhemus R. Lewis Carroll and the Child in Victorian Fiction. In: *The Columbia History of the British Novel*, ed. by John Richetti. New York: Columbia University Press, 1994.
13. Smith A. *The Preservation of Subjectivity through Form: the Radical Restructuring of Disintegrated Material in the Music of Gerald Barry, Kevin Volans and Raymond Deane*.

PhD Thesis, Dublin, Institute of Technology, 2015, pp. 124–137.

14. Swed M. L.A. Phil Premieres Gerald Barry's Sensational Opera *The Importance of Being Earnest*. In: *Los Angeles Times*, 2011, April 8.

Смит, Адриан

PhD, преподаватель, Дублинская консерватория музыки и драмы, Дублин, Ирландия

Adrian Smith

PhD, Lecturer, TU Dublin Conservatory of Music and Drama, Dublin, Ireland

adrianvsmith@gmail.com

Г.В. Ковалевский
Georgy V. KOVALEVSKY

СЛОВО, ЧИСЛО И ЖЕСТ В ПРОИЗВЕДЕНИИ АЛЕКСАНДРА
КНАЙФЕЛЯ «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС»: СИНКРЕТИЧЕСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ИЛИ ОПЕРА БУДУЩЕГО

WORD, NUMBER, AND GESTURE
IN ALEXANDER KNAIFEL'S *ALICE IN THE WONDERLAND*:
SYNCRETIC MUSICAL THEATER OR ONCOMING OPERA

Аннотация. Опера «Алиса в стране чудес» — одно из центральных произведений петербургского композитора Александра Кнайфеля. Опера достаточно необычна в жанровом отношении, в ней отсутствуют такие привычные формы, как ария и ансамбль, а само развитие сюжета идет нелинейно. Сам автор обозначил свое сочинение как «24 картинки Льюиса Кэррола в театре играющих, поющих, танцующих». 12 глав из «Алисы в стране чудес» и «Алисы в зеркале» перемежаются в особом, продуманном Кнайфелем, порядке, основанном на слове и числе. Характерной и очень важной особенностью этой партитуры стало то, что часть текста не произносится вслух, а прописана в инструментальных партиях, в жестикуляции и мимике артистов. По замыслу автора, смыслоносущим становится каждый аудиальный и визуальный аспект. Таким образом, Кнайфель формирует в своей музыке особое пространство, в котором важно не линейное повествование, а пребывание слушателя и зрителя в особом состоянии и настроении. Найденные Кнайфелем выразительные приемы упраздняют привычные оперные формы и открывают новые коммуникативные перспективы..

Ключевые слова: опера, Кнайфель, современный театр, современная музыка, «Алиса в стране чудес».

Abstract. The opera *Alice in the Wonderland* is one of the hallmarks of Saint-Petersburg composer Alexander Knaifel. The opera is quite unconventional in its genre; such standard forms as aria and ensembles are absent in it, while the development of the narrative goes in a nonlinear aspect. The composer himself has specified his composition as '24 Pictures of Lewis Carrol in a Theatre of players, singers and dancers.' 12 chapters from *Alice in the Wonderland* and *Alice through the Looking Glass* alternate in a special order, carefully thought by Knaifel and based on word and number. A characteristic and very important peculiarity of this score is that a portion of the text is not pronounced aloud but outlined in the orchestral parts as well as in the gesticulation and mimics of the actors. According to the composer's concept, every visual and audio aspect bears semantic significance. Thus, Knaifel in his music forms a special dimension of meanings, in which it is not the linear narration, but the immersion and presence of a spectator in particular state and mood which is significant. The means of expression discovered by Knaifel abolish conventional operatic forms and discover new communicative perspectives..

Keywords: opera, Knaifel, modern theatre, modern music, *Alice in the Wonderland*.

Одно из самых парадоксальных и необычных музыкальных воплощений знаменитой дилогии Льюиса Кэрролла «Алиса в стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» принадлежит петербургскому композитору Александру Кнайфелю. В сентябре 2001 года на сцене Королевского театра Карре в Амстердаме состоялась единственная постановка первой части этого произведения, осуществленная интендантом Голландской национальной оперы режиссером Пьером Оди. Восемь спектаклей прошли с огромным успехом и получили положительную критику, однако следующих попыток возобновить «Алису» Кнайфеля по разным причинам пока не предпринималось.

Для самого Кнайфеля «Алиса» стала одним из самых важных и этапных сочинений в его творческой биографии. Обозначив эту вещь как «24 картинки Льюиса Кэрролла в театре играющих, поющих, танцующих» композитор, уводя от привычного понятия «опера», заявляет об исключительном в своем роде жанровом синтезе, где слово, музыка, пение, пантомима и жест взаимодействуют друг с другом по совершенно иным правилам, нежели это принято в привычном театре. «Алиса» Кэрролла — не первое обращение Кнайфеля к большой театральной форме. В 1966 году в возрасте 23 года он сочинил оперу «Кентервильское приведение» по новелле Оскара Уайльда¹ на либретто Татьяны Краморовой, с успехом шедшую на сцене Оперного театра Ленинградской консерватории. В этом юношеском, но при этом совершенно зрелом произведении уже можно увидеть характерные черты стиля Кнайфеля, а именно его склонность к парадоксальному юмору, доброй иронии, трепетной лирике, разбавленной гротеском. «История о незадачливом духе, обитающем в старинном замке, трактована в иронически-гротескном тоне, которым окрашены и сценические ситуации, и музыкальный язык оперы. Заметную роль в ней играет метод жанрово-стилевой пародии, как в отдельных деталях музыкальных характеристик, так и целых номерах (ария мести, баллада)» [5, 190], — замечает Светлана Савенко. Это же метод жанрово-стилевой пародии играет важнейшую роль и в «Алисе», а главная героиня «Кентервильского приведения» Вирджиния уже предвосхищает образ кэрролловской девочки. Вспыхнувшая столь ярко «британская» тема в «Кентервильском приведении» проявилась позже и в его вокальном цикле «Глупая лошадь» на стихи поэта и переводчика Владимира Левина. С. Савенко про этот цикл пишет, что «обычные и порой обыденные персонажи и ситуации часто смещаются в парадоксальное измерение, где властвуют иные законы. “Глупая лошадь” — это подлинно традиционная музыка, попавшая в увиденную через зеркало Алисой “страну чудес”» [7, 182].

Идея создать произведение на сюжет «Алисы в стране чудес» пришла к композитору в начале 90-х годов, на воле вспыхнувшего к его творчеству

¹ В последнем выверенном автором каталоге эта вещь обозначена как «Canterville», 10 действий оперы.

интереса мировой музыкальной общественности. В 1992 году во Франкфурте-на-Майне прошел Международный фестиваль современной музыки, на котором Александр Кнайфель стал одной из центральных фигур, а для исполнения его знаковых сочинений были привлечены лучшие исполнительские силы Европы. Внешняя активность была сопряжена с напряженными внутренними духовными поисками, приведшими в конечном итоге к крещению в Православной церкви, состоявшееся в 1996 году. В беседе с Н. Колико А. Кнайфель говорит: «Я прошел довольно долгий путь от язычества и экуменизма, от Ветхого завета к Новому. Этот опыт невозможно с чем-то соотносить. Все, чем я жил, принимало разные меры и разные масштабы. Можно назвать это преображением: это включает в себя и преображение материала» [6, 108]. Не случайным стало и то, что создававшуюся как раз в эти важные годы «Алису» Кнайфель связал с праздником Рождества: «Любая сказка — репетиция рождественской сказки. Моя «Алиса» — открытая форма. Духовно открытая. В ее основе — устремленность к Рождеству. <...> Я постарался, даже отступив от первоисточника, представить персонажей в некоем преображенном виде, придать светоносность всему, всем и каждому в предчувствии и устремленности к грядущему Неведомому... Это и репетиция чуда, и само чудо. Персонажи моей «Алисы» — участники Рождества, которые разыгрывают Кэрролла. Три волхва — Мельхиор, Балтасар и Каспар — становятся Белым рыцарем, *Humpty-Dumpty* (который одновременно и Яйцо, и уже Цыпленок) и Гусеницей (которая по сути уже Бабочка). Белая и Красная Королевы — это две ипостаси Архангела Гавриила. А многоликость *Tweedledum-Tweedledee* — символ земного времени, нашей приверженности Времени, повязанности Временем... При первом же касании Святого Духа время перестает существовать. *Tweedledum-Tweedledee* — светоносное племя пастухов, людей живой веры, первых свидетелей Рождественской звезды» [3, 86].

Поразительное подтверждение своей догадки композитор обнаружил в маленькой церквушке деревни Дарсбери, где родился Кэрролл. На алтарном витраже, среди персонажей Рождества коленопреклоненный писатель со своей героиней...

Задуманная как «притча о Рождестве» «Алиса» превращается у Кнайфеля в собственную духовную автобиографию, где приметы прошлого, огромный ассоциативный ряд, взятый композитором из прожитой жизни, превращаются в вибрирующее поле смыслов. («Это мой «Амаркорд». Мое свидетельство, мои мемуары, если хотите. Кэрролловская «Алиса» — частная история, написанная в счастье, в полете, в слиянии и восторге. Она и есть свидетельство о том моменте. И моя «Алиса» такого же происхождения» [3, 86]). Известный литературный сюжет (Кнайфель неоднократно упоминал в своих интервью, что по переводам и тиражам «Алиса в стране чудес» уступает лишь Библии) становится отправной точкой для создания собственного мира, на-

селенного разнообразными героями пространства. Метод, по которому создавалась «Алиса» был неоднократно опробован раньше. Слова исследовательницы творчества Кнайфеля Н. Колико, относящиеся к сочинению «Бог» на стихи Г.Р. Державина, могут быть вполне отнесены и к «Алисе»: «произведение представляет собой специфический музыкальный космос, где тесно переплетается прошлое и настоящее, объективное и субъективное, рациональное и иррациональное, музыкальное и экстра-музыкальное, духовное и светское» [6, 109].

Примерно за десять лет до начала работы над «Алисой» Кнайфель открывает для себя особый метод работы со «скрытым словом», когда приписываемые к музыкальным фразам текст не звучит напрямую, а предназначен для внутреннего интонирования самими исполнителями. Этот важный принцип становится для композитора одним из способов перейти в иное, метафизическое измерение. Элизабет Уилсон в своем буклете к амстердамской премьере «Алисы» в частности говорит о том, что в музыке Кнайфеля, идет постоянный поиск золотой середины «между сформулированным смыслом и немой интуицией, между звуком и тишиной, между произнесенным словом и вибрацией струны, приводящий к новому парящему ощущению самой глубины идеи, грозящей разрушиться, если она будет проявлена слишком явно» [8, 13].

Английский музыковед, исследовательница творчества Кнайфеля Тара Уилсон указывает на существующие у него два типа смыслов: «Во-первых, это заимствованные смыслы, социально обусловленные, проистекающие из общества, созданного либо самим композитором, либо другими. Во-вторых, это экзистенциальные смыслы, которые определяются как метафизические значения, предположительно присущие самой вселенной, существующие выше любого социального уклада и которые вместе составляют по утверждению Кнайфеля «внешнюю реальность». И хотя они имеют прямое отношение к музыкальному произведению и предназначены для восприятия слушателями, тот факт, что в экзистенциальных смыслах нет музыкального текста, означает, что они не несут части семантической нагрузки. Их связь с произведением чисто ассоциативная» [9, 185]. Пользуясь приемами, часть которых была уже найдена в европейском авангарде, Кнайфель по-своему уникален в своем стремлении «достучаться до небес». Та же Тара Уилсон в своей докторской диссертации пишет, что беря в свой арсенал найденную послевоенным музыкальным авангардом технику, Кнайфель идет «значительно дальше, пользуясь комплексом современных музыкальных средств в более аскетичном и статичном контексте. Его намерение существенно отличается тем, что хотя экспериментальные приемы присутствуют в его музыке, они становятся определенным проводником к тому, что, как надеется композитор, станет особым смиренным и эзотерическим опытом, в котором неземное вытесняет физику звука и расширяет смысл до метафизических проблем» [10, 131].

Все эти вышеуказанные вещи особым образом действуют в партитуре «Алисы», где все явления слышимого мира вступают в особые отношения. В концепции сочинения сюжетная логика становится неважной и уступает место принципу, основанному, с одной стороны, на строгих математических и вербальных рядах, а с другой стороны на конкретных впечатлениях.

Если посмотреть на последовательность картинок в «Алисе» Кнайфеля, то на первый взгляд она может показаться произвольной тасовкой из последовательных глав первой и второй книги. Название разделов-глав композитор приводит по-английски, за исключением последней, двадцать четвертой, картинки:

1. DOWN THE RABBIT-HOLE (В НЕДРАХ КРОЛИЧЬЕЙ НОРЫ?)
2. LOOKING-GLASS HOUSE (ЗАЗЕРКАЛЬНЫЙ ДОМ)
3. THE GARDEN OF LIVE FLOWERS (ЖИВЫЕ ЦВЕТЫ)
4. LOOKING-GLASS INSECTS (ЗАЗЕРКАЛЬНЫЕ НАСЕКОМЫЕ)
5. TWEEDLEDUM AND TWEEDLEDEE (ДВОЙНЮШЕЧКА И ДВОЙНЯШЕЧКА)
6. WOOL AND WATER (НЕВЕЗЕНЬЕ И ВЯЗАНЬЕ)
7. THE POOL OF TEARS (МОРЕ СЛЕЗ)
8. A CAUCUS – RACE AND A LONG TALE (ПОТАСОВКА С ПОДТАСОВКОЙ)
9. THE RABBIT SENDS IN A LITTLE BILL (КАК ЧУТЬ НЕ УБИЛИ БИЛЛИ)
10. ADVICE FROM A CATERPILLAR (ПО ПОДСКАЗКЕ ШЕЛКОПРЯДА)
11. PIG AND PEPPER (ПЕРЕЦ И ПОРОСЯ)
12. HUMPTY DUMPTY (ПУСТИК ДУТИК)
13. THE LION AND UNICORN (ГЕРБАНТЫ)
14. IT'S MY OWN INVENTION («ЭТО Я САМ ИЗОБРЕЛ»)
15. A MAD TEA-PARTY (ЧАЕПИТИЕ СО СДВИГОМ)
16. THE QUEEN'S CROQUET GROUND (ПАРТИЯ В КРОКЕТ)
17. THE WASP IN A WIG (ШМЕЛЬ В ПАРИКЕ)
18. QUEEN ALICE (КОРОЛЕВА АЛИСА)
19. SHAKING (ПРЕВРАЩЕНИЕ)
20. WAKING (ВОЗВРАЩЕНИЕ)
21. THE MOCK TURTLE'S STORY ИСТОРИЯ ЧЕРЕПАХИ-ТЕЛЯЧЬИ-НОЖКИ
22. THE LOBSTER QUADRILLE (КАДРИЛЬ «ОМАРОЧКА»)
23. WHO STOLE THE TARTS (КТО УКРАЛ ПИРОЖНЫЕ?)
24. «ТАМ ЕГО УВИДИТЕ»

При сравнении «картинок» кнайфелевской «Алисы» с текстом книг Кэррола, выстраивается следующий ряд: 1 глава из «Алисы в стране чудес» + 5 глав из «Алиса в Зазеркалье» + 5 глав из «Алиса в стране чудес» + 3 главы из «Алиса в зазеркалье» + 2 главы из «Алиса в стране чудес» + 4 главы из «Алиса в Зазеркалье» + 3 главы из «Алиса в стране чудес» + 1 итоговая картинка. Итого — 24 картинки: 11 из «Алисы в стране чудес» и 12 из «Алисы в зазеркалье». Кнайфель специально не вводит в структуру своей оперы последние

² Русские название приводятся согласно переводу А.А. Щербакова, высоко оцененного А. Кнайфелем.

главы из кэрролловских книг, заменяя их в случае с «Алисой в Зазеркалье» исключенной автором главой «Шмель в парике», а в случае с «Алисой в стране чудес» — собственной главой. В основе последовательности картинок в опере Кнайфеля лежит имя главной героини «ALICE», которое читается слева направо, и сокращенное имя композитора «АЛЕКС», которое напротив, читается справа налево. Каждая буква имен нумеруется в соответствии с ее порядковым номером в латинском и русском алфавите. Соответственно, получается следующая последовательность.

Таблица 1.

1		5		4		2		3	
A		L		I		C		E	
	C		K		E		Л		A
	5		3		2		4		1

Четыре буквы, номера которых в сумме составляют 14 — первое действие «Алисы», две средних (в сумме — 6) — антракт с особо регламентированным представлением, наконец, последние 4 (в сумме — 10) — второе действие.

С авторским текстом (либретто Кнайфель составлял к своей опере сам) композитор тоже поступает своеобразно, из всей книги остаются только 22 стихотворения, которые «вместе с сюжетом и составляют литературную основу» [3, 86], к кэрролловским стихам, которые даются как на языке оригинала, так и в переводе, добавляются отдельные фразы на русском, строки из православных молитв, скороговорки, детские стихи-считалки, взятые Кнайфелем из своего собственного детства, а также детства дочери и внука. Тексты выстраиваются в цепочки подчиняясь как определенным математическим формулам, так и «цепляясь» друг за друга по смыслу. Например, в четвертой картинке «Зазеркальные насекомые», где по сюжету Алиса сначала наблюдает за удивительным, похожим на пчелу «летающим слоном», Кнайфель выстраивает свой ассоциативный ряд: «Слон» — неформальное прозвище композитора Сергея Михайловича Слонимского, выступавшего в молодости на капустниках и устраивающим искрометные номера. Один из таких номеров — песенка про «пингинов», которая цитируется в партитуре «Алисы»: «жили были два пингвина посреди студеных вод. Он, конечно, был мужчина, а она наоборот...». Однако цитата дается не полностью, а сами слова подписываются в партии контрабасов (текст интонируемый про себя исполнителями). Таким образом, эта цитата остается неслышимой для публики, однако в авторской концепции она играет важную роль. Дальше у Кэрролла в главе появляется поезд, в котором едет Алиса, произносимые попутчиками слова «тысяча фунтов» — единственная фраза из оригинала, дальше начинается перечисление городов, поселков и станций, где бывал композитор на момент создания

оперы, а потом героиня произносит «щепочку» из фраз популярных русских скороговорок: «Ехал Грека через реку, видит — на дворе трава, на траве у Карла...». Подобный пестрый kaleidoscope событий (стремительность сценического действия — одна из отличительных черт «Алисы») с одной стороны вполне согласуется с парадоксальным сюжетом Кэрролла, а с другой стороны — с желанием Кнайфеля представить мир во всем его удивительном разнообразии. И ключ к открытию картины мира лежит в детстве, времени, когда человек себя чувствует максимально свободным и максимально приобщенным к чуду. («Детям эта свобода дана с самого начала. У взрослого что-то должно произойти: его свобода возникает, когда накопилась некая критическая масса» [3, 86]). Однако говоря о детстве композитор приводит и его особый метафизический аспект: «Тут очень важный момент. При Воскресении Христос произносит, не часто замечаемые, но крайне значимые, слова: «Идите в Галилею, там Меня увидите». Таинственная вещь! — зачем идти в Галилею, когда Спаситель уже здесь? В заочном диалоге с владыкой Антонием [Сурожским], который, кстати, провел всю свою пастырскую службу в Лондоне, возникает тот же момент: Галилея — это земля детства Иисуса. ДЕТСТВО! «Там Меня увидите». Совершенно поразительный призыв вернуться к своим истокам, в свое отечество, в детство, к дарованной особой и неизъяснимо единственной полноте своего «я»» [2, 266]. Для Кнайфеля (и в «Алисе» это декларируется совершенно отчетливо) детство — не просто минувшее время, о котором остались какие-то воспоминания, но живая реальность, ждущая нашего возвращения. «Там его увидите» — евангельская цитата, ставшая названием ключительной картинки, в которой, согласно авторскому замыслу, должен исчезнуть привычный театральный антураж и даже сами стены театра, открыв зрителям заново окружающий мир.

Партитура «Алисы» Кнайфеля необычайно сложна. Автор тщательно фиксирует в ней не только музыкальные и шумовые звуки, но и жесты, движение и даже запахи. «Музыкой в “Алисе” оказывается, по сути, все: слово, движение, цвет и свет, геометрия сценического пространства. И, конечно, сами звуки, интонируемые певцами и инструменталистами, извлекаемые электроникой, стуки, шумы, поскрипывания, побрякивания. Чисто количественно их немного, их сочетания просты и консонантны, динамически они скромны — такое принято называть минимализмом. Но если это и минимализм, то очень далекий от канонов любого рода — тоже как обычно у Кнайфеля» [4, 84], — очень точно заметила Светлана Савенко в своей рецензии на амстердамскую премьеру. Живая музыка представлена у Кнайфеля помимо основного четырьмя «квази-оркестрами», один из которых состоит из «детских» инструментов (флейточка-гаркляйн, скрипка-пикколо и колокольчики), а другой «воспроизводит» состав выпускного класса Кнайфеля школы-десятилетки при Ленинградской консерватории. Ставший достоянием миро-

вой литературы сюжет «Алисы» показывается в свидетельстве конкретной жизни. Субъективное и объективное оказываются неразрывно связаны друг с другом, как, собственно, это постоянно происходит и в реальной жизни. И театр, который требуется Кнайфелю для воплощения «Алисы», превосходит ресурсы привычного театрального механизма. При всей своей яркости и необычности премьерная амстердамская постановка 2001 года — скорее эскиз, начальный подступ к глобальной идее. «Алиса» — это проект, в котором и сценарий, и либретто, и музыка находятся в каком-то новом, нерасторжимом единстве. Особенно важна роль света. Нужна почти не существующая технология: свет — звук — жест. То есть новое содружество всех слагаемых», — признается композитор в одном из интервью [1, 8]. Появившись на рубеже тысячелетий и представленная в дни, когда весь мир обсуждал крушение башен всемирного торгового центра в Нью-Йорке, «Алиса» Александра Кнайфеля ставит перед современным музыкальным театром глобальные задачи и одновременно дает ответ на то, как современные технологии могут работать на раскрытие смысла, касающегося жизни каждого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А.А. «И Кнайфель, парадоксов друг...» // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 6–12.
2. Кнайфель А.А. «Встреча в Дарсбери» // Русско-британские музыкальные связи. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2009. С. 261–271.
3. Кнайфель А.А. Репетиция чуда, или свидетельство. Интервью Борису Филановскому // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 85–89.
4. Савенко С.И. Амстердамское зазеркалье // Музыкальная академия. 2002, № 2. С. 83–85.
5. Савенко С.И. Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Выпуск 1. М.: Композитор, 1994. С. 187–207.
6. Koliko N. The Spiritual Universe of Alexander Knaifel's Composition "God" // Liturgy and Music. Proceedings of the Seventh International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland. Joensuu: The International Society for Orthodox Church Music, 2019. P.108–123.
7. Savenko S. The magic of Alexander Knaifel's Message // Underground Music from the Former USSR / Edited by V. Tsenova. London and New York: Routledge, 2013. P. 174–188.
8. Wilson E. De Muziek van Alexander Knaifel. De Weg naar het licht // Alice in Wonderland. Boekje voor de wereldpremiere van de opera. Amsterdam: Netherlands Opera. Koninklijk Theater Carre, 2001. P. 9 – 13.
9. Wilson T. In Air Clear and Unseen (1994): Texts, Sub-Texts and Intonations Within the Piano quintet of Alexander Knaifel // Искусство музыки. Теория и история. 2018. № 18. С. 179–206.
10. Wilson T. Russian Post-Minimalist Music: A Semiological Investigation into the Narrative Approaches employed by Alexander Knaifel between 1978 and 1994. PhD Thesis. Department of Music Goldsmiths College, University of London, 2015.

REFERENCES

1. Amrakhova A. «I Knaifel paradoxov drug...» [«And Knaifel is a Friend of Paradoxes»]. In: *Musikalnaya akademiya* [Musical Academy]. 2015, no. 3, pp. 6–12. (In Russian).
2. Knaifel A. «Vstrecha v Daresbury» [«A meeting in Daresbury»]. In: *Russko-britanskiye musicalnie svyazy* [Russian – British musical connections]. Saint-Petersburg: The N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, 2009, pp. 261–271. (In Russian).
3. Knaifel A. Repetizia chuda, ili svidetel'stvo. Interviu s Borisom Filanovskim. [Rehearsal of Miracle, or Testimony. Interview with Boris Filanovsky]. In: *Musikalnaya akademiya* [Musical Academy], 2002, no. 2, pp. 85–89. (In Russian).
4. Savenko S. Amsterdamskoe zazerkalie [The Looking Glass in Amsterdam]. In: *Musikalnaya akademiya* [Musical academy]. 2002, no. 2, pp. 83–85. (In Russian).
5. Savenko S. Magia skritikh smislov [The Magik of Hidden Meanings]. In: *Musika iz bivshego SSSR* [The Music from the Post-USSR]. Moscow: Kompositor, 1994, pp. 187–207. (In Russian).
6. Koliko N. The Spiritual Universe of Alexander Knaifel's Composition “God”. In: *Liturgy and Music. Proceedings of the Seventh International Conference on Orthodox Church Music*. University of Eastern Finland. Joensuu: The International Society for Orthodox Church Music, 2019, pp.108–123.
7. Savenko S. The Magic of Alexander Knaifel's Message. In: *Undeground Music from the Former USSR*, edited by V. Tsenova. London and New York: Routledge, 2013, pp. 174–188.
8. Wilson E. De Muziek van Alexander Knaifel. De Weg naar het licht. [The Music of Alexander Knaifel. The Path Towards the Light. In: *Alice in Wonderland. Booklet to world premiere*. Amsterdam, Netherlands Opera. Koninklijk Theater Carre, 2001, pp. 9–13.
9. Wilson T. In Air Clear and Unseen (1994): Texts, Sub-Texts and Intonations Within the Piano quintet of Alexander Knaifel. In: *Iskusstvo Muzyiki. Teoriya i Istoriya* [The Art of Music. Theory and History], 2018, no. 18, pp. 179–206.
10. Wilson T. *Russian Post-Minimalist Music: A Semiological Investigation into the Narrative Approaches employed by Alexander Knaifel between 1978 and 1994*. PhD Thesis. Department of Music Goldsmiths College, University of London, 2015.

Ковалевский Георгий Викторович

кандидат искусствоведения, научный сотрудник, сектор музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

Georgy V. Kovalevsky

PhD, Researcher, Music Department, Russian Institute of Arts History, Saint Petersburg, Russia

geokov@gmail.com

Л.В. Гаврилова
Liudmila V. GAVRILOVA

ОПЕРА ПЕТЕРА ЭТВЁША «ТРИ СЕСТРЫ»: НЕКОТОРЫЕ
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕСЫ А. ЧЕХОВА

TRI SESTRY (THE THREE SISTERS), AN OPERA BY PÉTER EÖTVÖS:
SOME FEATURES OF THE MUSICAL-STAGE INTERPRETATION
OF ANTON CHEKHOV'S PLAY *TRI SESTRY*

Аннотация. Статья посвящена опере современного венгерского композитора Петра Этвёша «Три сестры» (1998), либретто которой написано по одноименной пьесе Антона Павловича Чехова. Исследовательский интерес к сочинению объясняется успешной сценической жизнью оперы, выдержавшей постановки в 29 театрах Европы. «Три сестры» рассмотрены в русле общей проблематики взаимоотношений художественного наследия Чехова с музыкальным театром. Особое внимание уделено пьесам писателя, получившим в конце XX столетия ряд балетных и оперных интерпретаций. Аналитические наблюдения сосредоточены на особенностях либретто, которое представляет собой оригинальную версию прочтения чеховского сюжета: это три истории о судьбе двух сестер из трех и их брата Андрея Прозорова. Композитор выстраивает новую линейную последовательность сцен, нарушая хронологические цепочки, но сохраняя причинно-следственные связи, присутствующие в первоисточнике.

Привлечение японской команды постановщиков под руководством Кента Нагано для премьерного показа в Лионе подчеркнуло особенности условно-символического пространства происходящего, специфику временного развертывания событий — длящееся настоящее. Ориентация на традиции японского театра Кабуки и амплуа его актеров — «оннагата» — предопределила мужской состав исполнителей. В качестве важных черт выделяются темброво-оркестровые особенности партитуры при ведущей роли человеческого голоса. В заключении автор приходит к выводу, что появление яркого и самобытного оперного произведения Этвёша доказывает актуальность чеховской проблематики для современного музыкального театра.

Ключевые слова: Петер Этвёш, А.П. Чехов, «Три сестры», музыкальный театр, опера, либретто, интерпретация.

Abstract. This article is devoted to the opera of modern Hungarian composer Péter Eötvös *Tri sestry* (1998), the libretto of which is based on Anton Chekhov's play of the same title. The research interest in this work is due to the opera's successful stage life, which has endured performances in 29 theaters in Europe. *Tri sestry* is considered in line with common issues concerning relationships of the artistic heritage of Anton

Chekhov with the musical theater. Particular attention is paid to the writer's plays, which since the end of the 20th century have received a number of ballet and opera interpretations. Analytical observations are focused on the features of the libretto that represents an original version of the Chekhov's plot perusal: these are three stories about the fate of two sisters and their brother Andrei Prozorov. The composer builds a new linear sequence of scenes breaking the chronological order, but maintaining the cause-and-effect relation that is inherent in the original source.

The involvement of the Japanese team of artistic directors under the leadership of Kent Nagano for the premiere in Lyons emphasized the features of conventionally symbolic space of the scenes, the specifics of the temporal unfolding of events — the ongoing present. The focus on the traditions of the Japanese Kabuki theater and the role of its actors, known as *onnagata*, predetermined the male cast. The important features are the timbre-orchestral peculiarities of the score with the leading role of the human voice. In conclusion the author comes to the notion that the appearance of a bright and original opera work by Peter Eötvös proves the relevance of Chekhov's issues for the modern musical theater.

Keywords: Peter Eötvös, A. Chekhov, *Tri sestry*, musical theater, opera, libretto, interpretation.

В одном из изданий Кембриджского университета [13] опера Петера Этвёша «Три сестры» названа последней великой оперой XX века. Она была написана по заказу Лионской оперы и впервые представлена на суд зрителей 13 марта 1998 года. Вряд ли можно назвать другое сочинение подобного рода, которое за два прошедших десятилетия обрело бы столь успешную сценическую судьбу. Вслед за премьерой в Лионе, она была поставлена в Дюссельдорфе, Гамбурге, Амстердаме, Будапеште, Загребе, Париже, Брюсселе, Эдинбурге, других городах. Среди последних — спектакли в Мюнхене (2010), Берлине (2011), Цюрихе (2013), Вене (2016) и Буэнос-Айресе (2018)¹. Кроме того, опера заявлена к постановке в Екатеринбурге в мае 2019 года. Для современного театра подобная востребованность и популярность — явление уникальное. Поэтому нет сомнений, что эта опера требует особого внимания и обсуждения.

Нельзя не отметить, что тема «Чехов и музыкальный театр» не принадлежит к числу достаточно исследованных в отечественном музыкознании, хотя филологами написано много работ относительно музыкальности чеховской прозы. Это особое ее свойство не могло не привлечь внимание композиторов XX–XXI вв., которые не раз использовали чеховские сюжеты для создания музыкально-театральных произведений. Еще С. Рахманинов говорил о желании написать оперу «Дядя Ваня», Д. Шостакович много раз высказывал намерение написать оперу на сюжет повести «Черный монах». Вряд ли можно считать случайным тот факт, что Шостакович закончил оперу на чеховский сюжет «Скрипка Ротшильда» своего ученика В. Флейшмана, погибшего на

¹ Издательство Рикорди выпустило партитуру оперы в 2016 году и указало список постановок в 29 городах! Частично это были показы Лионского спектакля.

фронте в 1941 году. При этом, как считает С. Хентова, Шостакович с пиететом относился к прозе русского писателя, но недолго любил его ранние пьесы. Видимо этим объясняется его отказ от предложения В. Мейерхольда написать музыку к водевилям «Юбилей», «Медведь» и «Предложение».

Хотя для других композиторов, использовавших чеховские сюжеты, привлекательными были именно водевили: большое количество «Свадеб» и «Медведей» доказывает, что ранняя чеховская драматургия оказалась весьма удобной для музыкально-сценического прочтения². Что касается прозы, то перечень чеховских рассказов, которые стали основой для музыкально-театральных произведений, довольно интересен. Здесь и «Ванька» А. Холминова, и версия этого рассказа Т. Чудовой «На деревню дедушки», три варианта «Ведьмы» — А. Ходоша, В. Власова и В. Фере, Б. Яновского, «Верочка» Ю. Ющенко, «Жалобная книга» И. Рогалева, «Смерть корнета Кляузова» Г. Банщикова (по «Шведской спичке»), «Каштанка» В. Рубина, «Контрабас и флейта» Н. Сидельникова, «Роман с контрабасом» А. Дубинского, «Лебединая песнь» В. Кобекина, «Хирургия» М. Остроглазова и «Юбилей» известного барда Сергея Никитина. Причем, это названия только отечественных опер. На западе интерес к Чехову не меньший, но первоисточники практически те же (например, опера Уильяма Уолтона «Медведь»).

Но если говорить о чеховских пьесах, которые и сегодня составляют основу репертуара многих драматических театров, то здесь обнаруживается весьма своеобразная картина. В последние десятилетия XX века музыкальность чеховской прозы сначала привлекла внимание создателей балета. Первой на балетную сцену в 1980 году пришла «Чайка», созданная благодаря фантазии и таланту Майи Плисецкой и композитора Родиона Щедрина³. Далее последовали «Анюта» Валерия Гаврилина (1982), «Дама с собачкой» Родиона Щедрина (1985). В 1984 году хореографом В. Пановым были поставлены «Три сестры» в Антверпене (Бельгия). Однако автор использовал музыку С. Рахманинова и А. Озолиньша (позднее еще один вариант этого спектакля был представлен Пановым в Бонне). Можно называть еще ряд балетных постановок на сюжеты чеховских пьес, но они не использовали оригинальную музыку. Самая известная — балет «Зимние грезы» Кеннета Макмиллана по пьесе «Три сестры» в Лондонском Ковент-Гардене на музыку Пятой и Шестой симфоний П.И. Чайковского (1991).

В начале 90-х годов появились и оперы: «Вишневый сад» — сначала в версии А. Лемана, затем Тонтшера, «Сестры Прозоровы» Александра Чайковского (1991), «Три сестры» Этвёша (1998), на этот же сюжет «Когда время выходит из берегов» Владимира Тарнопольского (Мюнхен, 1999). В Ита-

² Список произведений, созданных на чеховские сюжеты, представлен на сайте «Чехов в музыке» [6].

³ В 1968 году был написан балет «Чайка» итальянским композитором румынского происхождения Романом Владом, поставленный в Германии лишь в 90-х годах.

лии на рубеже двух тысячелетий Питером Штайном были поставлены две оперы Ацио Корги [10] «Татьяна» и «Сеня» по малоизвестным пьесам Чехова — «Татьяна Репина»⁴ и «На большой дороге». В 2010 году в Большом театре состоялась премьера «Вишневого сада» французского композитора Филиппа Фенелона.

К сожалению, почти все перечисленные произведения не имели долгой сценической жизни, за исключением, как уже отмечалось, оперы Этвёша. Причем, это тем более интересно, что «Три сестры» стали первым и сразу удачным оперным опытом 54-летнего композитора⁵. Нет сомнений, что слагаемых успеха сочинения на театральной сцене много, но основополагающим компонентом, на наш взгляд, стало высокое драматургическое качество либретто. К этому и привлечем особое внимание⁶.

Нужно сказать, что в малочисленных русскоязычных рецензиях [3,4] и англоязычном отзыве А. Клементса [9] на спектакль, показанный на Эдинбургском фестивале в 2001 году, в публикациях перед премьерой в Вене [8] есть целый ряд ошибочных утверждений, требующих корректировки.

Первое из них касается того обстоятельства, что якобы либретто оперы было написано самим композитором и немецким либреттистом Клаусом Хенненбергом «in German, and then translated back into Russian» (по-немецки, и затем переведено на русский язык). Данное утверждение не соответствует действительности. Соотнесение текста либретто и пьесы Чехова показывает, что в основу оперы положен сокращенный оригинальный русский текст, где за редкими исключениями во фразах допускаются перестановки слов и их замена.

Но что кардинально изменилось, так это композиционная логика чеховской последовательности сцен. Поспелов в своей статье даже сравнивал драматургию оперы с фильмом Акиро Куросавы «Расёмон» (1950), где одно событие показано сквозь призму свидетельств разных персонажей. В этом же ключе критиками объясняется сюжетосложение оперного либретто оперы — три части одноактной оперы рассказывают о происходящем с точки зрения

⁴ Подробнее об этой опере в публикации автора данной статьи [11].

⁵ В 2019 году Петеру Этвёшу исполнилось 75 лет. Будучи учеником Золтана Кодаи, он приобрел известность как представитель музыкального авангарда: несколько лет Этвёш сотрудничал с ансамблем Карлхайнца Штокхаузена, затем с Пьером Булезом, возглавлял *Ensemble Inter Contemporain*. В жанровом плане его творчество многогранно и отмечено престижными европейскими наградами.

⁶ В Сибирском филологическом журнале в 2015 году была опубликована статья Е. Адам «Современное музыкальное прочтение драмы А.П. Чехова “Три сестры” на европейской сцене» [1], где в орбите внимания оказываются оперы Этвёша и Тарнопольского. К сожалению, в ней содержится информация самого общего характера, ориентированная на мнения о постановке критиков П. Поспелова и Р. Монеллы. Обнаружить серьезный филологический подход к анализу оперного либретто, спектакля в целом и собственно «музыкального прочтения», чеховляя пьесы Этвёшем в этой статье вряд ли удастся. Ибо очевидно, что на момент написания статьи автор не имел ни либретто, ни партитуры оперы и, вероятно, не был знаком с видео записью.

трех разных героев. Так ли это? Что важнее — события и различные точки зрения героев на них или различные судьбы персонажей, вплетенные в эти события?

По словам композитора, он разрезал созданное для него Хеннебергом либретто ножницами на реплики, перекомпоновал их, вычленив из общей канвы событий три отдельные истории. «Идея была в том, чтобы собрать вместе элементы, касающиеся одного персонажа» [5]. В итоге возникла совершенно иная по своей сути композиция из пролога и трех «Секвенций»: в центре первой находится Ирина, вторая посвящена Андрею, а третья — Маше. Тем самым выстроились новые линейные последовательности сцен, которые подчинили своей логике события пьесы, нарушив ее хронологические цепочки. Но не причинно-следственные связи, как это утверждают критики. Они-то как раз сохранились. Для автора важно было показать три судьбы, причем двух сестер из трех и их брата Андрея Прозорова.

Крупный план перекомпоновки на уровне последовательности актов можно представить следующим образом:

Пролог — 4 акт, финал пьесы

1 Секвенция: Ирина

3 акт — 2 акт — 1 акт — 2 акт — 4 акт

2 Секвенция: Андрей

3 акт — 2 акт

3 Секвенция: Маша

1 акт — 3 акт — 1 акт — 2 акт — 3 акт — 1 акт — 4 акт.

Это лишь общая схема, ибо внутри каждого акта был проведен процесс не менее значительных перемещений сценических эпизодов и реплик. В связи с этим возникает вопрос: происходит ли в результате подобных изменений переосмысление художественного содержания чеховской пьесы? На наш взгляд, нет. Напротив, ее основные темы проявляются еще более рельефно: тема мечты, ожидания и надежд на счастье и краха этих иллюзий, тема тщетных поисков смысла существования и осознания бессмысленности жизни, поглощенной пошлостью и тоской, тема человеческого одиночества и неспособности к действию и многие другие...

Еще один вопрос, который возникает самым естественным образом: почему в композиции нет Секвенции с именем старшей сестры Ольги? Дело в том, что это единственный персонаж, у которого мечты о семейном счастье связаны не с любовью, а с долгом. А для Этвёша важно было представить три истории о любви и надеждах на счастье не только в трех лицах, но и в трех временных измерениях: Ирина ждала, мечтала о любви, которую надеялась обрести в будущем, Андрей любил и был полон надежд в прошлом, Маша — единственная, кто живет любовью в настоящем. Но при этом все глубоко несчастны в этом бесконечно продолжающемся настоящем.

Может быть поэтому события первых двух Секвенций (экспозиционные сцены которых ситуационно схожи, оправдывая определение секвенции) начинают развиваться с третьего кульминационного акта чеховской пьесы, когда происходит пожар, словно символизируя время окончательного крушения надежд. Ирина сразу предстает плачущей и страдающей, потерявшей веру и отчаявшейся, которой сестра Ольга предлагает только один выход – выйти замуж за барона. Вслед за этим перед нами разворачивается традиционный любовный треугольник, где сначала обозначается конфликт между Тузенбахом и Соленым, затем каждый из них признается в своей любви Ирине, потом Соленый клянется убить соперника и в завершении на дуэли убивает барона. «Я знала, я знала», — произносит Ирина...

Андрей также показан сразу как человек слабый, безвольный, нравственно сломленный, над которым смеется весь город, так как он не замечает измены жены с Протопоповым. «Где оно, куда ушло мое прошлое...», — вопрошает он в ариозо. А ведь именно на него сестры возлагали надежды, связанные с отъездом в Москву, от него зависела их судьба... Но он неспособен к действию, не отваживается уйти без оглядки, как советует ему в опере Чебутыкин (у Чехова — Феропонт). Не случайно образ его жены Наташи подчеркнута отвратителен и приобретает в драматургии сквозное значение: она появляется каждый раз неожиданно, вторгаясь в действие. Ее также можно трактовать как некий персонифицированный символ разрушительного начала. Можно вспомнить, что Чехов во время работы над постановкой в М.Х.Т. писал Станиславскому, чтобы Наташа прошла «по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, а la леди Макбет, со свечой» [7, 170].

Если история Ирины и Андрея сразу начинается с обозначения коллизии и конфликта, то драматургия третьей секвенции строится в соответствии с общими законами развития действия в драме. Сначала введение в ситуацию — приезд Вершинина, затем завязка отношений между ним и Машей и обозначение коллизии — оба героя глубоко несчастны в своих браках, потом развитие этой сюжетной линии: признание Вершинина в любви, за ним покаянное признание Маши сестрам: она полюбила Вершинина. Развязка — отъезд Вершинина. В итоге все сводится к финальной фразе Ольги «Куда все ушло?»

Время в опере Этвёша весьма условно (напомню, в пьесе Чехова события укладываются в 4 года) — это длящееся настоящее. Далеко не случайно для Лионской премьеры была привлечена японская команда постановщиков. Условно-символическое пространство происходящего дополняют декорации, которые представляют собой вращающиеся стены чайного домика. Создатели спектакля вместе с композитором очень точно почувствовали главную особенность чеховской пьесы, где события составляют лишь фон для необычайно значимого с психологической точки зрения бытового течения совершаю-

щейся драмы жизни. В качестве режиссера спектакля был приглашен Ушио Амагатцу, за дирижерским пультом инструментального ансамбля из 18-ти музыкантов находился Кент Нагано — в те годы он был музыкальным директором Национальной оперы в Лионе и японский акцент в постановочных идеях во многом определялся именно им. Он же был инициатором заказа оперы Этвёшу. Добавим, что оркестром из 50 человек, размещающимся на сцене за экраном, управлял автор оперы. «Два оркестра нужны для того, чтобы камерное звучание следовало психологическому развитию действия, а большой оркестр дал бы драматическое наполнение», — говорит Этвёш.

В целом, вся лионская постановка была ориентирована на традиции японского театра Кабуки и амплуа его актеров — «оннагата». Все партии в опере, включая женских персонажей, предназначены для исполнения мужчинами. Три сестры одеты в кимоно, их лица расписаны соответствующим гримом и поют их, как и жену Андрея Наташу, контртенора, Анфису исполняет бас. Это создает совершенно уникальную по своей экспрессии звуковую атмосферу театрального спектакля, что усиливается использованием двух инструментальных составов, разведенных в пространстве. Причем, находящиеся в оркестровой яме музыканты-инструменталисты, согласно авторским указаниям в партитуре, репрезентируют конкретных персонажей:

Флейта/альтовая флейта — Ольга
Гобой/английский рожок — Ирина
Кларнет и бас кларнет — Маша и Кулыгин
Фагот — Андрей
Сопрано саксофон — Наташа
2 валторны — Тузенбах
Флюгенгорн/труба — Вершинин
Тенор-бас тромбон — Доктор
Альт — три сестры
Контрабас — Анфиса

Особый печальный (русский) колорит вносит тембр аккордеона. Помещая в оркестровой яме только ограниченный в своем составе персонифицированный инструментальный ансамбль, а обычный парный состав оркестра за сценой, композитор тем самым проявил чрезвычайное корректное отношение к человеческому голосу, максимально акцентируя внимание зрителей на музыкальной интонации.

Нельзя не отметить, что композитору удалось найти особый тип вокализации чеховского слова, что внесло еще одну составляющую в уникальную атмосферу звукового пространства оперы. Первым важным обстоятельством является то, что неоднократно подчеркивал сам автор: хотя опера исполнялась 140 раз в различных театрах мира на русском, немецком, венгерском языках, она «должна исполняться только по-русски, потому что музыка написа-

на для русского языка» [12]. Добавлю — для чеховской прозы с ее особой природой музыкальности. Хочется напомнить слова поэта Андрея Белого в книге статей «Символизм как миропонимание», которые, наиболее точно, на наш взгляд, выражают музыкальность слова и прозы Чехова: «...еще шаг: и слова потеряют смысл, еще шаг — и слова превратятся в музыку, а литература — в новый смычок в симфоническом оркестре...» [2, с. 354]. Как раз вот этот шаг и сделал Этвёш.

Второй существенный момент: венгерский композитор является представителем современного авангарда, поэтому в своей опере он использует богатый арсенал сложнейших средств современного музыкального языка. Тем не менее ему удалось добиться, как отмечает в своей рецензии П. Поспелов, «непосредственной эмоциональной доходчивости... благодаря искренней, тонкой лирике» [4]. Потому что в опере господствует вокальное начало, пение! Партитура представляет собой сложную вязь вокальных и инструментальных реплик и фраз, но при безусловном господстве человеческого голоса. Это ощущается и в сольных высказываниях героев, которые в ряде случаев можно уподобить развернутым ариозо, выразительных ансамблях, смешанном кантиленно-речитативно-декламационном стиле монологов и диалогов, обогащенном вторжением обычных разговорных реплик на фоне сложнейшей инструментальной ткани, обыгрывании отдельных слов. Безусловно, сфера музыкального языка оперы требует отдельного и тщательного изучения.

К сожалению, ограниченные рамки статьи дают возможность обозначить лишь некоторые грани прочтения чеховской пьесы Этвёшем. Но даже краткого обзора достаточно для того, чтобы сделать вывод о появлении в современном музыкальном театре нового, яркого и самобытного оперного творения. Думается, что оно открывает новый этап взаимоотношений современной художественной практики с чеховской драматургией! Причем, этот опыт достаточно убедителен и доказывает чрезвычайную актуальность чеховской проблематики для современного музыкального театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адам Е. Современное музыкальное прочтение драмы А.П. Чехова «Три сестры» на европейской сцене // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2. С. 211–216.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
3. Монель Р. Три сестры на Эдинбургском фестивале. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.operanews.ru/chehov.html> (дата обращения: 10.03.2019)
4. Поспелов П. Русская опера на чужбине // Известия. 2001. 22 августа.
5. Сурнина Н. «Искусство моделирует нашу реальность: именно так, а не наоборот»: Композитор Петер Этвёш о своих «Трех Сестрах». [Электронный ресурс]. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/21278-iskusstvo-modeliruet-nashu-realnost-imenno-tak-a-ne-naoborot (дата обращения: 10.11.2019)
6. Чехов в музыке [Электронный ресурс]: сайт. URL: <http://www.allchekhov.ru/index.php/chekhov-v-muzyke> (дата обращения: 20.02.2019)

7. Чехов А.П. Письмо Алексееву (Станиславскому) К. С., 2 (15) января 1901 г. Ницца // А.П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Письма: Т. 9. Письма, 1900 – март 1901. М.: Наука, 1980.
8. Chekhov's Three Sisters: the opera by Péter Eötvös. Posted on April 25, 2016 [Электронный ресурс]. URL: <http://viennaoperareview.com/chekhovs-three-sisters-the-opera-by-peter-eotvos> (дата обращения: 15.04.2019).
9. Clements A. Three Sisters. Special report: the Edinburgh festival 2001 // The Guardian [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2001/aug/27/edinburghfestival2001.edinburghfestival> (дата обращения: 15.04.2019)
10. Corghi A. Catalogo delle pubblicate de Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.A., Milano, Ricordi [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/C/Corghi-Azio.aspx> (дата обращения 20.03.2019)
11. Gavrilova L.V., Kolpetskaia O.Yu. A.P. Chekhov and the musical theatre of the 20th and early 21st centuries // Journal of Research in Music Education. MENC – The National Association for Music Education. 2019. Vol. 66, no. 4–2. P. 515–520.
12. Eötvös P.: Tri sestry – Ricordi [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2016/03/Eotvos-Tri-Sestri.aspx> (дата обращения: 10.04.2019)
13. Willson R. Eastern Europe // The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera, ed. by Mervyn Cooke. Cambridge; New York etc.: Cambridge University Press, 2005.

REFERENCES

1. Adam E. Sovremennoye muzykalnoye prochteniye dramy A.P. Chekhova «Tri sestry» na evropeyskoy stsene [Contemporary Musical Interpretation of the A.P. Chekhov's Drama “Three Sisters” on the European Stage]. In: *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2015, no. 2, pp. 211–216. (In Russian).
2. Belyi A. *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a World View]. Moscow: Respublika, 1994. (In Russian).
3. Monell R. *Tri sestry na Edinburgskom festivale* [Three Sisters at the Edinburgh Festival] (In Russian translation). Available at: <http://www.operanews.ru/chehov.html> (accessed 10.03.2019).
4. Pospelov P. Russkaya opera na chuzhbine [Russian Opera in a Foreign Land]. In: *Izvestiya* [News], 2001. 22 avgusta. (In Russian).
5. Surnina N. «*Iskusstvo modeliruyet nashu real'nost': imenno tak, a ne naoborot*»: Kompozitor Peter Etvosh o svoikh «*Trekh Sestrakh*» [“Art models our reality: just like that, and not vice versa”: Composer Peter Etvös about his “Three Sisters”]. (In Russian). Available at: https://www.colta.ru/articles/music_classic/21278-iskusstvo-modeliruet-nashu-realnost-imenno-tak-a-ne-naoborot (accessed 10.11.2019).
6. *Chekhov v muzyke*: website. (In Russian). Available at: <http://www.allchekhov.ru/index.php/chekhov-v-muzyke> (accessed 20.02.2019).
7. Chekhov A. P. Pis'mo Alekseyevu (Stanislavskomu) K. S., 2 (15) yanvarya 1901 g. Nitstsya [Letter to Alekseev (Stanislavsky) K.S., 2 (15) January 1901. Nice]. In: *A. P. Chekhov. Polnoye sobraniye sochineniy i pismen* [A.P. Chekhov. Complete Works and letters], 30vv., v. T. 9. Moscow: Nauka, 1980. (In Russian).
8. *Chekhov's Three Sisters: the opera by Péter Eötvös*. Posted on April 25, 2016. Available at: <http://viennaoperareview.com/chekhovs-three-sisters-the-opera-by-peter-eotvos> (accessed 15.04.2019).
9. Clements A. *Three Sisters*: Special report: the Edinburgh festival 2001. In: *The Guardian*, 2001, Aug. 27. Available at: <https://www.theguardian.com/culture/2001/aug/27/edinburghfestival2001.edinburghfestival> (accessed 15.04.2019).

10. Corgi A. *Catalogo delle pubblicate de Casa Ricordi — BMG Ricordi S.p.A., Milano, Ricordi*. Available at: <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/C/Corgi-Azio.aspx> (accessed 20.03.2018).
11. Gavrilova L. V., Kolpetskaya O. Yu. A.P. Chekhov and the musical theatre of the 20th and early 21st centuries. In: *Journal of Research in Music Education*. MENC — The National Association for Music Education, 2019, vol. 66, no. 4–2, pp. 515–520.
12. Eötvös P. *Tri sestry — Ricordi*. Available at: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2016/03/Eotvos-Tri-Sestri.aspx> (accessed 10.04.2019).
13. Willson R. Eastern Europe. In: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, ed. by Mervyn Cooke. Cambridge; New York etc.: Cambridge University Press, 2005.

Гаврилова Людмила Владимировна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия

Liudmila V. Gavrilova

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Music History Department Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

mgavrilova55@gmail.com

**ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАФКИАНСКИХ СЮЖЕТОВ
НА СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ:
ОПЕРЫ «У ВРАТ ЗАКОНА» С. ШАРРИНО, «К...» Ф. МАНУРИ
И «МЕТАМОРФОЗЫ» М. ЛЕВИНАСА**

**INTERPRETATION OF KAFKA'S STORIES IN CONTEMPORARY OPERA:
S. SCIARRINO'S *AT THE GATES OF LAW*, F. MANOURI'S *K...*,
AND M. LEVINAS *METAMORPHOSIS***

Аннотация. Статья посвящена анализу интерпретации кафкианских сюжетов в трех операх «У врат закона» Сальваторе Шаррино, «К...» Филиппа Манури и «Метаморфозы» Микаэля Левинаса. В качестве исследовательской задачи автор ставит выявление причин актуальности прозы Кафки для оперы. Интерпретации сюжетов Кафки в композиторском творчестве крайне разнообразны, а их значение по распространенности в современном музыкальном театре можно сравнить разве что с античными мифами.

Так, Манури по-своему интерпретирует кафкианскую идею замкнутого пространства, в котором маленький человек бьется без возможности выхода за его пределы. Подчеркивая бюрократическую отстраненность тех или иных персонажей, композитор «обедняет» их голоса (так, голоса судьи и инспектора в своей обезличенности кардинально отличаются от богатой тембровой палитры голоса художника Титорелли и других «живых» голосов). В этом противостоянии замкнутого и обращенного вовне, Манури акустически переосмысляет идею «малой литературы» Кафки, предложенную Делезом.

Идея оперы Шаррино соответствует политической трактовке кафкианской притчи, согласно которой она — это пророческое представление о тиранической власти бюрократии в тоталитарных режимах. Шаррино полагает, что порядок сам по себе бессмыслен, так как бюрократический паралич обостряет жесткие механизмы, он создает ловушку, скрывающую пропасть бездействия, в которой не может быть никакого спасения. Современность проблематики прозы Кафки стимулирует множество различных прочтений: от интерпретации его идей в религиозном ключе, аллегории конфликтных отношений между человеком и богом до метафоры душераздирающего одиночества героя в современном индустриальном обществе, раздавленным механизмами государственной бюрократии. Анализируя три оперы, принадлежащие различным композиторам, автор приходит к выводу, что композиторские стратегии оказываются аналогичными в построении особого внутреннего пространства, в которое погружается слушатель, а также в индивидуальной работе с элементами языка в каждом отдельном случае.

Ключевые слова: Кафка, Манури, Шаррино, Левинас, современная опера, современный мифологизм.

Abstract. The paper is devoted to the analysis of the interpretation of Kafka's plots in three operas *At the gates of the law* by Salvatore Sciarrino, *To ...* by Philippe Manoury and *Metamorphoses* by Michael Levinas. As a research goal, the author identifies the manifestation of the reasons for the relevance of Kafka's prose for operatic subject matter. Obviously, the interpretations of Kafka's plots in musical composition are extremely diverse, and their significance in terms of prevalence in the modern musical theater can only be compared with the ancient myths.

Thus, Manoury interprets in his manner Kafka's idea of an insulated space in which a small person struggles without the possibility of passing beyond it. Emphasizing the bureaucratic detachment of various protagonists, the composer 'depletes' their voices (thus, the voices of the judge and the inspector in their anonymity are radically different from the rich timbre palette of the artist Titorelli and other 'live' voices). In this confrontation of the closed and the outward, Manoury acoustically reinterprets the idea of Kafka's 'minor literature' proposed by Deleuze.

The idea of Sciarrino's opera corresponds to the political interpretation of Kafka's parable, according to which it is a prophetic idea of the tyrannical power of bureaucracy in totalitarian regimes. Sciarrino believes that order itself is meaningless, since bureaucratic paralysis exacerbates violent mechanisms, it creates a trap which conceals the abyss of inaction, in which there can be no salvation. The modernity of the problems of Kafka's prose stimulates many different readings — from interpreting his ideas in a religious vein — an allegory of the conflict relations between man and God — to the metaphor of the heartbreaking loneliness of the hero in modern industrial society, crushed by the mechanisms of inhuman state bureaucracy. In analyzing the three operas created by three different composers, the author comes to the conclusion that the composers' strategies turn out to be similar in building a special 'inner space' into which the listener is immersed, as well as in their individual work with the elements of the language in each individual case.

Keywords: Kafka, Manoury, Sciarrino, Levinas, modern opera, modern myth.

Творчество Франца Кафки, ставшее культовым для литературы XX века, проявило себя в экзистенциальной трактовке художественного мира, и одновременно в фиксации им трагедии расщепленного сознания современного человека. Поэтический мир образов Кафки предвдвряет череду сюжетов, вдохновлявших на протяжении XX века писателей-фантастов, кинорежиссеров, художников и композиторов. Общеизвестность его произведений, таких как «Процесс», «Замок», «Превращение», вневременность его персонажей и историй, позволяют говорить о мифологической составляющей в его творчестве.

Архетипичность героев Кафки стала одной из причин вневременной актуальности его творчества, и даже проникновения в массовую культуру. Творческие интенции чешского писателя проецировали в художественное пространство феномены страха, власти и отчуждения, присущие как современному человеку, так и существующие вне времени.

Проза Кафки в качестве основы сюжета для музыкально-сценических произведений дает простор композиторскому воображению и, одновременно вдохновляет художника-постановщика, который должен найти оригинальное решение для отражения сложного внутреннего мира героев [2]. К кафкианским сюжетам обращаются композиторы, представляющие различные стили и направления второй половины XX — начала XXI веков. Среди них представители академического послевоенного авангарда, такие как Х.-В. Хенце, яркий новатор Р. Хаубеншток-Рамати, и Г. Шуллер — джазовый композитор, представитель американского минимализма Ф. Гласс, и постспектралисты Ф. Манури и М. Левинас, а также С. Шаррино.

Опера «К...» Ф. Манури на сюжет «Процесса» Кафки — это фрагментированная адаптация в 12 сценах, (текст либретто на немецком языке) романа Франца Кафки «Der Prozeß». В прологе «К...» мы видим Джозефа К., спящего за своим столом, и можно лишь только вообразить, то, что с ним в дальнейшем случится, ощутить его испытания как кошмар, воспроизводимый в сознании героя в замедленном времени. Первый эпизод — Prelude, в то время как вся опера предстает как гигантская рекомпозиция этого раздела. Эта замкнутая на самой себе форма обусловлена тем, что квинтэссенция сюжета разворачивается в прологе, и финальный эпизод — казнь Джозефа К. ... также происходит во сне. Гармонический материал, представленный в прелюдии, это сжатый вариант заключительной пассакалии. Вначале мы слышим отчетливо различимые шумы и гул толпы, который подчеркнуто замедленно перемещается и циркулирует в течение 4 секунд. «Это изменение виртуального расстояния звука от слушателя стало для меня музыкальным элементом, имеющим первостепенное значение» — утверждает Манури. [7, 127].

Первоначальная граница между сценой и комнатой, в которой находится Джозеф К. разрушается с помощью электроакустических средств. От камерного пространства комнаты, к сцене в соборе, Манури создает гигантское резонирующее акустическое полотно. В прологе Манури также применяет в качестве особого эффекта драматический шепот, многократно усиленный, который угрожающе резонирует, циркулируя в пространстве. Круговое движение звука для композитора становится символом бесконечности слухов, наполняющих человеческое бытие. [7, 130]. Идея циркулярного звука, поступающего из одного динамика и замыкающегося на себе же самом, образует «одноканальное пространство», к погружению слушателя в которое и стремился Манури. [7, 126].

Специфику литературного первоисточника — Кафки Делез объявил феноменом малой литературы, говоря, что ее «тесное пространство вынуждает каждое индивидуальное дело немедленно подключаться к политике» [1, 21]. То есть делает частное — всеобщим. Эффект гигантского преувеличения первоначального звукового элемента способствует модуляции от малого и част-

ного к всеобщему. Особое значение автор придает формированию специфического акустического пространства. Композиторская работа для современного оперного театра, как предполагает Манури, должна ломать сложившиеся стереотипы, деформируя традиционное двухуровневое пространство, разделяющее сцену и зал. В качестве альтернативы он выстраивает некое внутреннее пространство, без разделения зала и сцены, в которое сразу же погружается слушатель, пересекая границу комнаты и сцены в прологе и далее вовлекая весь зал в резонанс собора [7, 21]. Так акустическое восприятие фокусируется на определенной точке пространства и одновременно, усиливается, через «лупу» пространственной диффузии взаимопроникновения акустических полей. Проектируя неестественные виртуальные пространства, моделирующие акустику собора, композитор создает эффект «политопового» соприсутствия в одновременности в нескольких местах, удерживая слуховое внимание так, как будто бы слушатель находится внутри шумящей толпы людей, создавая эффект активного акустического восприятия.

Для достижения эффекта гудящей толпы композитор прибегает к использованию «виртуального хора». Применяемый Манури алгоритм действий и процедур, воспроизводит звучание хора в условиях его фактического отсутствия. Гранулированный и модифицированный синтез — с обработкой нескольких хорошо различимых «живых» голосов и преобразование единичного — во множественное способствуют натуралистичности звучания. Манури также применяет принцип ресинтеза речи, который представляет собой восстановление форм речевого сигнала по его параметрам. Таким образом, возникает возможность перевода текстов и образов, первоначально отчужденных из записи «живого» голоса в комплексные речевые структуры. Из первоначального материала были созданы группы голосов виртуального хора [9].

Опера почти полностью озвучена вокально, за исключением нескольких отрывков, где можно отчетливо услышать разговорные элементы. Шум «виртуального хора» становится всепроникающим. Хоровые аккорды последовательно проецировались в трех различных акустических режимах: приближенно, на отдалении, на большом расстоянии, спереди и сзади, таким образом, воссоздавая акустику собора, в которой в зависимости от положения в зале, слушатель услышит более или менее прямой звук, и тот, который вернется к нему с различными отражениями, отдаленно» [7, 128]. Пространственные траектории движения звуковых комплексов, также значимые для Манури, параллельны звучащему материалу как акустический контрапункт. В начале сцены в банке восходящая акустическая спираль сопровождает восходящее же мелодическое движение. Переменность уровня инструментальной плотности, сочетающейся с применением к инструментам живой электроники, манипулирование живыми голосами для создания виртуального многоголо-

сия, множество различных источниками звука для его пространственной локализации — все эти средства работают на артикуляцию кафкианских идей.

Притча «У врат Закона», избранная Шаррино в качестве оперного сюжета, предлагается в финале повествования «Процесса» как метафора рационального поиска ответа вопрос, на который в действительности найти ответ невозможно. В конце жизни, у врат закона, человек понимает, что кроме него самого, никому не суждено проникнуть за эту дверь. Единственным шансом была его жизнь, но он не воспользовался им, потратив все драгоценное время на бессмысленные блуждания в канцелярских лабиринтах мнимого духа. И здесь у Кафки прослеживается скрытый мотив солипсизма — диалектика трансцендентного «я». Именно это свойство, сложной, терзаемой противоречиями человеческой природы и вызывает интерес Шаррино. Тексты Кафки монологичны. Двусмысленная проза Кафки опирается на сеть метафорических и символических ассоциаций.

Опера Шаррино предельно тихое произведение, звуковой космос которой состоит из широкой палитры различных звуков и призывов – шелеста, дыхания. Для композитора шумы — это жизнь живых существ, акустическая ткань повседневной жизни. Исследуя границы слухового восприятия тишины, он организует партитуру из отдельных инструментальных жестов, которые едва заметно проступают на фоне гудящих педальных тонов, образующих непрерывный шумовой фон. Текст излагается временами в ускоренной речи *qasi*- разговорных линий, а вокализированные линии появляются крайне редко, что создает невероятный почти ошеломляющий эффект.

Шаррино трансформирует текст в соответствии со своими поэтическими и композиторскими потребностями. Он извлекает отдельные фразы и слова, прибегает к нарочитой повторности слов. Круговой монолог героя — это навязчивый, повторяющийся кошмар, в котором даже текст одинаков. Шаррино сравнивает цикличность жизненных эпизодов, их молниеносную смену с мерцанием: «есть такой вид бабочек, которые рождаются утром, а на закате уже погибают. Это явление напоминает нам ритмичность смены света тьмой, поглощения дня ночным сумраком. Фрактальность жизни состоит в отражении жизненного цикла бабочки в человеческом времени рождения и ухода. (...) Музыка воссоздает в чем-то схожие и в то же время неравные времена бабочки и человека. Звуковой ландшафт становится местом столкновений времен, существующих в параллельных измерениях». [10, 11]

«Почти циркулярный монолог» — опера «У врат закона», определяемая таким образом композитором, позволяет интерпретировать каждую из сцен как воспоминания главного героя. Это воссоздание по отдельным кадрам фрагментов его жизни, также вмонтированных в циркулярный монолог. Для Шаррино звуки движения воздуха (завывания ветра и мерное дыхание), делаясь на две различные временные формы, основывающиеся на непрерывно-

сти (дыхание) и разрывности и случайности (звуки ветра). Несмотря на эту принадлежность различным временным типам, общий акустический звуковой ландшафт корректирует наше восприятие времени. Таким образом, устраняются расстояния между представлением и слушанием и разные звуковые формы соединяются во времени и пространстве, образуя прозрачное акустическое полотно.

У Шаррино звуковое пространство также трехмерно: он работает с тишайшими почти незаметными на гудящем фоне звуками, которые генерируют различные инструменты: флейты, трубы, тромбоны, а также ластры (вибрации стальной пластины).

Для Шаррино в этой опере открывается новый тип тематического изложения повторяющиеся звуковые идиомы аналогичные минималистским паттернам. В этой повторяемости, выходящей на первый план, можно обнаружить существенные различия в трансформации звуковых текстур, что позволяет говорить о вариационной форме.

В опере «Превращение» Михаэля Левинаса, как и в литературном первоисточнике — рассказе Кафки, и также как и в опере Шаррино на иной сюжет, действия как такового нет. Мы наблюдаем испытание, пережитое главным героем — Грегором. Он превращается в паука за одну ночь и оказывается в одночасье отвергнутым всей своей семьей.

Опера «Превращение», несмотря на наличие в качестве литературной первоосновы фантастической повести Кафки, написана на тексты Валера Новарина и Эмануэля Мозеса, где композитору было необходимо создать особую форму телесности для «оголенного» слова Новарина [5]. Слово предполагает голос, а голос рисует визуальный образ. Для образования подобного круга элементов вращения слова в слуховом театре композитору потребовалось смоделировать фантастические голоса, преломляющие слово через причудливые невероятные образы Кафки. Помимо эффектов преобразования человеческих голосов Левинасу нужно было создать и концепцию языковых средств. Композитор работал над фонемами, интонацией и спецификой произношения, которые являются для него основой вокального письма[8].

«Моей первой идеей, от которой я в дальнейшем отказался во время своей работы, утверждает Левинас, но то, что в итоге осталось на интуитивном уровне, поручить роль Грегора двум отдельным, и в тоже время переплетаемым голосам. Представить его как двуликого Януса, дублированного женским голосом, звучащим как тень, или виртуальная вибрация» [10]. Сюжет Кафки привлек Левинаса свойством двойной темпоральности: проснувшись однажды утром в своей постели, главный герой Грегор оказался превращенным в огромного паука. «Гладкое», по словам композитора, время превращения – отражает достаточно медленный процесс, в котором видимым становится конечный результат — то есть иное тело. «Кафка предстает пауком, из

сетей которого Франц пытался вырваться всю жизнь, но силы в этой борьбе, как он сам признавался, были неравны» утверждает исследователь творчества Кафки Е.В. Москвина[4, 107].

Полифоничность событий и времен рождает метаморфозы телесности и пространственности. Повествовательные и хронологические основы текста для Левинаса оказались тесно связанными с самой музыкальной формой: превращения одной сцены в другую, метаморфозы голоса, слова и звука.

Структуру оперы составляют пять сцен с прологом, для которых композитор использует жанровое определение — мадригал. Мадригал на текст Новарина открывает пролог оперы и затем звучит в финале. Так создается циркулярная форма, напоминающая о «квази-циркулярном монологе» в опере Шаррино и прелюдии — финальной пассакальи у Манури. Композитор создает звуковые гибриды трех миров: вокального, инструментального и звукового мира животных.

Три оперы на сюжеты Кафки, оказавшиеся в фокусе анализа, показательны в отношении понимания композиторами внутренних противоречий героев. Эти противоречия становятся для них отправной точкой поиска новых принципов организации оперного акустического пространства. В некоторых случаях кафкианская идея повторяющихся циркулирующих событий дает прямую ссылку на репетитивно-минималистический способ работы с материалом (словом и звуком), как например это происходит в опере Шаррино, несмотря на то, что его эстетика далека от минимализма. Он проецирует идеи Кафки на область формы, создавая круговую бесконечность вариантов одного и того же текста и материала, не используя репетитивность как таковую. Манури фокусирует свою точку зрения на творчество Кафки на идее преобразования речевого материала, работая над технологиями синтеза речи. Для Левинаса основным рычагом развития идеи метаморфоз становится контрапункт времен и преобразование мужского голоса — в женский, и наоборот. Композитор подчеркивает, таким образом, дуальность мужского и женского и изначальное одиночество человека даже в рамках своей собственной семьи.

Идеи соотношения литературного текста и звукового материала, позволяют каждому из композиторов находить свой ракурс развития кафкианских идей, соотносимых с собственным творчеством. Современность проблематики прозы Кафки стимулирует множество различных прочтений — от интерпретации его идей в религиозном ключе — аллегории конфликтных отношений между человеком и богом до метафоры душераздирающего одиночества героя в современном индустриальном обществе, раздавленным механизмами нечеловеческой государственной бюрократии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015.
2. Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. М.: Прогресс, 1965.
3. Лаврова С.В. Кафкианская тема в современном музыкальном театре: оперы «У vrat закона» С Шаррино «К...» Филиппа Манури И «Превращение» Михаэля Левинаса // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 1. С. 1–23. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29024 (дата обращения: 10.08.2019)
4. Москвина Е.В. Франц Кафка — персонаж в литературе XX–XXI вв. // Новый филологический вестник. 2015. № 3 (34). С.107–118.
5. Новарина В. Послание актерам // Антология современной французской драматургии. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 2. С. 18.
6. Haubenstock-Ramati R. Le traduzioni sono mie // Amerika. Eine Oper in zwei Teilen nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka und der Bühnenbearbeitung von Max Brod. Libretto von Roman Haubenstock-Ramati. Revidierte Fassung, Wien: Universal Edition, 1970.
7. Manoury P. Va-et-vient; Entretiens avec Daniela Langer. Paris, Musica falsa 2001, coll. «Paroles».
8. Plouvier J.-L. Entretien sur La Métamorphose avec Jean-Luc Plouvier “... de pareils faits arrivent rarement, mais ils arrivent” [Электронный ресурс] URL: <http://www.michaellevinas.com/ecrits/entretien-sur-la-metamorphose-avec-jean-luc-plouvier-de-pareils-faits-arrive-rarement-mais-ils-arrive/> (дата обращения 10.08.2019).
9. Schnell N., Peeters G., Lemouton S., Manoury P., Rodet X. Synthesizing a choir in real-time using Pitch Synchronous Overlap Add (PSOLA) [Электронный ресурс] // IRCAM. URL: <http://www.ircam.fr> (accessed 10.08.2019).
10. Sciarrino S. Kafka e la legge di Michele Girardi // La porta della legge (quasi un monologo circolare) [in tre scene] Texte de presentation Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2014.

REFERENCES

1. Delyoz Zh., Gvattari F. *Kafka: za maluyu literaturu* [Kafka: for little literature]. Moscow: Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy, 2015. (In Russian translation).
2. Kafka F. *Roman. Novelly. Pritchi*. [Novel. Short stories. Parables]. Moscow, Progress, 1965. (In Russian translation).
3. Lavrova S.V. Kafkianskaya tema v sovremennom muzykal'nom teatre: opery «U vrat zakona» S SHarrino «K...» Filippa Manuri I «Prevrashchenie» Mihaelya Levinasa [Kafkian Theme in a Modern Musical Theater: the Opera “At the Gates of the Law” With Sharrino “To ...” by Philip Manouri and “Transformation” by Michael Levinas]. In: *PHILHARMONICA. International Music Journal*, 2019, no. 1, pp. 1–23. (In Russian). Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29024 (accessed: 10.08.2019)
4. Moskвина Е.В. Франц Кафка — персонаж в литературе XX–XXI вв. [Franz Kafka — a Character in Literature of the 20th – 21st Centuries]. In: *Novyj filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin], 2015, no. 3 (34), pp. 107–118. (In Russian).
5. Novarina V. Poslanie akteram [Message to the Actors]. In: *Antologiya sovremennoj francuzskoj dramaturgii*. [Anthology of modern French drama] Moscow, 2011, v. 2, p. 18.
6. Haubenstock-Ramati R. Le traduzioni sono mie. In: *Amerika. Eine Oper in zwei Teilen nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka und der Bühnenbearbeitung von Max Brod*. Libretto von Roman Haubenstock-Ramati. Revidierte Fassung, Wien, Universal Edition, 1970.

7. Manoury P. *Va-et-vient; Entretiens avec Daniela Langer*. Paris: Musica falsa 2001, coll. «Paroles».
8. Plouvier J.-L. *Entretien sur La Métamorphose avec Jean-Luc Plouvier “... de pareils faits arrivent rarement, mais ils arrivent”*. Available at: <http://www.michaellevinas.com/ecrits/entretien-sur-la-metamorphose-avec-jean-luc-plouvier-de-pareils-faits-arrivent-rarement-mais-ils-arrivent/> (accessed 10.08.2019).
9. Schnell N., Peeters G., Lemouton S., Manoury P., Rodet X. Synthesizing a Choir in Real-time using Pitch Synchronous Overlap Add (PSOLA). In: *IRCAM*. Available at: <http://www.ircam.fr> (accessed 10.08.2019).
10. Sciarrino S. Kafka e la legge di Michele Girardi. In: *La porta della legge (quasi un monologo circolare)* [in tre scene]. Texte de presentation Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Venezia, 2014.

Лаврова Светлана Витальевна

доктор искусствоведения, проректор, Академия русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Svetlana V. Lavrova

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Vice-Rector, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

slavrova@inbox.ru

Т.Б. Сиднева, П.С. Куликова
Tatiana B. SIDNEVA, Polina S. KULIKOVA

О ЖАНРОВЫХ ПОИСКАХ
В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ОПЕРЕ:
«СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ» АЛЕКСАНДРА РАСКАТОВА

ON GENRE SEARCH IN A MODERN RUSSIAN OPERA:
ALEXANDER RASKATOV'S *A DOG'S HEART*

Аннотация. В ситуации беспрецедентного многообразия жанровых поисков в оперных сочинениях рубежа XX–XXI веков особый интерес представляют оперы, написанные на сюжеты классических литературных произведений, в которых изначально, уже на уровне либретто, заложена необходимость диалога с традицией. Характерным примером музыкально-сценического прочтения русской литературной классики служит опера «Собачье сердце» Александра Раскатова, многими критиками определенная как самая успешная современная русская опера. Произведение, созданное в 2010 году и четырежды поставленное в Европе (Амстердам, Лондон, Милан), характерно во многих смыслах. Традиционная установка на мелодизм (отголоски григорианики, декламация в духе Мусоргского, низовые жанры фольклора) сочетается в опере с радикальным переосмыслением вокальных партий, насыщенных технически сложнейшими и разнообразными (более 20-ти) способами звукоизвлечения (включая хрип, шепот, имитации собачьего лая и т.д.). Принципиально по-новому трактуется сам феномен персонажа. Прежде всего это касается образа Шарика-Шарикова, партию которого исполняют три певца, а в финале голос «размножается» через 16 хористов, голоса которых усилены 16-ю мегафонами. Так драматургически решена композиторская идея об опасности шариковых для культурного мира.

Опера Раскатова отражает симптоматичные векторы современного понимания жанра. Само понятие «национальная опера» уступает место сверхинтернациональности проекта. Это подтверждается как в мультикультурности музыкального языка (в который во множестве внедрены немusical эффекты), так и в художественном сотворчестве представителей разных континентов, участвовавших в постановке «Собачьего сердца».

Ключевые слова: опера, А. Раскатов, «Собачье сердце».

Abstract. In a situation of an unprecedented variety of genre searches in opera works of the turn of the 20th – 21st centuries, operas written on the plots of classical literary works, in which the need for dialogue with tradition was originally laid down at the libretto level, are of particular interest. A typical example of musical and stage ‘reading’ of Russian literary classics is the opera *Heart of a Dog* by Alexander Raskatov defined by many critics as the most successful modern Russian opera. The work, created in 2010 and staged four times in Europe (Amsterdam, London,

Milan), is characteristic in many ways. The traditional melodic attitude (echoes of Gregorianics, Mussorgsky's recitation, grassroots folklore genres) combines opera with a radical rethinking of vocal parts saturated with technically sophisticated and varied (over 20) methods of sound production (including wheezing and whispering, imitating a dog barking and etc.). The phenomenon of the character is treated in a fundamentally new way. First of all, this concerns the image of Sharik-Sharikov, the part of which is performed by three singers, and in the finale the voice 'multiplies' through 16 choristers, whose voices are amplified by 16 megaphones. In this way, the composer's idea of the dangers of such characters as 'Sharikov' for the cultural world was dramatically solved.

A. Raskatov's opera reflects symptomatic vectors of the modern understanding of the genre. The concept of 'national opera' gives way to the intercontinental of the project. This is confirmed both in the multiculturalism of the musical language (in which extra-musical effects are introduced in many ways) and in the artistic co-creation of representatives of different continents who participated in the production of *Heart of a Dog*.

Keywords: opera, A. Raskatov, *Heart of a Dog*.

Масштабы метаморфоз оперы в XX веке, обусловленные стремлением композиторов преодолеть «память» традиции, нередко ставили под сомнение необходимость самого определения «опера». Решительным ответом на оперную традицию, например, стала музыкально-сценическая композиция Стива Райха «Пещера»: композитор создает «так называемое документальное, музыкальное, видео-, театральное произведение» [8, 29]. Рубеж XX–XXI веков сполна реализует идею «плюралистической оперы», сформулированную Берндом Алоизом Циммерманом [6, 175]. В российском музыковедении статус жанра оперы активно обсуждается¹. В известном смысле оперный жанр отражает общие процессы существования феномена «музыкальное произведение», которое стало допускать завершенную и открытую форму, ограниченную и бесконечную продолжительность, повторяемость акта исполнения и «одноразовость», «традиционное соотношение слова и музыки и делегикализацию слова для использования его звуковых качеств» [10, 1255].

Одним из ярких явлений в мировом и отечественном оперном искусстве, фокусирующих его магистральные тенденции, стала опера Александра Раскатова «Собачье сердце» (2008), многими критиками определенная как «самая успешная современная русская опера» [4]². В опере, как и в повести Михаила Булгакова, по которой она написана, центральное место занимает образ Шарика-Шарикова, претерпевшего превращение из собаки в человека. Как

¹ О дискуссиях, посвященных судьбе жанра, см., например, [3, 308–310].

² Режиссёр Саймоном МакБерни, либретто Чезаре Маццонисом (перевод на русский язык Георгия Эдельмана). Опера с успехом была представлена не только в Амстердаме (8 раз), но и в Лондоне на сцене «Коллизеума» Английской национальной оперы (7 раз), а в 2013 г. под руководством Валерия Гергиева – на сцене театра «Ла Скала».

известно, за фантастическим сюжетом повести скрывается множество аллюзий на исторические и политические события России 20-х годов XX века, в образах повести прочитывается сходство с идеологическими лидерами страны. Опера буквально пронизана гротескно представленной атрибутикой послереволюционного времени: по сцене разгуливают пролетарии, размахивающие красными флагами, газетами и книгами.

Вторжение в человеческий мир превращенного Шарикова, равнодушно-го к нормам культуры и даже агрессивно их воспринимающего, становится главной интригой произведения, которое и сегодня не только сохраняет актуальность, но и приобретает новые смыслы.

По словам Александра Раскатова, «он обеспокоен, тем, что культурный мир размывается этими бесчисленными Шариковыми» [2, 135]. Подобная авторская установка обусловила изменение окончания оперы в сравнении с повестью. У Булгакова вмешательство в природные силы оказывается обратимым, профессору Преображенскому удается исправить «ошибку», которую он совершил в ходе эксперимента: сделать обратную операцию и вернуть невежественному и агрессивному Шарикову облик собаки и «собачью жизнь».

В опере Александра Раскатова завершение принципиально иное: возникает своего рода «unhappy end». «Я решил показать, что весь мир полон этих Шариковых. Они постепенно его заполняют», — так Раскатов интерпретирует финал оперы в интервью журналу «Европейская Афиша» [4].

Оригинален интонационный строй оперы, здесь в одновременности присутствуют интонации григорианского хора и знаменного пения, городского революционного романса и частушки; речитативы, в духе Даргомыжского и Мусоргского, и речитации, отсылающие к поп-музыке в стиле рэп. Множественность постоянно сменяющихся интонационных элементов вырастает в единую целостную картину, мастерски выстроенную до мельчайших элементов. Композитор, определяющий само сочинение оперы как «нахождение точной интонационной формулировки» [2, 134], отмечает, что ключом к пониманию интонационного строя оперы является «калейдоскоп»: «Чуть-чуть повернешь — и уже другой рисунок возникает из тех же самых составляющих» [2, 134]. Интонационные формулы не закреплены за определенными персонажами, но «кочуют» в пространстве двух интонационных систем, отражающих в конечном свете «борьбу дьявольского и божественного начал» [2, 135].

В то же время композитор свою авторскую задачу представляет отнюдь не как создание музыки. «Сочиня оперную музыку, я давно понял, что не могу отделаться от чувства, что одновременно являюсь зрителем оперы, которая мною написана. Я не пишу музыку, выдавливая знаки, как зубную пасту на нотную бумагу, пытаюсь связать одну ноту с другой. Это совершенно

другого типа процесс. Я обязательно должен визуально представлять, как это будет выглядеть» [1].

Музыкальный язык, погруженный в тотальный синтез, подчинен законам сценического целого и сконцентрирован на пределе экспрессии. Экспрессивность образов и динамика действия в опере достигается композитором во многом благодаря сочетанию различных инструментальных тембров, да и в целом оригинальному оркестровому составу, который варьируется от классического симфонического до сложносоставного, включающего ориентальные, в том числе национальные ударные, инструменты. И все же исходным моментом музыкальной интерпретации героев в опере Александра Раскатова являются вокальные партии, которые представляют специальный интерес.

Экстремальная сложность вокальных партий — одна из особенностей музыкально-театральных произведений А. Раскатова. Высокие требования к певческой технике предполагают виртуозное владение самыми разными приемами звукоизвлечения и, главное, мобильность и готовность исполнителей к эксперименту. Американский тенор Джеймс Кришак, исполнивший партию Гитлера в опере А. Раскатова «ГерМАНИЯ», премьеры которой состоялась в 2018 году, в процессе постановки оперы, говорил: «Просите все, что угодно, чем больше вы с меня спросите, тем будет лучше. Я готов к любого рода диалогу» [1].

В опере «Собачье Сердце» Раскатов не ограничивается традиционным использованием одного голоса при создании оперной партии. Он расширяет границы воплощения персонажа Шарика-Шарикова посредством использования нескольких голосов.

Воплощение «нечеловеческих» образов в разные времена истории оперы привлекало композиторов. Для современной оперы это стало дополнительным аргументом обращения к эксперименту. Оперная интерпретация «Превращения» Франца Кафки, осуществленная Михаэлем Левинасом в 2010 году, служит примером того, как «спектр звука (здесь голос «становящегося животного» Грегора Самса, метаморфизированный электронными средствами) может создать «детерриториализированное» пространство отчуждения» [9, 103]. Прием «двойного» музыкального персонажа использован Владимиром Кобекиным в опере «Холстомер» (2012), написанной по одноименной повести Льва Толстого. Образ молодого коня, полного сил, энергии и надежд на обретение своего лошадиного «счастья», и образ старого и немощного Холстомера воплощают разные певцы.

Сложная задача музыкально-сценического воплощения собаки Шарика и Шарикова-человека — мистического существа, созданного профессором Преображенским в результате экспериментальной операции, — решается А. Раскатовым оригинально. Партию собаки Шарика исполняют одновременно два голоса. Третьему голосу поручена партия Шарикова-человека.

Первый («неприятный», согласно авторской ремарке в партитуре) голос написан для драматического колоратурного сопрано, он отражает страдания раненого пса, которого ошпарили кипятком. Специфически хриплый и грубый тембр, наполненный колкими резкими интонациями, создается с использованием мегафона — неизменного атрибута советской пропаганды [5, 15]. Технически вокальная партия чрезвычайно сложна: по тесситуре, наличию резких скачков диапазона, одновременным использованием «невокальных» приемов (хрипа и шепота, имитаций собачьего лая) — и находится на пределе исполнительских возможностей. По ремарке автора, певица должна одновременно с пением играть определенные ритмы на литавре, чтобы добиться эффекта искаженного звука, «напоминающего пение буддийских монахов» [4].

Отмеченные вокальные эффекты и приемы в творчестве Раскатова встречаются в его произведениях не впервые, это знаки его индивидуального композиторского подчерка. В сочинении «Ритуал», написанном специально для певицы Елены Васильевой³, композитор использовал те же вокальные техники — гаусо (сиплый, хриплый) тремоло и *scrollato* (содрогающийся) шепот, которые мы слышим в опере «Собачье сердце» в партии Шарика. Исполнение партии «неприятного» голоса в опере «Собачье сердце» также принадлежит Елене Васильевой, которая виртуозно воплощает музыкальный замысел композитора.

Все вокальные партии оперы четко фиксированы, в них нет интонационной свободы, которую, отчасти, допускает вокальная техника *Sprechstimme*. Вместе с тем сложность в них достигает границ реальных возможностей певцов: скачки на большие интервалы, хроматизмы, форшлагги, глиссандо, сочетание сверхвысокого и максимально низкого регистров, что усложняется быстрым «вокализированным темпом» (термин Елены Васильевой). Виртуозность «россиниевской техники», присущая партиям оперы «Собачье сердце» первоначально даже побуждала Раскатова назвать это сочинение «оперным стаккато» [2, 135]. Отрывистые «стаккатные» элементы позволяют добиться утрированной артикуляции, которая характерна едва ли не для каждого голоса в опере.

Второй голос Шарика, который ярко контрастирует с первым — «неприятным» — мягок по звучанию, отражает всю скорбь и боль, безысходность ситуации погибающего на морозе пса, его светлые воспоминания и утасующую надежду на спасение. Этому состоянию композитор находит неожи-

³ Е.Васильева для освоения технически сложных партий подобного типа разработала серию методических пособий для разных голосов. Они позволяют певцу изучить около двадцати различных вокальных эффектов, которые применяются Александром Раскатовым в опере «Собачье Сердце» (таких как слезы, смех, рука перед ртом, сип или хрип, «раздутые» звуки, шум губ, «языковой выход» на верхней губе, шлепки языка, вибрато глотки и другие), а также соответствующие им криптограммы [11, 3].

данный звуковой «эквивалент»: проникновенное и светлое вступление напоминает григорианское пение [5, 8]. Найден и характерный певческий тембр — контртенор. На премьерном показе эту партию блестяще исполнил эстонский певец Иво Пости.

Взаимное дополнение первого и второго голосов Шарика, которые переплетаются и накладываются друг на друга, воссоздают точный облик больной, голодной уличной собаки — подобно той, которая предстает перед нами на первых страницах повести Булгакова. Устрашающее впечатление также дополняет режиссерская находка Саймона Макберни, с открытия занавеса перед нами предстает марионетка-скелет собаки, которая оживает при помощи актеров и точно повторяет повадки животного. Появление живого «мертвеца» на сцене предвосхищает не только обреченность собаки на ужасное превращение, но и является саркастическим прогнозом заповоленности мира «этими Шариковыми».

Партия превращенного Шарикова написана для высокого тенора (на премьерном показе исполнена Александром Кравцем). «Это блестящая виртуозная часть с невероятно сменяемой артикуляцией, иногда почти рэп» [12, 54]. Партия экстремальна по тесситуре, она представляет собой некий синтез двух предыдущих голосов, исполняющих партию Шарика. Постоянные интонационные, ритмические, регистровые, тембровые переключения создают противоречивый, трагикомический образ.

Полиграф Полиграфович Шариков — очевидное воплощение зла и невестства, однако Раскатов создает далекую от однозначности и линейности музыкальную характеристику персонажа: в ней есть гротеск, сатира, экзистенциальное переживание «пограничности» ситуации, сочувствие герою, который в определенном смысле стал жертвой обстоятельств и отстаивает свое право на жизнь, на собственное имя, мнение, на любовь. В партии Шарикова сочетаются экспрессивная мелодика, декламация, вопли, хрипы, крики. В сцене кошмарного сна профессора Преображенского Шариков распевает вульгарную бранную частушку. И это не сценический эффект, но яркое характеристическое средство. Как отметил в интервью сам композитор: «Из песни слов не выкинешь. Я решил, что Шариков — он такой, какой он есть» [7].

Апокалиптический эпилог оперы был написан специально для голландского вокального ансамбля «VocaalLAB». Филипп Филиппович в своей спальне, подобно императору на троне, сидит в кресле и невозмутимо читает газету. Даже появление полиции он воспринимает с насмешкой и в ответ на обвинение в убийстве Шарикова гордо предъявляет им существо, которое уже нельзя назвать ни зверем, ни человеком. Музыкальное решение впечатляюще: нисходящие глиссандо вызывает аллюзию с обрядовыми заклинаниями дикого племени, совершающего страшный ритуал обращения к потусторонним демоническим силам. Неожиданно все исчезают, действие как

бы возвращается к началу оперы, мы вновь слышим голос контртенора, на первый взгляд он не таит в себе никакой угрозы, гармоничен и даже приятен на слух, пес Шарик мил и добродушен. Однако, вновь вторгается зловеющий «неприятный» голос – усиленный мегафоном резкий и хриплый лай. Затем один за другим на сцене появляются Шариковы (клонированные «неприятные» голоса) неодолима агрессивная «масса», готовая уничтожить все на своем пути. Они поют и лают хором в мегафоны, возвещая о конце культуры и утрате разума человечества.

Опера Александра Раскатова отражает характерные векторы современного понимания жанра. В едином музыкально-сценическом пространстве сопряжены экзистенциальная глубина и эксцентричность образов, философская драма и провокационное остроумное шоу. Безусловно А. Раскатов — продолжатель традиции русской национальной оперы. «Каждое сочинение должно в идеале иметь право на возникновение. И это право совсем не обязательно располагается в сфере новаторских идей», — утверждает композитор [2, 126]. Вместе с тем «Собачье сердце» — это сверхинтернациональный проект, что подтверждается как мультикультурностью музыкального языка, так и интернациональностью команды, работавшей над постановкой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А.А. Премьера оперы Александра Раскатова «ГерМАНИЯ» в Opera de Lyon // Музыкальное обозрение. 2018. № 8 (432, 433, 434). URL: <https://muzobozrenie.ru/premera-opery-aleksandra-raskatova-germaniya-v-opera-de-lyon/> (дата обращения: 20.10.2019).
2. Амрахова А.А. Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017.
3. Заднепровская Г.В. Что есть современная опера? // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 308–316.
4. Игнатов В. Композитор Александр Раскатов... // Европейская Афиша. 01.04.2013. № 4. URL: <http://www.afficha.info> (дата обращения: 20.10.2019).
5. Раскатов А. Собачье сердце: опера в двух действиях (16 картин) по одноименной повести Михаила Булгакова. / Александр Раскатов; либретто Cesare Mazzonis. Клавир. Hamburg: Sikorski Musikverlag, 2010.
6. Циммерман Б. А. Будущее оперы: некоторые размышления о необходимости создания нового понятия оперы как театра будущего / Пер. А. Сафронов // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 173–177.
7. Шилов А. Новый взгляд на «Собачье сердце». 07.06.2010. URL: <http://www.ntv.ru/novosti/194900> (дата обращения: 20.10.2019)
8. Ebright R. «My Answer to What Music Theatre Can Be»: Iconoclasm and Entrepreneurship in Steve Reich and Beryl Korot's *The Cave* // *American Music*. Vol. 35, No. 1, *Papers from the Frederick Loewe Symposium in American Music* (Spring 2017). P. 29–50.
9. Cross J. *Musical Spectra, l'espace sensible and Contemporary Opera*. *Twentieth-Century Music*, 2018. № 15 (1). P. 103–124.
10. Kopčáková S. Works of music and contemporary aesthetics – “death of the work” or “death of the author”? // *Possible worlds of contemporary aesthetics: Aesthetics between*

history, geography and media. 21st International Congress of Aesthetics, Faculty of Architecture. Belgrade, 2019. P. 1253–1262.

11. Vassilieva E. *Accompagnement de piano de SKIN. Voccalises minute. Pour voix et piano. Soprano*. Paris: Editions Lemoine, 2017.
12. Ivashkin A. *Amsterdam: Aleksandr Raskatov 's 'A Dog's Heart // Tempo*. April 2011. Vol. 65. № 256. P. 54–56. URL: https://www.jstor.org/stable/23020691?seq=3#page_scan_tab_content (дата обращения: 20.10.2019).

REFERENCES

1. Amrakhova A.A. Prem'era opery Aleksandra Raskatova «GerMANIYA» v Opera de Lyon [Premiere of Alexander Raskatov's Opera "GERMANY" at Opera de Lyon]. In: *Muzykal'noe obozrenie*, 2018, no. 8 (432, 433, 434). (In Russian). Available at: <https://muzobozrenie.ru/premera-opery-aleksandra-raskatova-germaniya-v-opera-de-lyon/> (accessed 20.10.2019).
2. Amrakhova A.A. *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. V poiskakh samoopredeleniya* [Contemporary Music Culture. In Search of Self-Determination], Moscow: Compositor, 2017. (In Russian).
3. Zadneprovskaya, G.V. What is a modern opera? In: *Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski*. [Musical Science in the 21st Century: Ways and Searches]. Moscow: PROBEL-2000, 2015, pp. 308–316. (In Russian).
4. Ignatov V. Composer Alexander Raskatov ... In: *Evropejskaya Afisha*, 2013, no. 4 (In Russian). Available at: <http://www.afficha.info> (accessed 20.10.2019).
5. Raskatov A. *Sobach'ye serdtse: opera v dvukh deystviyakh* (16 kartin) po odnoimennoy povesti Mikhaila Bulgakova. [Dog's heart: opera in two acts (16 paintings) based on the novel by Mikhail Bulgakov of the same name] Hamburg, SIKORSKI MUSIKVERLAGE, 2010.
6. Cimmerman B. A. Budushchee opery: nekotorye razmyshleniya o neobhodimosti sozdaniya novogo ponyatiya opery kak teatra budushchego [The Future of Opera: Some Thoughts on the Need to Create a New Concept of Opera as a Theater of the Future]; per. A. Safronov. In: *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1996, no. 2, pp. 173–177. (In Russian).
7. Shilov A. *Novyj vzglyad na «Sobach'ye serdtse»* [A new look at the "Dog Heart"]. 07.06.2010. (In Russian). Available at: <http://www.ntv.ru/novosti/194900> (accessed: 20.10.2019).
8. Ebright R. «My Answer to What Music Theatre Can Be»: Iconoclasm and Entrepreneurship in Steve Reich and Beryl Korot's The Cave. In: *American Music*, vol. 35, no. 1, Papers from the Frederick Loewe Symposium in American Music (Spring 2017), pp. 29–50.
9. Cross J. *Musical Spectra, l'espace sensible and Contemporary Opera. Twentieth-Century Music*, 2018, no. 15 (1), pp. 103–124.
10. Kopčáková S. Works of music and contemporary aesthetics – “death of the work” or “death of the author”? In: *Possible worlds of contemporary aesthetics: Aesthetics between history, geography and media*. 21st International Congress of Aesthetics, Faculty of Architecture. Belgrade, 2019, pp. 1253–1262.
11. Vassilieva E. *Accompagnement de piano de SKIN. Voccalises minute. Pour voix et piano. Soprano*. Paris: Editions Lemoine, 2017.
12. Ivashkin A. *Amsterdam: Aleksandr Raskatov 's 'A Dog's Heart*. In: *Tempo*, April 2011, vol. 65, no. 256, pp. 54–56. Available at: https://www.jstor.org/stable/23020691?seq=3#page_scan_tab_content (accessed 20.10.2019).

Сиднева Татьяна Борисовна

доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

Tatiana B. Sidneva

Dr. Habil. (Doctor of Cultural Studies), Full Professor, Vice-Rector, Head of the Philosophy and Aesthetics Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

tbsidneva@yandex.ru

Куликова Полина Сергеевна

преподаватель, Нижегородское музыкальное училище (колледж) им. М. А. Балакирева, Нижний Новгород, Россия

Polina S. Kulikova

Lecturer, M. A. Balakirev Nizhny Novgorod Music College, Nizhny Novgorod, Russia

kps1187@mail.ru

М.С. Высоцкая
Marianna S. VYSOTSKAYA

ПРИНЦИПЫ СЕРИЙНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ОПЕРЕ
1970-х – 1990-х ГОДОВ:
ФАРАДЖ КАРАЕВ, АЛЕКСАНДР ВУСТИН, ЮРИЙ КАСПАРОВ

PRINCIPLES OF SERIAL ORGANIZATION IN THE RUSSIAN OPERA
1970s – 1990s:
FARADZH KARAEV, ALEXANDER VUSTIN, YURI KASPAROV

Аннотация. В статье рассмотрены особенности серийной организации опер отечественных композиторов, представителей поколения поставангарда Фараджа Караева, Александра Вустина и Юрия Каспарова. В результате анализа серийных структур (авторские партитуры) и алгоритма их образования (авторские материалы, фиксирующие этапы прекомпозиционной работы) выявлены ключевые подходы композиторов к реализации серийного метода: выстраивание производных рядов и звуковых комплексов — в монодраме «Путешествие к любви» Караева, рост многоэлементных серийных структур на основе модификаций исходного ряда — во «Влюблённом дьяволе» Вустина, пермутационные процессы — в *Nevermore!* Каспарова. Уделено внимание вопросам жанровой диффузии и лейтмотивной техники. На основании изложенного сделан вывод о конструктивной значимости серийного метода, который в наши дни понимается достаточно свободно и широко: как некая рационально обоснованная иерархия отношений, прекомпозиционный логический порядок, обеспечивающий возможность создания индивидуальных музыкальных структур.

Ключевые слова: опера, композиционная техника, серийный ряд, пермутация, производный комплекс, лейтмотив, структура

Abstract. The article considers the features of serial organization in the operas by Russian composers, representatives of the post-avant-garde generation, Faradzj Karayev, Alexander Vustin and Yuri Kasparov. As a result of the analysis of serial structures (in the musical scores) and the algorithm of their formation (the composers' musical materials setting the stages of the pre-compositional work) the composers' key approaches of to the implementation of the serial method are revealed: the construction of derivative sets and sound complexes — in the monodrama *Journey towards Love* by Karayev, the growth of multi-element serial structures based on modifications of the initial series — in Vustin's *The Devil in love*, and the processes of permutations — in Kasparov's *Nevermore!*. Attention is paid to the issues of genre diffusion and the leitmotif technique. Based on the aforementioned, the conclusion has been arrived at about the constructive significance of the serial method, which in the present day is understood quite freely and widely: as a certain rationally justified hierarchy of relations, a pre-compositional logical order which provides the ability to create individual musical structures.

Keywords: opera, compositional technique, set, permutation, derivative complex, leitmotif, structure

В ряду композиционно-технических систем музыки XX века додекафонии принадлежит особое место. Основа классики Новой музыки, уже в 1950–1960-е годы она претерпевает эволюцию от ортодоксальных форм воплощения «унифицирующей идеи» (А. Шёнберг) до «диффузии метода» (К. Штокхаузен), готовя почву для новейших техник послевоенного авангарда. Идея серии как порождающей модели постепенно трансформируется в идею серии, «порождающей иерархию структур» (П. Булез). Принцип многовекторности выбора из арсенала возможного лежит в основе индивидуальных музыкально-логических систем: теорий рядов (*set-theory*) Милтона Бэббита и Алана Форта, сериализма Луиджи Ноно, Анри Пуссёра, концепций постсериализма — техники мультипликации высот Пьера Булеза, техники групп и формульной композиции Карлхайнца Штокхаузена¹.

С середины 60-х серийность понимается достаточно свободно и широко: как рационально обоснованная иерархия отношений, прекомпозиционный логический порядок, обеспечивающий возможность создания индивидуальных музыкальных структур. По-своему этот путь от усвоения метода до его опосредованного претворения в оригинальной структуре композиции проходят и представители отечественного поколения поставангарда Фарадж Караев, Александр Вустин, Юрий Каспаров. Их единственные оперы представляют собой композиционные решения на основе индивидуальной разработки серийного метода. И в каждом случае это решение обобщает, подводит итог поискам композиторов в данном направлении.

Монодрама Караева для сопрано и камерного оркестра «Journey to love» («Путешествие к любви») на стихи поэтов XX века (1978) замыкает период «строгого» додекафонного стиля — «Музыки для камерного оркестра, ударных и органа» (1966), Первой и Второй фортепианных сонат (1965, 1967), *Concerto grosso* памяти Антона Веберна (1967), балета «Тени Кобыстана» (1969). Продолжительный период «вызревания» партитуры «сцен для голосов и инструментов» «Влюблённый дьявол» (1975–1989) Вустина по одноименной повести Жака Казота включает ряд параллельно создававшихсяopusов, реализованных на основе принципов 12-тоновости: «Пейзаж» (третья часть цикла «Ноктюрны» для камерного ансамбля, 1971), инструментальная «Соната для шести» (1973), «Две пьесы» для трубы (1977), концерт для ударных, клавишных и струнных «*Memoria-2*» (1978). Работа с 12-тоновыми техниками, составляющими базу большинства сочинений Каспарова², характеризует и окружение монооперы *Nevermore!* для баритона и 17 исполнителей на текст поэмы Эдгара Алана По *The Raven* («Ворон») (1992) — в этой свя-

¹ Об «авторских» версиях в русле разработки серийной идеи см.: [5; 6].

² Подробнее об авторском методе работы с 12-тоновыми техниками см.: [2].

зи можно упомянуть «Эпитафию памяти Альбана Берга» для гобоя, скрипки, арфы и ударных, Концерт для гобоя с оркестром (оба — 1988), «Ноктюрн» для кларнета, скрипки и фортепиано (1991), Чакону для фагота, виолончели и live-electronic (1992), трио *Schönberg's Space* и «Реминисценцию» для фортепиано и live-electronic (оба — 1993).

Указанные сценические композиции продолжают начатую XX столетием традицию додекафонных опер, не раз привлекавших внимание музыковедов с точки зрения взаимодействия привычных для публики жанровых особенностей оперы и сложной для восприятия 12-тоновой техники [см., например, 12]. Опусы Караева и Каспарова — это одноактные камерные оперы монологического типа. При всем отличии индивидуальных подходов их сближает отчетливо выраженная тенденция к диффузии жанровых признаков. Для Караева сквозная структура либретто — единый поэтический опус, образованный голосами разных поэтов³, — стала композиционной моделью сочинения: «Journey to love» решена как цепь эпизодов-миниатюр, свободно построенный вокальный монолог, синтезирующий принципы вокального цикла и симфонии. От симфонии — цикличность, сквозная драматургия и метод интонационного строительства, основанный на выведении тематизма из единого источника. От вокального цикла — акцент на психологическом портрете героя, небольшой состав исполнителей и уменьшение роли собственно театрального начала в пользу инструментальной сценографии. В *Nevermore!* Каспарова сильны жанровые признаки инструментального театра, которые формируют драматургическую линию, параллельную сюжетной и реализуемую сценическими перемещениями⁴ и действиями музыкантов — безымянных персонажей, носителей невербализованной информации. Кроме того, сближающим началом в обоих случаях оказывается и относительно условный сюжет, тема трагедии человеческого одиночества — в качестве участников действия и авторов повествования здесь выступают персонажи-символы, не имеющие собственных имен: Она — в монодраме Караева⁵, Поэт — в опере Каспарова.

«Влюбленный дьявол» Вустина больше соответствует представлению о «нормативной» опере с набором характерных жанровых признаков: это трехактная композиция с участием большого оркестра, хора, балета и группы персонифицированных персонажей, избобилующая типовыми сюжетными

³ Основу либретто составили стихи поэтов XX века, исполняемые на языках оригинала: Карла Сэндберга, Лоуренса Ферлингетти, Эдварда Эстлина Каммингса, Роберта Грейвза, Жака Превра, Рене Шара, Джузеппе Унгаретти, Сесара Вальехо и Назима Хикмета. Заглавие сочинения дублирует название поэтического цикла Уильяма Карлоса Уильямса.

⁴ В предисловии к партитуре указано, что все действия осуществляются музыкантами, которые находятся на сцене, а их коммуникация и перемены местоположения в процессе исполнения названы «мизансценами».

⁵ Анонимность персонажа в монодраме Караева усилена загадочным «несоответствием» женского голоса и «мужских» стихов — первоначально создаваемая в расчете на тенора, с монологом от лица героя-мужчины, вокальная партия в итоге была отдана женскому голосу.

поворотами и ситуациями — есть сцены карнавала, свадьбы, игры, обольщения, чтения письма, гадания, дуэли, имеются «дуэт согласия» и «ария ревности». Фантасмагория на основе готической фантазии о гордыне и грехопадении оборачивается аллегорией об искушении любовным соблазном, и этот аспект сообщает оперному сюжету характер притчи.

Серийная техника во всех трех операх использует весь арсенал возможных преобразований исходного ряда: от различных пермутационных форм до создания многоуровневых производных комплексов.

Интонационным источником *Journey to love* служит основанная на сцеплении диатонических рядов серия, заимствованная из «Лирической сюиты» Берга, — знак почитания одного из глубочайших лириков XX столетия и символ эмоциональной близости двух сочинений. Развивая материал весьма свободно, фрагментируя ряд и «вращая» его звуки, Караев фактически преодолевает логику серийных связей — именно на такой основе на отдельных участках партитуры становится возможной алеаторика, традиционно считающаяся антиподом серийности.

На базе берговской серии, путем замены звуков хроматической гаммы на соответствующие им по порядковому номеру звуки квинтового ряда, конструируется еще один 12-тоновый ряд, обозначенный как 5P (*Иллюстрация 1*). При этом исходный всеинтервальный ряд как бы выворачивается наизнанку в границах тех же звуков, образующих тритон, — точный ракоход тонов 2–11, — сохраняя принцип тритоновой оси между тонами, равноудаленными от центра. В свою очередь, из диффузии двух транспозиций ряда 5P формируется 17-звуковой ряд N, а в дальнейшем серийная структура расширяется за счет включения нового ряда NP и комплекса его трансформаций (*Иллюстрация 2*), определяющих интонационное содержание музыки начиная с ц. 46 партитуры (интермедия и раздел, основанный на компиляции фрагментов стихотворений Шара «Безмолвный страж» и «Кроткий»). Порождающая функция исходного ряда становится основой единой интонационной драматургии и единого интонационного комплекса сочинения, явленного в многообразии мелодико-гармонических версий. Одной из таких версий становится quasi-тональная музыка — извлеченные из гармонической структуры основного ряда мягкие многозвучные аккорды терцового строения составляют гармоническую основу разделов «Осадок» (ц. 139–154) и «Париж без тебя» (ц. 186–200). В качестве ведущих принципов серийного конструирования заявляют себя сегментная комплементарность и приемы вращения-ротации звуков ряда, реализуемые в сложнейшей полиритмии мелодических линий⁶.

Серийный ряд «Влюбленного дьявола» стал определяющим для всех последующих сочинений Вустина, базирующихся на идее серии. По призна-

⁶ О способах серийного моделирования в опере с иллюстрацией нотными примерами см.: [1, 423–446].

нию композитора, формула серийного структурирования сложилась как результат размышлений над тем сущностным, что в представлении музыканта ассоциируется с понятием «высшей гармонии», а значит, с отношениями соразмерности и пропорциональности, связывающими все компоненты целого. Говоря об универсальности разработанного принципа применительно к своей музыке, Вустин предлагает рассматривать свое творчество «как некое единое сочинение, где на том же [гармоническом — *M.B.*] поле отдельные произведения одно за другим выстраиваются в таком же порядке, как номера внутри этой оперы» [4, 163].

Отталкиваясь от идеи 12-кратности, композитор создает многоуровневую систему, регулируемую принципом сопоставления взаимно наиболее удаленных видов преобразований серийного ряда, каждый из которых обозначен цифрой и строится на очередном звуке исходной последовательности. Числовое соответствие выражается следующим образом: P (основной вид) — 1, RI (ракоход инверсии) — 2, R (ракоход) — 3, I (инверсия) — 4. Определив этим способом первую четверку основных вариантов серийных модификаций, построенных на первых четырех звуках ряда (*Иллюстрация 3*), для оставшихся восьми звуков автор предлагает эмпирически найденную последовательность 3(R)–1(P)–4(I)–2(RI) и ее ракоход 2(RI)–4(I)–1(P)–3(R). На основе поэтапной разработки «серийного ряда первого порядка» композитор конструирует полный «серийный ряд второго порядка», составленный из 12 рядов («12 двенадцатизвуков», по определению Вустина); общее количество звуков нового образования равно 144 (12x12).

Серийная структура, определяющая интонационно-гармоническое развитие оперы, разрастается в соответствии с найденным алгоритмом. «Вырастив» и проведя многоэлементный ряд второго порядка в двенадцатый раз (что примерно совпадает с серединой партитуры), композитор начинает поступенное движение в обратном направлении, с тем, чтобы к концу оперы описать круг, «замкнув» гармоническое поле возвращением к истоку – исходному ряду в основной позиции. Опера начинается звуком b и завершается гармоническим комплексом из последних пяти звуков Grundreihe на басу des — так в масштабе полной партитуры раскрывается потенциал порождающего ее серийного ряда⁷. Первые четыре звука серии в основной позиции от b, изложенные в определённом ритме, представляют собой устойчивую конструкцию-символ: это одновременно и лейтмотив, относящийся к главному персонажу Дону Альвару, и лейтритм, проходящий через всю оперу. Его мелодическая инверсия от dis характеризует образ матери героя Доньи Менсии.

⁷ По словам Вустина, «приняв за основную “единицу” полный “серийный ряд второго порядка”, можно выстроить полный “серийный ряд третьего порядка”, а приняв его за “единицу”, выстроить “ряд четвёртого порядка” и так далее, в потенциале бесконечно варьируя и усложняя исходную диспозицию». Он характеризует свой «“практически уходящий в космос ряд” как модулирующий из си-бемоль мажора в ре-бемоль мажор» (из переписки автора статьи с А. Вустинным).

Серийная концепция *Nevermore!* Каспарова сложилась еще до изобретения композитором оригинального метода работы с 12-тоновыми последовательностями, который он начнет использовать с 2003 года и который будет основан на выведении ротационных форм основной серии и их последовательных мутациях на квартовый и квинтовый круги⁸. В данном случае «близкими родственниками» (термин Каспарова) основной серии (*Иллюстрация 4*), формирующими единое интонационное поле оказываются ее традиционные модификации: инверсионная, ракоходная и инверсионно-ракоходная.

Содержащийся в серии рассредоточенный звукоряд (звуки 1–2–5–6–4–3–8–9) способствует формированию аккордики на основе гемигрупп, а структура уменьшенного септаккорда, в которую укладываются и данный звукоряд, и не вошедшие в него звуки 7–10–11–12, обеспечивает «близкородственную» связь вариантов ряда, отстоящих друг от друга на интервал м. 3. Додекафонные структуры соблюдены даже в сонорных разделах. На основе комбинации пермутированных рядов по горизонтали и вертикали складываются и основные лейттемы *Nevermore!*, символизирующие образы реального и потустороннего. В смысловом отношении стык этого условного двоемирия отмечает развернутое лейтобразование в характере «венского вальса» на 6/8, обрамляющее оперу и образованное сцепкой Res–Ph–RId–Rfis–Rh–Ib–Pgis–Ig–Rib, — «отголосок привычной в прошлом жизни, который время от времени всплывает в сознании героя-затворника»⁹ (Пример 1).

В наши дни, спустя сто лет после создания первого додекафонного произведения — Оркестровой пьесы № 1 Веберна (1913) — идея сочинения музыки, тем более оперы, по законам ортодоксальной додекафонии представляется морально устаревшей¹⁰. Однако конструктивный потенциал серийного метода далеко не исчерпан и в контексте обновляемого инструментария композитора он сохраняет устойчивые позиции «рациональной методики, служащей максимально ясному воплощению основной поэтической идеи» [3, 68].

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М.С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. Дисс. ... док. иск.: 17.00.02. М., 2012.
2. Каспаров Ю.С. ... И я — композитор! М.: Музиздат, 2014.
3. Шнитке А.Г. Оркестровая микрополифония Лигети // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 66–69.
4. Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина: монографические беседы. М.: Директ-Медиа, 2014.
5. Barry Ch.M. Being, Becoming, and Death in Twelve-Tone Music: «Wie bin ich froh!»

⁸ По словам автора, данный способ обеспечивает особо прочную систему интонационных связей: «<...> я изначально гарантирую органичность языка. Никакой эклектики при таком методе не может быть в принципе» (из переписки автора статьи с Ю. Каспаровым).

⁹ Из переписки автора статьи с Ю. Каспаровым.

¹⁰ Вопросы развития оперы в «постсерийный» период затронуты в целом ряде исследований недавнего времени. См., в частности: [7; 8; 9; 10].

- as Epitaph // *Intégral*. 2014–2015. Vol. 28/29. P. 81–123.
6. Boss J. *Schoenberg's Twelve-Ton Music: symmetry and the musical idea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
 7. *Experimental Encounters in Music and Beyond* / ed. by K. Coessens. Leuven: Leuven University Press, 2017.
 8. Heile B. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera // *Music & Letters*. 2006. Vol. 87, №. 1. P. 72–81.
 9. Lee Sh.D. Dissonant Opera, Dissident Fragments // *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 2015. Vol. 90. Issue 4. P. 273–284.
 10. Sköld M. A Topography of Personal Preferences // *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition* / ed. by G. Nierhaus. Graz: Springer Science-Business Media Dordrecht, 2015. P. 209–230.
 11. Strykowski D.R. The Diegetic Music of Berg's Lulu: When Opera and Serialism Collide // *Journal of Musicological Research*. 2016. Issue 1. P. 1-22.

REFERENCES

1. Vysotskaya M.S. *Mezhd u logikoy i paradoksom: kompozitor Faradzh Karaev* [Between Logic and Haradox: Composer Faradzh Karaev]. Doc.sci. dis.: 17.00.02. Moscow, 2012. (In Russian).
2. Kasparov Yu.S. ...*I ya – kompozitor!* [...And I'm a Composer!]. Moscow: Muzizdat, 2014. (In Russian).
3. Schnitke A.G. Orkestrrovaya mikropolifoniya Ligeti [Ligeti's Orchestral Micropoliphony]. In: Schnitke A. *Stat' i o muzyke* [Music Articles], ed. by A. Ivashkin. Moscow: Kompozitor, 2004, pp. 66–69. (In Russian).
4. Schulgin D.I. *Muzikal'nyye istiny Aleksandra Vustina: monograficheskyye besedy* [Musical Truths of Alexander Vustin: Monographic Conversations]. Moscow: Direkt-Media, 2014. (In Russian).
5. Barry Ch.M. Being, Becoming, and Death in Twelve-Tone Music: «Wie bin ich froh!» as Epitaph. In: *Intégral*. 2014–2015, vol. 28/29, pp. 81–123.
6. Boss J. *Schoenberg's Twelve-Ton Music: symmetry and the musical idea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
7. *Experimental Encounters in Music and Beyond*, ed. by K. Coessens. Leuven: Leuven University Press, 2017.
8. Heile B. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. In: *Music & Letters*, 2006, vol. 87, no. 1, pp. 72–81.
9. Lee Sh.D. Dissonant Opera, Dissident Fragments. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 2015, vol. 90, issue 4, pp. 273–284.
10. Sköld M. A Topography of Personal Preferences. In: *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, ed. by G. Nierhaus. Graz: Springer Science-Business Media Dordrecht, 2015, pp. 209–230.
11. Strykowski D.R. The Diegetic Music of Berg's Lulu: When Opera and Serialism Collide. In: *Journal of Musicological Research*, 2016, issue 1, pp. 1–22.

Высоцкая Марианна Сергеевна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра современной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Marianna S. Vysotskaya

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Contemporary Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow

e-mail: anna_mari@mail.ru

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий формирование ряда 5P. Включены партии фортепиано (P f), струнного квартета (string quartet) и партии 5P фортепиано (5P f). Дotted lines указывают на связь между нотами в разных партиях.

Илл. 1. Ф.Караев. Journey to love. Формирование ряда 5P

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий формирование ряда NP. Включены партии 5P (5P f), 5I (5I f) и NP (NP f). Дotted lines указывают на связь между нотами в разных партиях.

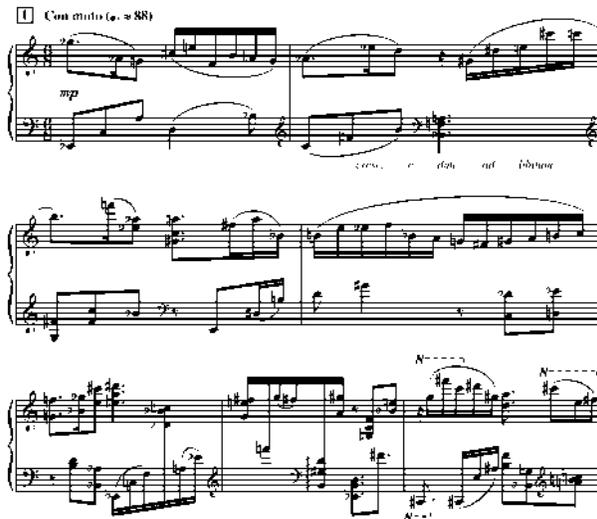
Илл. 2. Ф.Караев. Journey to love. Формирование ряда NP

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий варианты серийных модификаций. Включены четыре варианта: 1 (P b), 2 (RI d), 3 (R e) и 4 (I dis). Каждый вариант представлен мелодической линией на нотном стане.

Илл. 3. А.Вустин. Влюблённый дьявол. Варианты серийных модификаций



Илл. 4. Ю.Каспаров. Nevermore! Основная серия



Пример 1. Ю.Каспаров. Nevermore! Лейтмотив, образованный сцепкой вариантов ряда

ПОДХОДЫ К ЖАНРУ ОПЕРЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ БУРЯТИИ, ТЫВЫ И ЯКУТИИ

APPROACHES TO THE GENRE OF OPERA
IN THE WORKS OF COMPOSERS OF BURYATIA, TYVA, AND YAKUTIA

Аннотация. Статья посвящена оперному творчеству композиторов трех сибирских республик — Бурятии, Тывы и Якутии. Учитывая малую известность многих сочинений, в работе использован комплексный подход, который включает элементы дескриптивного, аналитического и сравнительного методов, а также контекстно-диалогический подход.

Названы наиболее показательные произведения в жанрах оперы и музыкальной драмы, создававшиеся в 1940–2010-е годы. Отмечены удачные находки, позволившие авторам воплотить в академических произведениях оригинальные национальные музыкальные источники и приемы, характерные для традиционных культур. В том числе зафиксировано внедрение в партитуры фрагментов оригинального фольклора в формате устного, нефиксированного, многовариантного традиционного творчества. Подробнее проанализированы «*Нюрсун Боотур*» М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского, «*Чечен и Белекмаа*» Р.Д. Кенденбиля, «*Баир*» П.М. Берлинского и Б.Б. Ямпилова, «*Энхэ-Булат-батыр*» М.П. Фролова, «Благословение *Аар-Тойона*» В.В. Ксенофонтова.

Сделаны выводы, что самыми показательными стали якутская опера-олонхо, созданная по модели национального эпического сказания и бурятский оперный спектакль, содержащий свойственное бурятскому традиционному искусству краочно-театральное, игровое, обрядовое начало. Отмечено продолжение и развитие сформировавшихся академических традиций в национальных композиторских школах Сибири.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири; композиторы Бурятии, Тывы и Якутии; музыкально-театральное творчество; опера; опера-олонхо; музыкальная драма; Марк Жирков; Генрих Литинский; Маркиан Фролов; Павел Берлинский; Баудоржа Ямпиллов; Ростислав Кенденбиль.

Abstract. The subject of research in this article is formed by operatic works of composers from three Siberian republics — Buryatia, Tyva, and Yakutia. Considering the fact that many of these are not very familiar to wide audiences, this paper makes use of an integrated approach, which includes elements of descriptive, analytical and comparative methods, as well as the context-dialogical approach.

The article makes mention of the most exemplary works in the genres of opera and musical drama created between the 1940s and the 2010s. The numerous successful artistic discoveries, which allowed the composers to demonstrate within their classical academic works an abundance of original national musical sources and techniques

characteristic of their traditional cultures, are highlighted. The latter includes implementing into the musical scores of the operas fragments of original folk music in the format of orally disseminated, multivariate traditional music, which is still not notated. The operas *Nyurgun Bootur* by Mark Zhirkov and Genrikh Litinsky, *Chechen and Belekmaa* by Rostislav Kendenbil, *Bair* by Pavel Berlinsky and Baudorzha Yampilov, *Enkhe-Bulat-Bator* by Markian Frolov and *The Blessing of Aar-Toyon* by Vladimir Ksenofontov are given more detailed analysis.

The conclusion is arrived at that the Yakut opera-olonkho, which is composed according to the model of the national epos, and the Buryat opera, which contains a colorful, theatrical, playful, ritual element peculiar to Buryat traditional art, provide the most vivid examples of this movement. The continuation and development of formed academic traditions in the national compositional schools of Siberia are noted

Keywords: musical culture of Siberia; composers of Buryatia, Tyva and Yakutia; musical and theatrical creativity; opera; opera-olonkho; musical drama; Mark Zhirkov; Genrikh Litinsky; Markian Frolov; Pavel Berlinsky; Baudorzha Yampilov; Rostislav Kendenbil.

На фоне европейских достижений азиатская часть России часто воспринимается зоной создания вторичного продукта в области культуры. Данный взгляд обусловлен более поздним появлением европейской культуры и более поздним формированием академического искусства на азиатской территории. Факт наводит на мысль о производном характере многих музыкальных явлений. В результате слушатели и музыковеды в основном обращаются к композиторским сочинениям европейской части России, сибирские же работы остаются закрытыми страницами. В то же время моноцентричный взгляд не дает осознать сибирское искусство с иной позиции: представители региона обладают другой культурой, заложенной в коренных традициях, но не закрытой и для внешних воздействий. Учитывая прочную связь сибирских опусов с национальным началом, их понимание требует осознания внутрикультурной точки зрения, характерной для каждой национальной школы¹.

Пласт оперных сочинений, созданных в 1940–2010-е в Бурятии, Тыве и Якутии насчитывает десятки опер. Показательно, что ранние спектакли, — бурятская драма «*Баир*»² (1938) с музыкой Павла Берлинского и Баудоржи Ямпилова, опера «*Энхэ-Булат-батор*» (1940) Маркиана Фролова, якутская музыкальная драма «*Нюргун Боотур*» (1938) Марка Жиркова и одноименная опера Марка Жиркова–Генриха Литинского (1946), — популярные сочинения,

¹ Многие исследователи отмечают, что вне знания контекста произведение остается «закрытым» для понимания. Например, О. Никитенко и Сью Цзянь пишут: «Изумление... испытывает инкультурный зритель, встречающий в китайском театральном искусстве нечто непостижимое и закрытое для его восприятия. Там, где “аутентичные” слушатели смеются или плачут, иностранец пытается складывать отдельные элементы необычайного зрелища в некое органичное целое, но не факт, что это ему удастся» [4, 48].

² «По масштабности драматургии, яркости музыкальных образов “Баир” во многом близок к опере» [3, 37].

остающиеся в репертуаре национальных театров и сегодня. К сожалению, в меньшей степени это относится к тувинской опере «*Чечен и Белекмаа*» (1965) Ростислава Кенденбиля.

Феномен актуальности первых национальных опусов в республиках и дальнейшие пути поиска решений в жанре оперы заслуживают специального рассмотрения. Во-первых, ранние спектакли отвечали потребностям аудитории в зрелищном действе, включающем традиционное музыкальное наследие и подлинные изделия прикладного искусства. Во-вторых, основу опусов составляли весьма чтимые сказания, сказки и легенды. Первоисточники содержали национально значимые идеи, символы и образы, устоявшиеся взгляды на мироздание. В-третьих, героические мотивы отвечали духу времени и поддерживали патриотические настроения населения. В-четвертых, спектакли создавались на национальных языках и были близки публике.

Наконец, важными стали музыкальные воплощения³, которые часто объединяли: 1) композиторские темы; 2) обработки и стилизации, сделанные на основе фольклорных источников; 3) фрагменты оригинального фольклора в формате, в котором он бытовал в среде носителей культурных традиций, т.е. в устном, многовариантном, нефиксированном виде. Это был новый подход, который уравнивал пласты академического и традиционного искусства. Подчеркнем, здесь имеется в виду не адаптация фольклорного материала, а его включение в художественное сочинение в первозданной форме.

Прием в чем-то напоминает современные перформансы. Разумеется, в сочинениях 1940-х не планировалось содержательной свободы, элемент непредсказуемости заключался в варибельности музыкального воплощения отдельных номеров или фрагментов. То есть влияние традиционного начала, связанного с импровизацией, было ограничено рамками концепции и драматургии, но сам метод означал оригинальную находку, итог которой зависел от фантазии, способностей и подготовки исполнителей. Так были достигнуты: обогащение музыкального языка, оригинальность сочинения в контексте оперного творчества, самобытность звучания от спектакля к спектаклю.

Использование фольклорных форм оказалось перспективным: это позволило осознать авторские произведения как непосредственное продолжение традиционной культуры. Не последнюю роль сыграло то, что образцы музыкального искусства являлись художественно выразительными и, безусловно, значимыми для слушателей. Аргументом в пользу решения стали и возможности певцов. На ранних этапах развития академических форм искусства уровень подготовки солистов не всегда позволял им осваивать классические

³ О преимущественной важности звукового воздействия пишут авторы серии трудов по этномузыкологии «The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology»: «Sound and music are immensely important to the way we orient ourselves. As humans, we are being “in the world” through all of our senses, but we are particularly aware of vibrations that come to us as sounds» [11, 26].

партии. Постановки западноевропейских и русских оперных шедевров могли выглядеть недостаточно убедительно и по вокалу, и по интерпретации, а традиционными стилями и техниками звукоизвлечения национальные музыканты владели хорошо.

Ярким примером стал «*Нюргун Боотур*» Жиркова⁴–Литинского, в котором были использованы не только содержательные идеи олонхо (такой вариант был бы бледной попыткой создать якутский вариант оперы), а воспроизведены концептуальные, композиционные, структурные, стилистические особенности жанра, не говоря уже о лейтмотивах, тематизме и исполнительских стилях. Об этом пишет Нина Головнева: «Если чаще синтез национального и европейского приводил к созданию национального варианта оперы посредством обновления жанра изнутри, то в “*Нюргуне Боотуре*” исходной моделью стало олонхо, якутский героический эпос» [1, 70]. Системное сочетание признаков олонхо в музыкально-театральном сочинении позволило создать самостоятельный жанр на его основе.

При этом Жирков и Литинский использовали возможности работы с фольклором, сформировавшиеся в советской композиторской практике. Так, стиль вокального интонирования *дьиэрэтии ырыа*, характерный для ведущих персонажей, оказался обогащен оркестровыми красками, а фольклорные образцы в стиле *дэгэрэн ырыа* были обработаны с учетом приемов композиторского письма того времени. В результате в опере пересеклись три типа источников. Первым стал авторский материал, представленный в большинстве оркестровых номеров (№№ 6; 18; 21; 32; 36а; 43; 50а; 53; № 57), другой пласт — обработанные фольклорные темы (например, №№ 14; 16; 19; 20; 79), третий — выступления *олонхосута*, а также арии героев, представляющие самый большой массив музыкального материала оперы (№№ 3; 6; 9; 13; 24; 27; 29; 54; 55; 61; 62; 74). В последних применяется техника *дьиэрэтии ырыа*, подразумевающая импровизацию, свободу ритмического рисунка, неточную темпериацию и обилие мелизматических украшений (распевов, *кылысахов*). Выписанные мелодические линии являются основой для сольного высказывания. Так, в большинстве номеров вокальная партия базируется на трихорде: № 6 и № 9 ($b-c'-d'$), № 41 ($g-a-c'$), № 13 ($as-b'-c'$), № 31 ($g'-a'-h'$), № 55 ($f-as-b$). Встречаются и базовые тетрахорды, например, № 27 ($es-f-g-b$), № 54 ($e'-a'-h'-cis^2$), а также дихорды: № 29 ($g-b$), № 62 ($e-gis$). Зафиксированный нотный текст далек от звукового результата, который достигается путем авторского орнаментирования заданного мелодического остова.

⁴ Анна Ларионова называет Жиркова первым, кто занимался изучением стилей якутского интонирования: «Mark Zhirkov, an early Sakha composer and musicologist, who was the first person to codify the performance characteristics of the two primary Sakha singing styles (*dièrètti ырыа* and *dэгэрэн ырыа*)» [8, 2].

Оригинальность решения и национальная самобытность имела оборотную сторону: отсутствие певцов, владеющих стилем *дыэрэтии ырыа* за пределами республики, ограничило исполнение опуса. Но в Якутии идея оказалась жизненной. Тем более что популярность *олонхо* не ослабевает: например, о различных формах бытования эпоса в настоящее время пишет Робин Харрис в книге «Storytelling in Siberia: The Olonkho epic in a changing world» [7].

Конечно, не все последующие опусы созданы по принципу «*Нюргуна Ботура*», но примеры имеются и в недалеком прошлом, то есть можно говорить о формировании национальной традиции: оперы-олонхо. По аналогии были выстроены «*Саасчаана и Сардаана*» и «*Аар Тойон алгыһа*» («Благословение Аар Тойона») Владимира Ксенофонтова, некоторые приемы использованы в операх «*Буйук ырата*» («Колыбельная песня») Захара Степанова и «Неугасимое пламя» Николая Берестова⁵.

Например, «*Аар Тойон алгыһа*» (2001) тоже построена по эпическому принципу, с преобладанием монологических форм, включает традиционные приемы интонирования. Но если композиторы 1940-х надеялись на владение певцами техникой *дыэрэтии ырыа*, современный автор нотировал большинство форшлагов, украшений, сопровождающих мелодическую линию – соло Айыы ойууна (цц. 28–32), арии Урюн Аар Тойона (цц. 33–43), Кун Кубэй Хотун (цц. 55–65) и др. Отметим, что диапазоны при этом изменились: если у Марка Жиркова использовался тетрахорд или трихорд, то Владимир Ксенофонов применил более широкие диапазоны. Так, в арии Аар Тойона это $ces-des-es-f-ges-as-b$. В арии Хотун это типичный диапазон сопрано: $es^1-f^1-g^1-as^1-b^1-c^2-d^2-es^2-f^2-g^2-as^2-b^2$, а в арии Айыы Ойууна (цц. 132–134) — басовый диапазон: $des-es-e-f-fis(ges)-g-gis-a-ais-h-c^1-cis^1$. При этом в мелодической линии преобладает поступенное движение, каждая строфа остается в рамках малообъемного звукоряда, но с новой строфой тесситура постепенно повышается или понижается. Монотонность ритмического рисунка сохраняется: мелодическая линия изложена крупными длительностями в умеренном темпе, что позволяет добавлять мелизматику.

Идея привнесения традиционных приемов в академические партитуры реализована и в других республиках, но пути к оригинальным решениям были более продолжительными. В Тыве первой законченной оперой стала «*Чечен и Белекмаа*» Кенденбия⁶. Несмотря на национальный колорит, здесь проведена «стыковка» фольклорной и академической традиций привычными ме-

⁵ Подробнее об использовании приемов *олонхо* в опусах Захара Степанова и Николая Берестова см.: [5, 335–339; 425–431].

⁶ Факт, что композитор оставил разговорные диалоги, стал поводом для жанровых споров: «произведение приближается к характерному для советского периода 1930-х гг. типу песенной оперы <...> сочинение Кенденбия, думается, может стать настоящим оперным произведением лишь при условии полноценного исполнения в оперном театре артистами и дирижером оперной школы» [2, 318–319].

тодами: 1) использован легендарный национальный источник; 2) воссоздан визуальный эффект благодаря ярким костюмам и декорациям; 3) сделана бережная гармонизация мелодической линии; 4) добавлены обряды.

В опусе просматриваются черты *тоол*, *кожсамык*, а также тема «Ореховая тайга», которую Екатерина Карелина называет «музыкальной сверхтемой всего сочинения» [2, 321], а Галина Осипенко — «лейтмотивом оперы» [6, 63]. Специфика фольклорного музыкального языка воплощена и в авторских темах композитора, что позволило достичь стилистического единства: в основу положены типичные звукоряды, приемы звуковысотной организации, ритмические рисунки. Так, цитаты «Ореховой тайги» базируются на пентатонике: $cis^1-dis^1-fis^1-gis^1-ais^1$, (в других вариантах: $cis-dis-fis-gis-ais$ или $e^1-fis^1-a^1-h^1-cis^2$). В основу авторской темы Романса Белекмы тоже положена пентатоника: $e^1-g^1-a^1-h^1-d^2$, отражаются метроритмические особенности традиционной темы, в оркестровом сопровождении преимущественно применяются плагальные обороты.

Образ негативного персонажа (Царицы) должен был основываться на контрасте, но не вступать в противоречие с остальным материалом, и композитор решил эту проблему путем внедрения полутонов на расстоянии. Так, в Ариозо первое предложение экспозиционного раздела основано на звукоряде $g^1-b^1-c^2-es^2-f^2-g^2-b^2$, а второе — $d^1-f^1-g^1-b^1-c^2-d^2-f^2-g^2-b^2$, аналогично построена реприза. Более самостоятельным выглядит и ритмический рисунок, и гармоническое оформление, поскольку композитор внедрил здесь, кроме плагальных оборотов, мажорную доминанту.

В операх «Чечек» (1966) Саая Бюрбе и «Буян-Бадыргы» (2004) Сергея Бадыраа использованы аналогичные цитаты. В республике появились музыкальная комедия «Певцы дня» (1972) на текст Степана Сарыг-оола и драма «*Бглаар Туруг*» («Плачущая скала», 1978) на либретто Куулара Сапык-оола, музыка к которым принадлежит Алексею Чыргал-оолу. Принципиальных новаций сочинения не содержат. Адресация к типичным методам трактовки оперного жанра еще не позволила сформировать подлинно национальное решение, которое стало бы серьезным взносом в копилку отечественного искусства.

Более показательный путь обеспечили произведения, в которых сохранилась оригинальность традиционного языка, и не происходило явного перевеса в сторону европейского академического жанра. Интересным шагом в жанре балета стало использование национальных умений, составляющих важную часть музыкальной культуры Тывы. Это включение *хоmeisterов* ансамбля «Саяны» и *тоол* сказителя в спектакль «*Хая-Мерген*» (1979) Петра Геккера, который Карелина назвала «первым национальным тувинским балетом»⁷. В партитуре был использован и национальный инструментарий (бубен, хо-

⁷ О балете см. подробнее: [2, 334–338].

мус⁸), который, как известно, является важным маркером культуры в целом: «Instrumental interpretations <...> are filtered not only through the performance style of individual musicians but also through culture-specific stylistic preferences» [9, III]. Известно, что в балет по мистерии «Цам» композитор тоже внедрил исполнение *хомеистами* фрагментов в стиле *кыргыраа*. В более поздней опере «Монге Аялга» («Вечная мелодия», 2004) группы композиторов⁹ применен прием коллективного горлового пения. Данный шаг стал важными в поиске равновесия между традиционной и академической системами музыкального искусства.

Иначе развивалась ситуация в Бурятии. В драме «Баур» Гомбожапа Цыдынжапова и Аполлона Шадаева с музыкой Берлинского (47 номеров) и Ямпилова (6 номеров) были щедро использованы элементы театрализации, имевшиеся в традиционной культуре: свадебный обряд, камлание шамана, мистерия *Цам*, обряд освящения лука, и др. В результате «Баур» стал образцом яркого спектакля, иллюстрирующего сюжет. Несмотря на драматические перипетии, содержащиеся в сюжете, опус решен в эпическом ключе: действие развивается неторопливо, основная линия прерывается обрядами, важна роль хора как комментатора. При создании «Энхэ-Булат-батора» уральскому композитору Маркиану Фролову оказали помощь в работе с бурятским языком и знакомстве с фольклором Дандар Аюшеев и Баудоржа Ямпиллов, а также консультант по фольклору Цыдынжапов. Аюшеев, имевший опыт дацанского музицирования, выступил и экспертом храмового искусства. Помимо работы с цитатами и конструирования тем с опорой на типовые напевы, Фролов внедрил обрядовые и игровые сцены, которые составили самостоятельный пласт. Два упомянутых сочинения заложили основу бурятского оперного искусства. Потенциальные возможности традиционной культуры, содержащиеся в ней приемы театральности, оказались важным условием для последующих работ.

Оперные пробы Ямпилова явились попытками приближения к типу советской оперы, но в сочинениях имеются интересные сцены, связанные с бурятской культурой. Нельзя не упомянуть опусы работавших в Бурятии Сергея Рязова и Льва Книппера, а также трилогию для театра Аюшеева (первая опера в соавторстве с Борисом Майзелем). Также в республике было реализовано несколько проектов в русле тенденций 1970–1980-х гг. (рок-оперы и моноопера Виктора Усовича, опера-балет «Сагаан-Хатан» Аюшеева). Но очевидно, что наиболее колоритными стали произведения, в которых реализовано свойственное бурятскому искусству красочно-театральное, обрядовое начало.

⁸ Известно, что хомус — культовый инструмент тувинцев, по утверждению шаманки: «Khomus is a red deer that can fly like a bird, with which she flies along the Middle World, and she calls it “chagaa daiym” — small horse». [10, 172].

⁹ Буян-Маадыр Тулуш, Урана Хомушку, Чойгана Комбу-Самдан, Наталья Лопсан, Аяна Монгуш.

На расстоянии десятилетий достижения композиторов видятся более отчетливо. Наиболее показательными стали якутская опера-олонхо и бурятские спектакли. При этом явный поворот от ориентации на интернациональное в искусстве к акценту на самобытное начало в 1990-е помог композиторам избавиться от обязательного «освоения» всей жанровой линейки и обратиться к действительно национально значимым явлениям. Это определило и жанровые приоритеты в целом, и подтвердило перспективные направления работы в жанре оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головнева Н.И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985). Новосибирск: ЯНЦ АН России, 1994.
2. Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование / науч. ред. В.Н. Юнусова. М.: Композитор, 2009.
3. Куницын О.И. Музыка Советской Бурятии. М.: Сов. композитор, 1990.
4. Никитенко О.Б., Сюй Цзянь. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1. С. 48–52.
5. Пыльнева Л.Л. Процессы становления творчества композиторов Бурятии, Тывы и Якутии: монография. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013.
6. Рожденный петь: К 80-летию со дня рождения композитора Р. Кенденбиля / авт.-сост. З. Казанцева; ред. Е. Карелина. Кызыл: Республиканская типография, 2002.
7. Harris R. P. *Storytelling in Siberia: The Olonkho Epic in a Changing World*. Champaign, IL: University of Illinois, 2017.
8. Larionova A., Harris R. P. Eduard Alekseyev: One of the Founders of Sakha Ethnomusicology // GIALens. Vol. 7, No. 31. P. 1–7. [Electronic source] URL: <https://best.google.ru/GIALens> (accessed 28.09.2019).
9. Levin Th., Suzuki V. *Where rivers and mountains sing: sound, music, and nomadism in Tuva and beyond*. New edition. Bloomington: Indiana University, 2019.
10. Tadagawa L. The Khomus is my red deer on which I fly through the middle world (khomus in the shamanic practice of Tuva: Research issues) // *The New Research of Tuva*. 2017. № 2. P. 165–176.
11. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* / Edited by S. Pettan, J. T. Titon. New York: Oxford University Press, 2015.

REFERENCES

1. Golovneva N.I. *Stanovleniye yakutskoy professional'noy muzykal'noy kul'tury (1920–1985)*. [Formation of The Yakut professional musical culture (1920–1985).] Novosibirsk: YANC AN Rossii, 1994. (In Russian).
2. Karelina E.K. *Istoriya tuvinskoy muzyki ot padeniya dinastii Tsin i do nashikh dney*, ed. by V.N. Yunusova. [The history of Tuva music from the fall of the Qing dynasty to the present days]. Moscow: Kompozitor, 2009. (In Russian).
3. Kunitsyn O.I. *Muzyka Sovetskoy Buryatii*. [Music of Soviet Buryatia] Moscow: Sovetskij kompozitor, 1990. (In Russian).
4. Nikitenko O.B., Xu Tszyan'. Pekinskaya opera kak zhanrovaya paradigma kitayskogo natsional'nogo teatra [The Beijing Opera as a genre paradigm of Chinese national theatre]. In: *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual

- problems of higher musical education], 2018, no. 1, pp. 48–52. (In Russian).
5. Pylneva L.L. *Protsessy stanovleniya tvorchestva kompozitorov Buryatii, Tyvy i Yakutii* [The processes of formation of the composer creativity of Buryatia, Tuva and Yakutia]. Novosibirsk NGTU publ., 2013. (In Russian).
 6. *Rozhdennyi pet': K 80-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora R. Kendenbilya*. [Born to sing: On the occasion of the 80th birthday of composer R. Kendenbil], ed. by Z. Kazantzeva, E. Karelina. Kyzyl: Respublikanskaya tipografiya, 2002. (In Russian).
 7. Harris R.P. *Storytelling in Siberia: The Olonkho Epic in a Changing World*. Champaign, IL, University of Illinois, 2017.
 8. Larionova A., Harris R. P. Eduard Alekseyev: One of the Founders of Sakha Ethnomusicology. In: *GIALens*, vol. 7, no. 31, pp. 1–7. Available at: <https://best.google.ru/GIALens> (accessed: 28.09.2019).
 9. Levin Th., Suzukei V. *Where rivers and mountains sing: sound, music, and nomadism in Tuva and beyond*. New edition. Bloomington; Indiana University Press, 2019.
 10. Tadagawa L. The Khomus is my red deer on which I fly through the middle world (khomus in the shamanic practice of Tuva: Research issues). In: *The new research of Tuva*, 2017, no. 2, pp. 165–176.
 11. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, edited by S. Pettan, J. T. Titon. New York: Oxford University Press, 2015.

Пыльнева Лада Леонидовна

доктор искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, Россия

Lada L. Pylneva

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Associate Professor, Music Theory Department, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

pylneva@mail.ru

КАЗАХСКАЯ ОПЕРА: ИСТОРИЯ И БУДУЩЕЕ

KAZAKH OPERA: HISTORY AND FUTURE

Аннотация. Опера стала культурным феноменом в казахском музыкальном искусстве. В статье делается попытка оценить ее непростой исторический путь, который начал свою точку отсчета с 1934-го — года создания первой национальной оперы «Кыз-Жибек» Евгения Брусиловского.

Авторы перечисляют благоприятные историко-культурные условия для органичного внедрения жанра: творчество акынов и жырау, вклад драматурга, писателя и либреттиста Мухтара Ауэзова, своеобразие творческой работы первого профессионального театра, в недрах которого вызревала опера.

Сложившиеся благоприятные историко-культурные условия позволили стать опере своего рода центральной осью в национальной музыкальной культуре. Так, опера оказала сильное влияние на балетный жанр. Примечательно, что именно в опере национальной хореографией было создано самое значительное — танцевальные сцены в произведениях «Кыз Жибек», «Биржан и Сара», «Абай». Оказал оперный жанр ощутимое влияние и на другие жанры — симфонический кюй и мюзикл.

В заключение авторы описывают некоторые тенденции национального музыкального театра: мюзикл получает широкую государственную поддержку и привлекает пристальное внимание отечественных композиторов-современников. Опера же, которая была ведущим жанром в советский период, отошла на второй план. Одна из возможных причин — отсутствие композитора-мастера дарования Мукана Тулебаева или Ахмета Жубанова, чьи творческие устремления связаны с оперой.

Ключевые слова: казахская опера, жырау, айтыс, драматический театр, театр, мюзикл, симфонический кюй.

Abstract. Opera has become a cultural phenomenon in the Kazakh musical art. The paper attempts to assess its difficult historical way that began its starting point from 1934 — the year of the creation of the first national opera *Kyz-Zhibek* by Evgeny Brusilovsky. The authors list favorable historical and cultural conditions for organic introduction of the genre: the work of akyns and zhyrau, contribution of the playwright, writer and librettist Mukhtar Auezov, originality creative work of the first professional theater, in the bowels of which the opera was ripening.

The favorable historical and cultural conditions allowed become an opera a kind of central axis in the national musical culture. Opera had a strong influence on the ballet genre. It is noteworthy that it was in the opera that the national choreography was the most significant was created — dance scenes in the works of *Kyz Zhibek*, *Birzhan*

and Sarah, Abay. An opera genre also had tangible impact to other genres as well – symphonic kui and musical.

In conclusion, the authors describe some trends in national musical theater: the musical gets a wide state support and attracts close attention of domestic contemporary composers. Opera, which was the leading genre in Soviet period, faded into the background. One possible reason is absence of the composer-master of talent Mukan Tulebaev or Akhmet Zhubanova, whose creative aspirations are associated with opera.

Keywords: Kazakh opera, zhyrau, aitys, drama theater, theater, musical, symphonic sui.

Чуть более 80-ти лет тому назад в культурной жизни Казахстана произошло крупное событие, которое, однако, прошло почти незамеченным: в 1934 году состоялась премьера первой национальной оперы «Кыз-Жибек». Ее автор Евгений Брусиловский, недавний выпускник Ленинградской консерватории, писал: «Все очень волновались и надеялись, что спектакль дойдет до аудитории, несмотря на отсутствие внешних эффектов. Но, увы, вдруг, так сразу революции не произошло. <...> Публика принимала спектакль не то неуверенно, не то вяло. <...> В общем, премьера провалилась» [3, 73]. Всего 2 года спустя та же опера вызвала широкий резонанс во время Декады казахского искусства в Москве (1936). Многие описывали триумф молодого музыкального театра Казахстана [см. 20]. Так, Н. Изгоев отмечал, что «для многих музыкантов и любителей театра эти спектакли были подлинным откровением. <...> Казахи сумели поднять свою музыку, сохранив все ее национальные особенности» [4, 4].

Сейчас, оценивая исторический путь казахской оперы, можно смело утверждать, что за относительно непродолжительное время этот жанр сумел стать значимым культурным явлением в Казахстане, свидетельством чему служит неизменная любовь зрителей к операм «Кыз-Жибек» Брусиловского, «Биржан и Сара» Мукана Тулебаева и «Абай» Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди. Спектакли регулярно ставятся в трех музыкальных театрах республики – в Государственном академическом театре оперы и балета имени Абая в Алматы, Государственном театре оперы и балета «Астана Опера» в Нур-Султане (ранее — Астана) и Областном театре оперы и балета в Шымкенте. Эти сочинения 30–40-х годов и стали самыми популярными среди более, чем сокока оперных полотен, написанными национальными авторами.

Историко-культурных предпосылок развития оперы в Казахстане было несколько. Прежде всего, это музыкально-поэтическое творчество акынов (поэты-импровизаторы) и жырау (сказители, поэты), отмеченное С. Каскабасовым как начальная форма театрального искусства казахов [6, 26]. Успех казахской оперы во многом подготовлен особенностями организации первого профессионального театра: артисты должны были обладать не только драматическим, но и музыкальным талантами, поскольку в задачи творческого

коллектива входили постановки и драматических спектаклей, и концертов. В архивах России и Казахстана нами обнаружены интереснейшие документы, которые свидетельствуют о том, что актеры Елюбай Умурзаков, Калибек Куанышпаев, Серке Кожамкулов, Курманбек Джандарбеков, Куляш Байсеитова и другие ныне признанные корифеи национального искусства еженедельно по 20 часов изучали теорию музыки, сольфеджио, пели в хоре, играли на инструментах, занимались вокалом. На изучение сценического искусства, к примеру, отводилось всего 6 часов, на репетиции — 12 [10, 40]. Поэтому первая музыкальная постановка «Айман–Шолпан» Государственной музыкальной студии, организованной на базе драматического театра, показала, что артисты профессиональны и в музыкальной области.

В 30-е годы XX века оперные студии (отделения) стали своего рода «визитной карточкой» национальной политики государства в области музыкальной культуры»: ускоренное создание оперы в бывших республиках СССР являлось одной из важных государственных задач [13, 304]. Первой открывшейся в Московской консерватории студией стала Башкирская (1932), Казахская открылась в 1935-м. Однако анализ комплекса документальных материалов в архивах Казахстана и России (дела Наркомпроса и Управления по делам искусств республики Казахстан, фонды №№ 81 и 1242, Государственный центральный архив Республики Казахстан, личные дела студентов Казахского отделения, архив МГК) показал, что эта учебная структура, в отличие от оперных студий других республик, не решила проблему подготовки специалистов академического музыкального искусства по разным причинам, в числе которых оказались невысокие финансовые вложения со стороны Наркомпроса и Управления по делам искусств Казахской ССР [9].

Говоря о становлении казахского музыкального театра, необходимо указать и на значимую роль писателя, драматурга и либреттиста Мухтара Ауэзова, страстно ратовавшего за его развитие. Ауэзов настаивал на введении в драматические спектакли фольклора. «Если наш театр сумеет впитать в себя это достояние народа, он станет подлинно народным театром», — утверждал драматург, выступая в печати [цит. по: 8, 44]. Ауэзов же и стал организатором первого музыкального ансамбля народных исполнителей при театре. Так, Хамиди вспоминал: «В бытность свою заведующим литературной частью Казахского драматического театра, в 1933 году, он стал инициатором создания первого театрального оркестра. В его составе было всего лишь десять человек, да и тех мы с трудом разыскали в Алма-Ате» [16, 61]. Ауэзов активно выступал в печати, где высказывал свое видение развития молодого театра и даже с жаром полемизировал с Брусиловским о том, как нужно писать оперы. Последний красочно описал острые дискуссии на эту тему в своих мемуарах [3]. Ауэзову был автором либретто опер 30–40-х годов («Айман–Шолпан» Брусиловского, «Абай» и «Толеген Тохтаров» Жубанова и Хамиди).

В национальном драматическом театре была создана благоприятная среда для адаптации европейского по генезису жанра оперы. Уже первые опыты оказались весьма удачными и интересными в музыкальном отношении: музыка к спектаклю «Енлик–Кебек» Дмитрия Мацуцина включала 15 номеров, в ней присутствовали песни-характеристики героев, лейтмотивы [12, 55]. Еще один из показательных примеров поиска образа казахской оперы в драматическом театре — «Абай» Хамиди и Жубанова. Музыка к спектаклю стала «мостом» к признанной классике национального искусства — одноименной опере, где апробировались идея всего сочинения, сюжета и тематизма.

Таким образом, в Казахстане сложились благоприятные историко-культурные условия для успешного развития оперы, и она стала своего рода центральной осью в национальной музыкальной культуре. И в других национальных культурах бывшего СССР опера являлась своего рода показателем развитости [17, 17]. «Главнейшие произведения “нового музыкального Востока” тянутся к опере, как жанру, в котором в любую реформистскую эпоху наиболее остро проявляется борьба за современные живые интонации, музыкальные и речевые, ибо опера всегда “в курсе” интонационно-общественных кризисных сдвигов <...>», — писал Б. Асафьев [2, 4].

Казахская опера оказала сильное влияние на балетный жанр. Примечательно, что именно в опере национальной хореографией было создано самое значительное – танцевальные сцены в произведениях «Кыз Жибек», «Биржан и Сара», «Абай». Удачность выбора движений и музыки отмечались в центральной прессе еще во время Декад казахского искусства в Москве. Балетовед Людмила Сарынова подчеркнула художественную значимость танцевальных сцен: «Ю. Ковалев создает оригинальные танцы, характеризующие его зрелым мастером» [14, 44]. Показываются танцевальные сцены из вышеперечисленных опер и как самостоятельные номера в различных концертных программах. Л. Сарынова отмечала, что «опыт театрализации народных танцев и постановка их в *национальных операх* (курсив наш – А.А., Д.М.) <...> обещали плодотворное завершение многократных усилий, который тратил театр им. Абая на постановку балета» [14, 56]. Но, добавим, что расцвета казахского балета так и не произошло. По мнению авторитетного балетоведа Гульнары Жумасейтовой, в Казахстане до сих пор не создан «полнокровный национальный балет»: балетный жанр находится в перманентном кризисе, начиная со времени создания первого спектакля «Калкман и Мамыр» Великанова в 1940 году [см.: 19, 57]. Важно подчеркнуть, что и в наиболее удачном национальном балете — «Карагоз» Газизы Жубановой — весьма ощутимо влияние оперы (симфонизация, дуэты-диалоги, введение вербального текста и хорового Реквиема). Можно также отметить параллели между балетом и оперным сочинением композитора «Енлик и Кебек» [см.: 10, 176].

Вновь обратимся к танцевальным сценам опер, которые в своем большинстве основаны на материале традиционного кюя¹: в недрах оперы постепенно вызревал и жанр симфонического кюя².

В танцевальных сценах композиторы искали наиболее удачные решения музыкальной драматургии и инструментовки кюя. Сцена свадьбы из оперы «Биржан и Сара» Тулебаева стала одной из самых популярных (III действие). Она основана на материале домбрового кюя «Сокыр Есжан» кюйши XIX столетия Есжана и представляет собой один из ярких примеров симфонизации в операх 1940-х годов. Сцена написана в сложной трехчастной форме с контрастной серединой с участием хора. Здесь Тулебаев применяет немало интересных оркестровых находок, включая воспроизведение типичного для домбры звукоизвлечения (например, *pizzicato* чистых кварт у струнных) и фактуры (двухголосное изложение, где один из голосов – бурдон). А цифра 69 партитуры является знаковым: впервые в казахской опере композитор включает сольный эпизод с участием ударных инструментов: 8 тактов представляют собой поочередное вступление литавр, большого и малого барабана, тарелок. Тулебаев применил целый спектр ритмических рисунков, тремоло, акцентов после чего звучит торжественная кода, символизирующая торжество света, веры в будущее.

Удачные решения музыкальной трактовки традиционного кюя в оперных танцевальных сценах, наряду с другими инструментальными академическими жанрами, также способствовали формированию симфонического кюя. Его основоположником стал Еркегали Рахмадиев [21, 664]. Исследователи отмечают, что в симфонических кюях «Дайрабай» и «Кудаша думан» «прослеживается единый творческий метод, который можно определить как тонкое претворение внутренних закономерностей, свойственных традиционному жанру казахского устно-профессионального творчества – кюю, соответствующими времени средствами организации музыкального материала» (цит. по: [1, 72]).

Вызревание симфонического кюя в оперном жанре очевидно и на творчестве Рахмадиева: первоначально «Дайрабай» был основой танцевальной сцены оперы «Камар сұлу» (1961), а «Кудаша думан» — «Алпамыса» (1972). И лишь позже эти сцены стали звучать как самостоятельные номера – симфонические кюи. Родившись в недрах оперы и прекрасно существуя в качестве самостоятельных сочинений, «Дайрабай» и «Кудаша думан» в 1998 году вновь... вернулись в оперу! Симфонические кюи Рахмадиев целиком включил в оперу «Абылай-хан», и эти инструментальные номера стали под-

¹ Кюй – это жанр устного народного и народно-профессионального творчества, представляющий собой непродолжительные и весьма разнообразные в образно-тематическом плане, достаточно виртуозные инструментальные пьесы обобщенно-программного характера.

² Симфонический кюй представляет собой небольшую эффектную пьесу для оркестра, где сохраняется образность и программное наименование народного первоисточника.

линным украшением всего произведения. Услышать великолепные музыкальные страницы сочинения Рахмадиева слушателям удалось лишь в 2004 году. Эта опера стала первой, чья премьера не последовала сразу же после написания признанным композитором. Большинству же созданным произведениям последних десятилетий еще более не повезло. Операм «Толе бий» Ж. Турсунбаева, «Домалак ана» Дунгенбая Ботбаева, «Отырар Шайқасы» Мынжасара Мангитаева, «Бейбарыс-султан» Айткали Жайымова и Армана Жайыма и другим театральным сочинениям так и не было суждено увидеть свет рампы.

В конце XX – начале XXI столетия опера пережила серьезный кризис в связи с ухудшением социально-экономических условий, сложившихся в Казахстане. Постепенно на авансцене современного музыкального искусства стал появляться другой музыкально-сценический жанр: мюзикл. Мюзикл получил государственную поддержку: в 2005 году в Алматы открылся первый в Центральной Азии стационарный театр мюзикла «Ак сарай», а в 2016-м и в Астане начал работу театр «Astana Musical». Мюзикл привлек пристальное внимание отечественных композиторов: Алмаса Серкебаева («Астана!..»), Кенеса Дуйсекеева («Акку Жибек»), Серика Еркимбекова («Дом твоей мечты»), Дмитрия Останьковича («Кто в столице всех важней»), Галымжана Берекешева («Хранители пути»), Серика Абдинурова («Астана – Бақорда») и др. К юбилейному 25-летию Независимости Республики Казахстан столичная труппа театра «Astana Musical» подготовила премьеру мюзикла «Достар серті» («Клятва друзей») Артура Оренбургского. Постановка стала первым мюзиклом, где впервые для ее осуществления не привлекались специалисты из-за рубежа. Директор творческого коллектива Салтанат Сейдимбек подчеркнула: «Это огромное событие для современной культуры нашей страны. Мы представили зрителям первый национальный мюзикл, что называется с полным казахстанским содержанием, начиная с музыки, постановки и заканчивая артистами» [15].

Примечательно, что и в истории развития отечественного мюзикла ощутимо влияние оперы. Так, драматургическую основу одного из первых мюзиклов «Кыз-Жибек» Болат Атабаева составляет одноименная опера Брусиловского [см.: 5]. В драматургии мюзикла «Астана!..» Алмаса Серкебаева исследователи видят прямое влияние итальянской оперы buffa. Указанное влияние не случайно: Серкебаев поделился, что изначально видел театральное произведение как оперу, но затем по желанию заказчика изменил жанр, чтобы привлечь более широкую зрительскую аудиторию. Для постановки мюзикла пригласили отечественных и международных специалистов из США, Германии и России, а саму премьеру приурочили ко Дню столицы. В 2010 году мюзикл вызвал общественный резонанс: постановку отметил своим посещением бывший Глава государства Нурсултан Назарбаев (см. [7]).

Мюзикл занял ведущее место в современной казахстанской культуре. «В музыкальном языке казахстанских мюзиклов можно отметить успешный опыт синтеза национального начала с традициями западной музыкальной культуры “третьего пласта” (рок, джаз, поп-музыка) и отечественной эстрады, — отмечает В. Недлина. — Как показывают первые премьеры, сфера национального мюзикла – одно из перспективных направлений развития музыкального театра в Казахстане» [11, 105]. Таким образом, мюзикл не стал чужеродным явлением в художественной жизни республики, и в том числе благодаря благотворному влиянию оперы.

Процесс поиска эталонного отечественного произведения в жанре мюзикла активно продолжается и еще не завершен. Казахстан же продолжает демонстрировать в мировом художественном пространстве достижения в оперном искусстве: оперы «Биржан и Сара» Тулебаева и «Абай» Жубанова и Хамиди. Знаковой стала постановка спектакля «Абай» творческим коллективом Майнингена в 2012 году и «Биржан и Сара» в Мариинском театре в 2014-м. В текущем 2019 году труппа театра «Астана Опера» с успехом показала «Абая» в Италии.

Трудно предсказать национальной опере ее будущее: мюзикл с его демократической направленностью стал ведущим театральным жанром для композиторов различных индивидуальностей и художественных интересов. Но опера, по нашему глубокому убеждению, – это необходимый во все времена культурный ритуал со всей ее богатой музыкально-сценической традицией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдинуров А.К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2017.
2. Асафьев Б. Пути развития советской музыки // Очерки советского музыкального творчества; под ред. Б. Асафьева, А. Альшванга, И. Бэлзы, Д. Кабалевского, Н. Мяскового, Т. Цытовича, Д. Шостаковича. М.–Л.: Музгиз, 1947. Т. 1. С. 5–19.
3. Брусиловский Е. Пять тетрадей. Воспоминания // Простор. 1997. № 9. С. 50–75.
4. Изгоев Н. Казахский театр // Известия. 1936. 20 мая. С. 4.
5. Имангалиева У.Ж. Музыка оперы «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского в социально-культурном пространстве Казахстана: дис. ... маг. Астана, 2017.
6. Каскабасов С. А. Колыбель искусства. Алма-Ата: Өнер, 1992.
7. Қасым Р. Новшество в казахстанском театре (на примере мюзикла): Дис. ... маг. Астана, 2018.
8. Львов Н.И. Казахский академический театр драмы. Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1957.
9. Мосиенко Д. М. Из истории подготовки национальных кадров: Казахская оперная студия при Московской государственной консерватории (1935–1940) // «III Боранбаевские чтения: этнокультурное образование: история, сущность, перспективы»: материалы международной науч.-практ. конф.; ред. А. Хусаиновой. Астана: КазНУИ, 2014. С. 96–106.
10. Мосиенко Д. М. Казахский музыкальный театр: история становления: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2016.

11. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий: дис. ... канд. иск. М., 2017.
12. Омарова А. Из истории казахской оперы // Мысль. 2008. № 2. С. 50–59.
13. Порфирьева Е.В. Национальные оперные студии при Московской консерватории как феномен советской музыкальной культуры // Музыка как национальный мир искусства. / Сост. Е.В. Порфирьева. Казань: Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2015. С. 302–316.
14. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата: Наука КазССР, 1976.
15. Уранкаева Ж. Премьера первого мюзикла на казахском языке «Достар серті» прошла в Астане // Казахстанская правда. URL: <http://www.m.kazpravda.kz/news/view/99447/> (дата обращения: 10.08.2019).
16. Хамиди Латиф: сб. статей / сост. А. К. Омарова. Алматы: Онер, 2006.
17. Huseynova A. The Russian-soviet factor: facilitating or disrupting synthesis? // Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera. 2016. P. 87–100.
18. Huseynova A. Azerbaijani musical nationalism during the pre-soviet and soviet eras // Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2016. P. 28–64.
19. Moldakhmetova A.T., Zhumaseitova G.T., Kim L.V., Saitova G.Y., Kenzikeev R.V. Dance movements of baksy as a paradigm of development of the Kazakh dance art // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities (India). 2018. V. 10. P. 38–57.
20. Mukhitdenova B., Shaikenova, Zh. Alpeissova, G. Artistry as a phenomenon of artistic creativity // Fontes Artis Musicae 7. 2017. Vol. 64. P. 222–234.
21. Nedlina V., Kokisheva M. Kui: traditional genre in contemporary music of Soviet and post-Soviet Kazakhstan // Acta Histriae. 2016. Vol. 24. P. 663–676.

REFERENCES

1. Abdinurov A.K. *Printsiipy formoobrazovaniya i orkestrovogo pisma v simfonicheskikh kyuyah kompozitorov Kazahstana* [Principles of formation and orchestral writing in symphonic cuyas of composers of Kazakhstan. Cand. sci. diss.: 17.00.02]. Moscow, 2017. (In Russian).
2. Asafev B. Puti razvitiya sovetskoy muzyki [Ways of development of Soviet music]. In: *Ocherki sovetskogo muzyikalnogo tvorchestva* [Essays of Soviet musical creativity]; pod red. B. Asafeva, A. Alshvanga, I. Belzyi, D. Kabalevskogo, N. Myaskovskogo, T. Tsyitovicha, D. Shostakovicha. T. 1. Moscow, Leningrad: Muzgiz, 1947, pp. 5–19. (In Russian).
3. Brusilovskiy E. Pyat tetradey. Vospominaniya. [Five notebooks. Memories]. In: *Prostor*, 1997, no. 9, pp. 50–75. (In Russian).
4. Izgoev N. Kazahskiy teatr. [Kazakh theatre]. In: *Izvestiya*. 1936. 20 maya, p. 4. (In Russian).
5. Imangalieva U. Zh. *Muzyika opera «Kyz-Zhibek» E. Brusilovskogo v sotsialno-kulturnom prostranstve Kazahstana* [Music of the Opera “Kyz-Zhibek” by E. Brusilovsky in the social and cultural space of Kazakhstan: Master’s Thesis]. Astana, 2017. (In Russian).
6. Kaskabasov S. A. *Kolyibel iskusstva* [Cradle of art]. Alma-Ata: Oner, 1992. (In Russian).
7. Kasyim R. *Novshestvo v kazahstanskom teatre (na primere myuzikla)*. [Innovation in the Kazakh theater (on the example of a musical). Master’s Thesis]. Astana, 2018. (In Russian).
8. Lvov N. I. *Kazahskiy akademicheskiy teatr dramyi*. [Kazakh academic drama theatre]. Alma-Ata, Akademiya nauk Kazahskoy SSR, 1957. (In Russian).
9. Mosienko D.M. *Iz istorii podgotovki natsionalnykh kadrov: Kazahskaya opernaya studiya pri Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii (1935–1940)*. [From the history of national personnel training: Kazakh Opera Studio at the Moscow state Conservatory

- (1935–1940)]. In: *III Boranbaevskie chteniya: etnokulturnoe obrazovanie: istoriya, suschnost, perspektivy* [III Boranbayev readings: ethno-cultural education: history, essence, prospects], proceedings of the international scientific and practical conference, ed. A. Husainovoy. Astana, KazNUI, 2014, pp. 96–106. (In Russian).
10. Mosienko D.M. *Kazhskiy muzykalnyy teatr: istoriya stanovleniya* [Kazakh musical theatre: the history of formation. Cand. sci. diss.: 17.00.02]. Moscow, 2016. (In Russian)
11. Nedlina V.E. *Puti razvitiya muzykalnoy kulturyi Kazahstana na rubezhe HH–HHI stoletiy* [Ways of development of musical culture of Kazakhstan at the turn of XX–XXI centuries. Cand. sci. diss.: 17.00.02]. Moscow, 2017. (In Russian).
12. Omarova A. Iz istorii kazhskoy opery. [From the history of Kazakh Opera]. In: *Mysl*, 2008, no. 2. pp. 50–59. (In Russian).
13. Porfireva E.V. Natsionalnyie opernyie studii pri Moskovskoy konservatorii kak fenomen sovetskoy muzykalnoy kulturyi. [National Opera studios at the Moscow Conservatory as a phenomenon of Soviet musical culture]. In: *Muzyka kak natsionalnyy mir iskusstva* [Music as a national art world], ed. by E.V. Porfireva. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.G. Zhiganova, 2015, pp. 302–316. (In Russian)
14. Saryinova L.P. *Baletnoe iskusstvo Kazahstana*. [Ballet art of Kazakhstan]. Alma-Ata, Nauka KazSSR, 1976. (In Russian).
15. Urankaeva Zh. Premera pervogo myuzikla na kazhskom yazyike «Dostar sertI» proshla v Astane. [The premiere of the first musical in the Kazakh language «Dostar sertI» was held in Astana]. In: *Kazahstanskaya Pravda*. [Kazakhstan Pravda], 2016, vol. 16. . (In Russian). Available at: <http://www.m.kazpravda.kz/news/view/99447/> (accessed 10.08.2019).
16. *Hamidi Latif*, ed. A.K. Omarova. Almaty: Oner, 2006. (In Russian).
17. Huseynova A. The Russian-soviet factor: facilitating or disrupting synthesis? In: *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*. 2016, pp. 87–100.
18. Huseynova A. Azerbaijani musical nationalism during the pre-soviet and soviet eras. In: *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2016, pp. 28–64.
19. Moldakhmetova A.T., Zhumaseitova G.T., Kim L.V., Saitova G.Y., Kenzikeev R.V. Dance movements of baksy as a paradigm of development of the Kazakh dance art. In: *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities (India)*, 2018, vol. 10, pp. 38–57.
20. Mukhitdenova B., Shaikenova Zh., Alpeissova G. Artistry as a phenomenon of artistic creativity. In: *Fontes Artis Musicae* 7, 2017, vol. 64, pp. 222–234.
21. Nedlina V., Kokisheva M. Kui: traditional genre in contemporary music of Soviet and post-Soviet Kazakhstan. In: *Acta Histriae*, 2016, vol. 24, pp. 663–676.

Мосиенко Дина Маратовна

кандидат искусствоведения, преподаватель,
Казахский национальный университет ис-
кусств, Нур-Султан, Казахстан

Dina M. Mosienko

PhD, Lecturer, Kazakh National University of
Arts, Nur-Sultan, Kazakhstan

dinamosienko@mail.ru

Абдинуров Алиби Куттымбетович

кандидат искусствоведения, преподаватель,
Казахский национальный университет ис-
кусств, Нур-Султан, Казахстан

Alibi K. Abdinurov

PhD, Lecturer, Kazakh National University of
Arts, Nur-Sultan, Kazakhstan

aalibi@mail.ru

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ ЖОРЖА АПЕРГИСА

THEATRICALITY IN THE MUSIC OF GEORGES APERGHIS

Аннотация. Статья посвящена осмыслению проблемы театральности в сочинениях греко-французского композитора Жоржа Апергиса. Композитор известен как создатель музыкально-театральных сочинений в разнообразных форматах — от сольных камерных пьес до полномасштабных опер. В его пьесах элементы театральности органично связаны с музыкальным материалом.

В работах Апергиса понятие театральности соотносится с действенностью — визуальной или физической, а также с любого рода текстами, произносимыми на сцене в (пост)драматической форме изложения. Музыка координируется с театром через телесные проявления: темп, ритм и тип движения исполнителей дополняются или подменяются звучанием инструментов или голоса. Голос, в свою очередь, служит своеобразным медиатором не только между театром и музыкой, но также между телом и языком. Композитор деконструирует семантическую составляющую слов, маркирует их ритмический и фонетический параметры, и представляет в устойчивых формулах, отражающих специфику речи.

Творчество Апергиса остается малоизученным в российском научном сообществе, и настоящая статья позволяет подробнее раскрыть природу его языка.

Ключевые слова: Жорж Апергис, театральность, жест, новые вокальные техники.

Abstract. This article devotes to an understanding the phenomenon of theatricality in the works of Georges Aperghis, the Greek-French composer. Georges Aperghis is famous for his works for music theatre in various forms ranging from solo chamber pieces to full-scale operas. Elements of theatricality are organically connected with the musical material in his works.

As a concept, theatricality in music namely relates to visual and physical actions and to any kind of texts delivered on stage. They also could be emphasized with the addition of dramatic presentation, sometimes involving post-dramatic experience. Music is linked to theater by means of the following body-related categories: tempo, rhythm and performers' movement types. Their movements are supported or standing by the instrumentation or by the voice at the appropriate pace and rhythm. With the voice being placed in such a way between the theater and music, it also mediates body and language. The composer breaks down the semantic component of words and uses their rhythmic and phonetic parts as a construction material for making new stable speech formulas.

The works of Aperghis remain poorly studied among the Russian scientific community and this article helps to uncover the nature of his idiom.

Keywords: Georges Aperghis, theatricality, gesture, new vocal techniques.

Жорж Апергис — один из самых заметных европейских композиторов второй половины XX — начала XXI столетия. Он приобрел известность в первую очередь как автор музыкально-театральных сочинений в разнообразных форматах — от сольных пьес до полномасштабных опер. С 1976 года более двадцати лет проходила интенсивная работа с музыкантами и актерами в лаборатории L'ATEM в пригороде Парижа, а после 2000 года он создал несколько крупных спектаклей в сотрудничестве со студией IRCAM. Сценическая реализация часто занимает значительную роль, причем не только в оперном жанре, но и в камерных инструментальных и вокальных пьесах. Мы обратились именно к таким произведениям, как к наиболее неоднозначным в отношении параметра театральности.

В театроведческом дискурсе театральность рассматривается в различных контекстах, порой уводящих от предмета театра, будь то социология, политика или культурология, о чем пишет театровед Эрика Фишер-Лихте [10, 85–86]. Говоря об определении термина в театральном аспекте, она приходит к следующему выводу (далее — сокращенная цитата): «театральность — система “удвоения” культуры; знаки, порожденные театром, обозначают знаки, произведенные соответствующими культурными системами. Столь широкое понимание термина приводит к размыванию границ понятия, оно становится диффузным, нечетким, если не пустым» [10, 86]. Сегодня термин приобрел очень широкие границы, и театральным можно назвать едва ли не любое явление, руководствуясь лишь желанием автора. В попытке определить его основные аспекты, журнал *Performance Research* выпустил целый номер, посвященный только этому вопросу. Эндрю Квик и Ричард Раштон во вступительной статье охарактеризовали основные статьи номера, в том числе представив позиции концепций театра вне конвенциональных представлений, например, «*ototheatre*», основанный на звуковых явлениях [13, 1]. Они предлагают четыре основных раздела о театральности, однако в их описании скорее выявляется разнонаправленность исследовательских подходов.

Выделим отдельные параметры *театральности*. «Классическое» представление о театре предполагает мимесис, символическое удвоение актера и персонажа (персонажей); перформативность с точки зрения действенности, исполнения; невербальные способы донесения авторского замысла. Постдраматический театр¹ хотя и не отрицает, но зачастую отказывается от отдельных параметров «классического» театра, и уравнивает в системе элементы, ранее воспринимавшиеся как дополнительные, например, телесность, звук, речь, говорение, визуальность. В отдельных случаях они начинают приобретать столь значимые иерархические позиции в спектакле, что становится сложно разгра-

¹ Термин принадлежит известному немецкому театроведу Хансу-Тису Леману и широко используется в научной практике [2].

ничить их с *новым музыкальным театром*², в котором происходят аналогичные процессы: все больше элементов приобретают значение *музыкальных*, за счет наличия в объекте звука, специфического жеста и ритмической организации. Многие примеры пьес Апергиса находятся на подобном стыке жанров.

Вопрос терминологии современных синтетических работ популярен и вызывает ряд предложений. Одно из самых крупных — термин *Composed theatre*, подробно рассмотренный в одноименной книге Рэбштока и Рознера [14]. В ней подчеркивается идея *составления* пространства из разных элементов, будь это звуки, передвижения или текст. Антон Кузнецв рассматривает примеры пьес Апергиса, Аблингера и Кейджа, и приходит к описанию *мета-синтаксиса* в Новом музыкальном театре, как результату переплетения Музыкального с Театральным, трактованных на ином смысловом уровне [12, 40]. Одной из последних крупных работ, обращенных к проблематике взаимодействия этих элементов, является докторская диссертация Кирилла Делекраза, подробнее раскрывающая тип пьес, с использованием жестов и движений [9]. Автор раскрывает не только исторический аспект отношения к этой проблематике, но и предлагает подробные анализы сочинений, среди которых есть и пьеса Апергиса *Les Sept crimes de l'amour (Семь преступлений любви)*.

В России распространен термин «инструментальный театр», апеллирующий к понятию Маурицио Кагеля³. Наиболее планомерно и масштабно формат этого жанра в России описывает Владислав Петров. Согласно его определению, инструментальным театром является действие, когда вся композиция целиком может быть названа инструментально-театральным событием — как музыкальной, так и поведенческой [3, 38]. Мы не ставим задачей подробно рассматривать сам термин, но попробуем оценить, насколько корректно использовать его по отношению к пьесам Апергиса.

Несмотря на прочную связь со сценической традицией, сам композитор не обозначает театральность как цель. Он разрабатывает музыкальный театр в иной системе, прежде всего акцентируя именно звуковую составляющую. Показательна цитата из интервью: «Для меня важно, что драматургия была музыкальна, исходила из музыки, а не из текста. Это музыкальная партитура, которая должна породить образы, ситуации, игру актеров. В этом смысле он не имеет ничего общего с оперой, которая основана на предыдущем тексте, драматических ситуациях. Меня интересует то, как музыка может организовать различные элементы» [5].

Несмотря на подобную привязанность к категории музыкального признака «классической» театральности в его сочинениях встречаются. В первую

² Новый музыкальный театр — устоявшееся наименование нового музыкально-сценического жанрового направления, утвердившегося на европейской сцене на рубеже 1960–70-х годов [3, 25].

³ Кагель обозначил этим термином свое сочинение *Sonant* в 1960 году [3, 38].

очередь, они связаны с наличием персонажей, когда исполнители наделяются дополнительным значением в контексте определенной ситуации. Эта особенность обычно отличает актера от музыканта: если актер представляет роль, героя или идею, то музыкант традиционно выступает в качестве медиатора, транслирующего музыкальный текст. В пьесах Апергиса исполнитель нередко наделяется свойствами персонажа, что проявляется в отдельных репликах, интонациях, жестах, а также определяется внешним контекстом.

В качестве примера рассмотрим подробнее пьесу для арфы-соло *Fidélité* (Верность). В ней возникает персонаж женщины-жены — исполнительницы на инструменте; рядом с ней в течение всего времени звучания по замыслу автора сидит мужчина, который по завершении исполнения пьесы уводит ее со сцены. Тем самым автор обрисовывает контекст: пьеса входит в триптих, посвященный супружеской паре — арфистке Бриджит Сильвестр и перкуссионисту Гастону Сильвестру (Первая пьеса *Coup de Foudre* для соло-перкуссии, вторая — *Compagnie* для арфы и ударных).

Комментируя пьесу, композитор говорит, что это «момент» в жизни исполнительницы, в котором переплетены три темы: отношения женщины с ее инструментом (радость игры), с музыкой (противостояние исполнителя со звуками языка) и ее личность или жизнь как (замужней) женщины [6]. Так возникает своеобразный многослойный персонаж, соединенный в одном исполнителе.

Сам факт, что исполнительница говорит или почти поет, дышит и смеется согласно партитуре, уже воспринимается как театральный. Принцип говорения, где продуманы паузы, вздохи, драматургия развития речи, с усилением динамических оттенков сходен с театральным монологом, вплетенным в звуки инструмента. Сам же способ реализации текста в духе «фрагментарности» и с отсутствием линейного повествования — основной из принципов работы Апергиса не только со словами и фонемами, но и с остальными элементами музыкальной партитуры.

Композитор составляет вокальную линию из небольших фраз или все несвязанных слов, образующих своеобразное облако смыслов с ностальгическими воспоминаниями. Можно вспомнить статью Эдварда Кэмпбелла, сравнивающий отсутствие сематического смысла в пьесах Апергиса, использование звуков голоса, криков, дыхания, с идеей «*becoming-animal*» («становления-животным»), по аналогии с его природным, физическим началом [13, 139]. Поэтому сам по себе текст не имеет столь важного значения, как принцип взаимодействия голоса с жестом. В пьесе «животное начало» особенно рельефно выступает во время кульминации, где арфистка рьяно раздирает струны «как ребенок, ломающий свою игрушку»⁴: подобный действенный и звуковой жест работает без семантически окрашенных слов.

⁴ Авторский комментарий в партитуре.

Автор в анонсе к пьесе указывает на связь речи и пения с жестами, физическими движениями арфистки, необходимыми для воспроизведения звуков на инструменте [6]. Усиление рельефным жестом произнесенного слова, часто с закрепленной в нотах интонацией, усиливает производимый эффект, создает их органичное единение и вновь обращает к театральному воздействию на слушателя. Даже сам инструмент арфы используется как средство театральной игры: к примеру, поднятием и опусканием педалей арфистка иллюстрирует вдох и выдох.

Сольная пьеса выглядит как дуэтная — для голоса и инструмента, при этом голос выполняет роль дополнительной перкуссии, реализующейся через фрагменты фраз, слов и слогов. Показателен пример из самого начала пьесы: голос и арфа находятся примерно в одном диапазоне «говорения», где звук инструмента дополняют фонетические/ударные элементы голоса.

В сольной пьесе *Le Corps Á Corps*, использован похожий формат: исполнитель взаимодействует с его инструментом, только на этот раз с перкуссией — зарбом. Значение физических движений здесь выглядит еще более рельефно, так как содержит следующие указания: «Поверни голову вправо, как будто ты чем-то удивлен»; «Медленно верните голову в исходное положение»; «Подними голову широко открытыми глазами, как будто противник перед тобой». Здесь более очевидно просматривается сюжет: речь идет о двойственном выражении гонки старинной конной колесницы и/или современного автомобиля, прошедшей к разрушительным последствиям. Музыкант вновь находится в трех функциях: перкуSSIONИСТ, спортивный комментатор и посторонний наблюдатель. Для описания текста обратимся ко вступительному тексту Михаила Фельштейна перед переводом всей пьесы [1]:

«Французское слово “Corp” в переводе означает “Тело”, “Корпус” (автомобиля, колесницы), “Кузов”, и допускает неоднозначность перевода. Пьеса состоит из трёх частей: “Вступление”, “Комментарий” и “Состязание”. Во “Вступлении” ударник играет на зарбе и имитирует звуки голосом, и их взаимодействие похоже на состязание между собой, так как французский текст без семантического смысла представляет собой ритмическую работу с барабаном.

В “Комментарии” исполнитель, изображающий спортивного комментатора, вдруг начинает обращать внимание на сцену справа, соединяя вместе мгновенные сцены в кинематографической манере. Драма нарастает до тех пор, пока непосвященный прохожий не становится ведущим участником сцены, вскрикивая и пересказывая ужасы происходящего. В “Состязании” два вышеупомянутых персонажа соединяются вместе, причем исполнитель едва способен продолжать интенсивное повествование, стремительно приближающееся к его драматическому финалу»

Как и в арфовой пьесе, возникает многоуровневое восприятие ситуации: игра между инструментом и исполнителем накладывается на историю борь-

бы в сюжете. Жан-Пьер Друэ, которому посвящена пьеса, так говорит о ней: «Вся пьеса — это постоянный рукопашный бой: борьба голоса и инструмента (с звукоподражаниями). <...> Для меня это своего рода торт «Наполеон» с несколькими слоями. В конце концов, это как стретто, где собраны все уровни: звукоподражание, текст, инструмент, дыхание» [5, 47].

В этой пьесе инструмент скорее противостоит голосу, входит в диалог, то соединяясь в аналогичных ритмических фигурах, то расслаиваясь на перпендикулярные пласты. Чаще всего в подобных случаях зарб выполняет звукоподражательную функцию, иллюстрируя события пьесы: реальные или эмоциональные. Та же идея передается и голосу, вновь представленному в качестве своеобразной перкуссии, а также иллюстрирующему события через сбивчивое дыхание, ропот, быстрое, сбивчивое говорение.

И *Fidélité*, и *Le Corps Á Corps*, тесно связаны с двумя параметрами: с голосом в различных реализациях и жестом исполнителя, рождающим звук инструмента. Оба понятия являются ключевыми при объяснении причины восприятия пьес в качестве театральных. Композитор включает их в основу единой музыкальной композиции. Элементы языка — слова, фонемы, вздохи, возгласы — полноправно взаимодействуют с инструментом, продолжая его ритмическое или мелодическое движение, тем самым соединяя театральное действие и музыкальную партитуру. Сам Апергис связывает это с концепцией «тела без органов» Антонена Арто, в свое время сильно повлиявшего на представления Апергиса о театре и музыке.

Голос как таковой при этом сам может выполнять функцию телесного жеста. Вот что пишет об этом Софи Хер в книге «Жест голоса и театр тела»: «Амбивалентность голоса предполагает, с одной стороны, голос как звуковой объект, а с другой стороны — вокальный жест, как телесную практику. Вокальный жест делится на внутреннее движение тела (дыхание, опускание диафрагмы, моторика органов фонации) и видимый жест (артикуляция, подвижность лицевых мышц и жестов, распространяющихся на все тело). Вокальный жест — это невидимое движение внутренностей тела, которое проявляется в видимом проявлении» [11, 51]. Голос может быть использован не только в качестве звука партитуры, но и внешнего, визуального движения, что в свою очередь может восприниматься как театральная реализация.

Для иллюстрации обратимся к пьесам Апергиса, написанным специально для сольного голоса. Таких сочинений у него несколько, но наиболее известны циклы *Recitations* для сопрано и *Jactations* для баритона. Композитор использует различные подходы для записи интонаций: от строго детерминированных по всем параметрам музыкального языка, до полного отсутствия обозначений как звуковысотности, так и ритмических рисунков. Подобная открытость материала рождает множественность вариантов для реализации самими исполнителями.

Многие из его вокальных пьес с указанием звуковысотности обладают мощным жестовым началом, требуют внешнего движения исполнителя и повышенной экзальтации, что и провоцирует исполнителей усилить этот внутренний жест до театрального эффекта. Именно об этом и писала Софи Херр в книге о голосе и жесте [11].

Цикл *Recitations* — один из самых популярных в этом отношении. В нем реализуется комбинационная работы со слогами, звуковысотами и ритмическими ячейками, оформленных каждый раз в новой структурной конструкции. Подобная логика, обращенная в качестве материала к различным формам голосового интонирования, может иметь значительное число интерпретаций. К примеру, *Recitation № 9* выстроена по принципу аддиатации, где каждое новое слово или слог добавляется от конца к началу (если переводить идею в цифровую схему, а за каждым элементом закрепить цифру, то получится следующий ряд: 5 – 45 – 345 – 2345 – 12345). Словам и слогам соответствуют разноплановые интонации и ритмические фигуры; последовательного предложения в итоговом тексте при этом не возникает.

В интерпретации этой речитации у Элоизии Вернер (Héloïse Werner) сделан акцент на мимическую игру, с предельным вниманием к смене выражения лица при исполнении пьесы, а Анжелика Луз (Angelika Luz) оттолкнулась от слова «*ce désir*» в конце фразы, повторяющегося чаще других, и превратила исполнение в комическую сценку о борьбе с желанием попробовать кусочек пирога. И это лишь единичные примеры возможных вариантов. Сам Апергис не считает обязательным подобную актерскую идею, так как все необходимые эффекты уже заложены в партитуре, однако при этом он всегда выступает за открытость интерпретаций, поэтому допускает различные прочтения его пьес.

Другой пример – сборник *Zig Bang*, где автор собрал тексты из различных спектаклей, многие из которых были созданы еще в лаборатории АТЕМ. Все они не предполагают определенной звуковысотности, а ритм возникает исключительно из структуры самого текста, соединения фонем. Вот пример одного из текстов:

Déze, Dézedéze, Dézu,
Déze, ni Dézul, Dézedésul,
Déze, Dézedéze,
Dézu, é dézu,
Déze, Dézu é,
Déze, Dézedéze, Déstre, DéstruDéstri,
Déze é DéstoDéstri, Eze Eze, é, Eze Eze, Esta, Déste, DésteDéze, Dézi, Déssi,
SerreDéze, Dézedéze, Désse, Déssa, Dézqua

Тексты сборника часто представляют собой подобную глоссолалию⁵ и превращаются в вокальную перкуссию. Эту идею Апергис заимствовал у ин-

⁵ Речь, состоящая из бессмысленных слов и словосочетаний.

дийского коннакола, предполагающей сложную ритмическую технику фонетической перкуссии. Правда, коннакол является изначально синкретичным жанром (соединение ритмизованных слогов и жестов), Апергис же предлагает исполнителям самостоятельно решить способ реализации текста, и интерпретаторы часто обращают его пьесы в театральные сценки уже самостоятельно.

Как в камерных вокальных, так и инструментальных пьесах, Апергис рассматривает сценическое воплощение в большей степени как расширение возможностей музыкальной партитуры, посредством введения жестов тела и голоса, находя способы их взаимодействия. Сценические ситуации скорее являются импульсом и поводом для раскрытия возможностей инструмента и самого исполнителя. Театральными же пьесы чаще всего делают сами музыканты, так как включение движений, выпуклые интонации, выкрики, вздохи и нелинейная логика текста вызывают потребность воплотить ее подобным способом. Поэтому терминологически не совсем точно определять его камерные сочинения категорией инструментального театра, а найти иное понятие, подчеркивающее музыкальную природу его работ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жорж Апергис (Georges Aperghis. 1945) [Электронный ресурс] // Библиотека Михаила Фельдштейна. URL: http://stravinsky.online/georges_aperghis (дата обращения: 2.12.2019).
2. Леман Х.-Г. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.
3. Петров В. Инструментальный театр Маурисио Кагеля [Электронный ресурс] // Искусство и образование. 2011. № 5 (73). URL: <http://www.21israel-music.com/Kagel-tvorchestvo.html> (дата обращения: 1.12.2019).
4. Тарнопольский В.В. Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 4 (12). С. 25–34.
5. Albèra Ph. Entretien avec Georges Aperghis // Musiques en création. Textes et entretiens. Écrits, entretiens ou correspondances. Genève: Éditions Contrechamps Collection, 1997. P. 20–21.
6. Aperghis G. Fidélité - pour harpiste seule regardée par un homme. Program notes [Электронный ресурс]. URL: <http://sites.siba.fi/web/harponotation/thrid-concert> (дата обращения: 1.12.2019)
7. Campbell E. Music becoming animal in works by Grisey, Aperghis and Levinas. // Deleuze and the Animal. Ed. by Colin Gardner and Patricia MacCormack. Edinburgh University Press. 2017. P. 122–139.
8. Delcambre-Monpoël M., Le geste vocal au théâtre instrumental. Point de vue d'interprète et réaction analytique. Le corps à corps de Georges Aperghis // Musurgia. 2015. Volume XXII. № 1. P. 45–61.
9. Délécraz C. La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques. L'exemple du théâtre musical contemporain: état de l'art, historiographie, analyse. Dr. sci. diss. d'Université Côte d'Azur Dirigée, 2019.
10. Fischer-Lichte E. Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies // Theatre Research International 20 (2). Cambridge University Press, 1995. P. 85–90.
11. Herr S. Geste de la voix et théâtre du corps. Editions L'Harmattan.
12. Kuznetsov A. Syntax and Construction of Meaning in New Music Theatre. Master's Thesis Dresden, 2018.

13. Quick A., Rushton R. On Theatricality // Performance Research. A Journal of the Performing Arts. 2019. Volume 24 (4). P. 1–4.
14. Rebstock M., Roesner D. (eds) *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol, UK: Intellect, 2012.

REFERENCES

1. Zhorzh Apergis (Georges Aperghis. 1945). In: *Biblioteka Mihaila Fel'dshtejna* [Library of Mikhail Feldstein.]. (In Russian). URL: http://stravinsky.online/georges_aperghis (accessed 2.12.2019).
2. Leman H.-T. *Postdramaticheskij teatr* [Post-Drama Theater]. Moscow, AVSdesign, 2013. (In Russian translation).
3. Petrov V. Instrumental'nyj teatr Maurisio Kagelya [Instrumental Theater of Mauricio Kagel. In: *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education], 2011, no. 5 (73). (In Russian). URL: <http://www.21israel-music.com/Kagel-tvorchestvo.html> (accessed 1.12.2019).
4. Tarnopol'skij V. Fenomen novogo muzykal'nogo teatra [The phenomenon of a new musical theater]. In: *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Theory of Music], 2015, no. 4 (12), pp. 25–34. (In Russian).
5. Albèra Ph. Entretien avec Georges Aperghis. In: *Musiques en création. Textes et entretiens. Écrits, entretiens ou correspondances*. Genève: Éditions Contrechamps Collection, 1997, pp. 20–21.
6. Aperghis G. *Fidélité - pour harpiste seule regardée par un homme*. Program notes. Available at: <http://sites.siba.fi/web/harponotation/thrid-concert> (accessed 1.12.2019).
7. Campbell E. Music becoming animal in works by Grisey, Aperghis and Levinas. In: *Deleuze and the Animal*, ed. by Colin Gardner and Patricia MacCormack. Edinburgh: University Press. 2017, pp. 122–139.
8. Delcambre-Monpoël M. Le geste vocal au théâtre instrumental. Point de vue d'interprète et réaction analytique. Le corps à corps de Georges Aperghis. In: *Musurgia*, 2015, vol. XXII, № 1, pp. 45–61.
9. Délécraz C. *La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques. L'exemple du théâtre musical contemporain: état de l'art, historiographie, analyse*. Dr. sci. diss. d'Université Côte d'Azur Dirigée, 2019.
10. Fischer-Lichte E. Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies. In: *Theatre Research International*, 1995, no. 20 (2), pp. 85–90.
11. Herr S. *Geste de la voix et théâtre du corps*. Parisw: L'Harmattan, 2009.
12. Kuznetsov A. *Syntax and Construction of Meaning in New Music Theatre*. Master's Thesis. Dresden, 2018.
13. Quick A., Rushton R. On Theatricality. In Performance Research. In: *A Journal of the Performing Arts*, 2019, Volume 24 (4), pp. 1–4.
14. Rebstock M., Roesner D. (eds) *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol, UK: Intellect, 2012.

Яковлева Татьяна Олеговна

преподаватель, кафедра продюсерства исполнительских искусств, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Tatiana O. Yakovleva

Lecturer, Department of Performing Arts Production, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

iakovlevatati@gmail.com

О НЕКОТОРЫХ ЭЛЕМЕНТАХ ТЕАТРА *НО* В ОПЕРЕ
«ТОЛЬКО ЗВУК ОСТАЕТСЯ» КАЙИ СААРИАХО

ABOUT SOME ELEMENTS OF THE *NOH* THEATER
IN KAIJA SAARIAHO'S OPERA *ONLY THE SOUND REMAINS*

Аннотация. Статья посвящена новейшей из опер современного финского композитора Кайи Саариахо — «Только звук остается». Произведение состоит из двух мини-опер, написанных на тексты двух пьес средневекового японского театра в переводе Эрнеста Фенеллозы и обработке Эзры Паунда. Давний интерес Саариахо к японской культуре и увлечение творчеством Э. Паунда побудили обратиться именно к этому материалу. Это определенным образом повлияло на композицию оперы: в первую очередь, на внутреннюю структуру и исполнительский состав, но также на оркестровку, особенности музыкальной драматургии. Большое значение для архитектоники произведения имеют композиционные каноны театра Но, в частности такие, как пятичастное строение пьес и принцип «дзё-ха-кю» (вступление-развитие-быстрый темп). В драматургии оперы акцент стоит на сопоставлении двух образов — человека и духа, воплотившимся во взаимодействии двух голосов — баса-баритона Давона Тайнса и контртенора Филиппа Жаруски. Несмотря на следование канону Но по многим пунктам Саариахо удается создать самостоятельное и динамичное, в сравнении со статичными пьесами, произведение, в котором решающая роль отдана музыкальным средствам — «остается только звук».

Ключевые слова: Кайя Саариахо, «Только звук остается», музыка XXI века, современная опера, театр Но, Эзра Паунд, современный музыкальный театр, Кёгэн, японская классическая драма, «дзё-ха-кю»

Abstract. The article is devoted to the newest opera of the contemporary Finnish composer Kaja Saariaho — *Only the sound remains*. The work consists of two mini-operas based on the texts of two plays of medieval Japanese theatre translated by Ernest Fenellosa and edited by Ezra Pound. Saariaho's long-standing interest in Japanese culture and fascination with E. Pound's work prompted her to turn to this material. This influenced the composition of the opera in a certain way: first of all, the inner structure and the cast, but also the orchestration and music dramaturgy. The compositional canons of the Noh theater, such as the five-part structure of the plays and the principle of 'jo-ha-kyū' (entry-development-fast pace) are of great importance for the architectonics of the work. The emphasis in the dramaturgy of the opera is on the comparison of the two characters — a man and a spirit — embodied in the interaction of two voices: the bass-baritone Davone Tines and countertenor Philippe Jaroussky. Despite following the canons of the Noh theatre in many points Saariaho manages to create a self-sustained and dynamic work (in comparison with

static pieces) in which the decisive role is given to musical means — ‘only the sound remains.’

Keywords: Kaija Saariaho, *Only the sound remains*, music of 21st century, contemporary opera, Noh theatre, Ezra Pound, contemporary music theater, Kyogen, Japanese classical drama, «jo-ha-kyū»

Кайя Саариахо (Kaija Saariaho) — финский композитор, один из самых известных и исполняемых композиторов современности. Ее творчество насчитывает уже более 100 сочинений в самых разных жанрах: 4 оперы¹, оратория, балет, симфонические, камерные и сольные инструментальные сочинения, вокальная и хоровая музыка, электроакустические композиции, а также электронные и звуковые инсталляции.

Опера «Только звук остается» (*Only the sound remains*) — новейшая опера Саариахо, она была написана в 2015 году по заказу Голландской Национальной Оперы², где в марте 2016 года и состоялась ее премьера. С режиссером постановки Питером Селларсом Саариахо сотрудничает уже на протяжении более 15 лет. Он поставил еще две ее оперы — «Любовь издалека» (*L'amour de loin*, 2000) и «Мать Адриана» (*Adriana Mater*, 2006).

В качестве либретто использованы две пьесы театра Но, взятые в переводе Эрнеста Феноллозы и адаптации Эзры Паунда³ — «Цунэмаса» (*Tsunemasa*) и «Хагоромо» (*Hagoromo*).

Театр масок Но — театр на грани игры и ритуала, сочетающий драму и музыку. Возникший в средние века этот вид искусства вплоть до нашего времени обладал и продолжает обладать огромной популярностью у публики всего мира. Он привлекает своей непохожестью ни на что другое. Его эстетика опирается на принцип «югэн», что буквально означает «сокровенный и темный»⁴. Вот как описывает претворение этого принципа в различных элементах театра Но востоковед Вера Маркова: «“Югэн” — высшая форма гармонической одухотворенной красоты. Стихи, музыка и пение “отверзают уши” зрителя, сценическая игра и танец “открывают глаза”. Тогда сокровенная красота образа будет явлена зримо для всех и вызовет у зрителей чувство

¹ Проблематика оперного творчества Кайи Саариахо раскрывается в новейших музыковедческих исследованиях. Так, американский ученый Ф.Х. Керн затрагивает проблему композиционной техники в опере «Любовь издалека» [9, 29–38, 53–70, 80–100]. Опере «Мать Адриана» посвящена глава книги американской исследовательницы Я. У. Эверетт [6, 81–123]. Саариахо раскрывает некоторые аспекты своего оперного творчества в работе «Пять актов в жизни оперного композитора» [11, 29–47].

² Совместно с Парижской национальной оперой, Канадской оперной компанией, Финской национальной оперой и Мадридским театром Real.

³ Пьесы взяты из сборника «Японский классический театр Но»: См. Список литературы, п. 7.

⁴ Театр Но вызывает интерес на протяжении многих веков не только у публики, но и у ученых. Подтверждение тому — книга «Новая история средневекового японского театра» американского исследователя Н. Дж. Пиннингтона, вышедшая в 2019 г. В ней также отведено место творчеству Дзэми Мотокиё и его принципу «югэн» [10, 81–112].

сопереживания <...>» [4]. Это качество — направленность на сопереживание, наполненное эмоциями, очищенными от повседневной суеты — особенно привлекло режиссера постановки Селларса. На презентации спектакля он сказал буквально следующее:

«Безусловно, одна из [наших] больших проблем состоит в том, что мы повсюду спешим, <...> и мы фактически [даже] не дышим, мы лишь бегаем от одного к другому. <...> В случае с японским театром Но, буквально замедляется ваше сердцебиение, так что вы сначала [вновь] начинаете дышать, а затем испытывать эмоции, которые вы [обычно] отталкиваете, и на самом деле понять, сколько эмоций вы несете в себе и игнорируете каждый день. Это вопрос о том, что вы чувствуете, переживаете, с чем вы живете <...>» [15].

Драмы театра Но, как правило, повествуют о встрече человека и духа. В числе таковых и пьесы, выбранные в качестве либретто «Только звук остается». В пьесе «Цунэмаса»⁵ молодой монах Дзэакэй приходит в древний храм, где по легенде некогда бывал знаменитый воин XII столетия Цунэмаса. О его подвигах также рассказывается в «Повести о доме Тайра», одном из самых значительных произведений японского эпоса. По преданию за прекрасную игру на биве богиня Бентен предрекла Цунэмасе победу над враждебным кланом. Но несмотря на это, воин был убит. Чтобы выразить свое почтение Дзэакэй совершает ритуал, который призван облегчить страдания воина, прибывающего, согласно поверью, в аду. В полночь является дух Цунэмасы, струны его лютни оживают, и между героями происходит трансцендентный контакт. Затем Дух исчезает во тьме, что означает его возвращение в ад.

Вторая пьеса — «Хагоромо»⁶ — повествует о рыбаке Хакурию, который придя на берег реки Миво перед рассветом находит висящую на дереве перьевую мантию. Рыбак решает забрать ее себе, и тогда перед ним появляется небесная дева Теннин и просит вернуть ей одежду, без которой она не может вернуться на небеса. Хакурию соглашается, с одним условием: Дева должна станцевать небесный танец. Под чарующие, неведомые звуки она танцует, постепенно улетая все дальше и дальше, пока не скрывается за вершиной горы Фудзи в лучах рассвета.

При первом взгляде на эту оперу создается впечатление, что тексты — единственное, что осталось в ней от японского театра. Однако постепенно приближение исследовательского взора к этому объекту открывает целый ряд принципов театра Но, воплощенных в нем.

Первое, на что мы обратили внимание — композиция. Сочинение состоит из двух частей — мини-опер, имеющих самостоятельные названия: «Всегда сильный» (*Always strong*) и «Перьевая мантия» (*Feather mantle*). Каждая из

⁵ Хотя автор пьесы «Цунэмаса», как и большинства пьес театра Но, неизвестен, ее иногда приписывают Дзэами Мотокиё (ок. 1363 — ок. 1443).

⁶ Авторство пьесы «Хагоромо» также неизвестно. Наиболее раннее упоминание в историческом источнике датируется 1524 г. [13, 96]. Однако наиболее ранняя версия легенды, положенной в основу пьесы, относится к VIII в. [5, 44].

двух опер разделена композитором на части: в первой их 12, во второй 9, все они имеют названия (Таблица 1).

«Цунэмаса» / «Всегда сильный»

Часть пьесы	Содержание	Часть оперы
		I Прелюдия
1	Экспозиция образа монаха (второстепенного персонажа), монах совершает службу.	II Служитель III Служба
2 3	Появление Духа (главного персонажа), их первый диалог с монахом.	IV Первый диалог
4	Хоровой «монолог», второй диалог героев.	V Хор, Плач VI Второй диалог VII Интерлюдия
5	Дух играет на биве и впоследствии исчезает.	VIII Дух играет IX Полночная игра XI Дух
		XII Хоровой эпизод

«Хагоромо» / «Перьевая мантия»

Часть пьесы	Содержание	Часть оперы
		I Прелюдия
1	Выход и монолог Хакурно (второстепенного персонажа).	II Волны
2 3	Появление Теннин (главного персонажа), первый диалог с Хакурно.	III Мантия
4	Чередование реплик хора и Теннин. Второй диалог.	IV Печаль V Согласие
5	Танец Теннин и ее возвращение на небеса.	VI Она танцует VII Весенний туман VIII Пернатый рукав IX Над горой

Наличие Интерлюдии в первой опере говорит о некой двухфазности ее композиции, где первая фаза включает 7 частей, а вторая 5. Представляется, что это неслучайно. В спектакле Но есть аналогичный момент, также являющийся своего рода интерлюдией — когда главный персонаж уходит со сцены, чтобы переменить костюм перед заключительной частью, как правило, танцем. В это время на сцене появляется еще один актер («аи») с повествованием, «в котором он передает только что услышанную зрителями историю на разговорном языке в форме незамысловатого рассказа <...>» [3, 34]. Затем главный персонаж является в новом обличье, и действие продолжается.

Символична комбинация чисел, возникающая при сопоставлении цифр, означающих количество частей в двух фазах первой оперы — 7 и (+) 5. В книге Маргариты Есиповой «Традиционная японская музыка» говорится, в

частности, о метрах текста в театре Но, один из таких метров 12-сложный с делением 7 и 5 слогов [2, 124]. Насколько осозанным было обращение Саарияхо к такой структуре в опере сказать сложно, но и значение ее творческой интуиции, которая в данном случае также могла иметь место, на наш взгляд, исключать не стоит.

Двухфазность ощутима и в «Перьевой мантии». Здесь возникает скорее не разделение, а перелом. Он происходит между 4 и 5 частями, когда Хакурио, наконец, соглашается вернуть мантию. Этот перелом отражен и в контрастных названиях частей — «Печаль» и «Согласие».

Другой элемент театра Но, отраженный в опере, имеет отношение к драматургии. Это принцип «дзё-ха-кю»⁷, что буквально означает «вступление — развитие — быстрый темп». Речь идет об универсальном композиционно-ритмическом правиле, распространяющемся на все уровни спектакля Но — ритмическую организацию в пьесе, раскрытие содержания, драматургию действия, идущую с постепенным усилением эмоционального накала: «В ритме *дзё-ха-кю* произносится каждое слово, совершается всякое движение и развивается весь спектакль в целом. Он всепронизывающий» [1, 262]. Саарияхо, осозанно или непроизвольно, также придерживается этого принципа. На это указывает, прежде всего, темповая динамика в опере. Ее анализ позволяет выявить заметное ускорение при движении к финальным частям. Приведем схему темповой динамики оперы «Только звук остается» (Таблица 2).

«Всегда сильный»

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
54	63	48	84	54	63	54	54	54	74	96	54
96											

«Перьевая мантия»

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
=	=	=	=	=	=	=	=	=

Во второй опере, «Перьевой мантии» ускорение наиболее интенсивное, что, на наш взгляд, объяснимо стремлением к композиционно-ритмическо-

⁷ Этот принцип был выработан драматургом и актером Киёцугу Канъами (1333 — ок. 1384) и изложен его сыном, также драматургом и актером, Мотокиё Дзэами (ок. 1363 — ок. 1443) в трактате «Носакусё» («Книга о том, как писать но»). Распространен в японском традиционном театре начиная со времен Бугаку, т. е. с VIII века [1, 261].

му единству произведения, для которого финал имеет важнейшее значение. Это также, вероятно, одна из причин выбора именно такого порядка мини-опер, где грандиозный танец небесной девы Теннин становится финалом всего сочинения.

Саариахо намеревалась создать нечто интимное, при этом понимая, что это будет реализовано в довольно обширном пространстве [8]. Этому созвучны и идеи Селларса, который предложил «сделать нечто сокровенное, интимное и личное», в нашем сверхшумном мире «создать <...> пространство полной тишины, сосредоточения и концентрации» [15]. Для осуществления этих планов был выбран камерный и довольно необычный инструментальный состав, рассчитанный на 7 инструменталистов и включающий струнный квартет, флейты (обычная, альтовая, басовая и малая), *кантеле* (концертный, 15-струнный и 5-струнный), ударные инструменты и электронику. Что касается вокального состава оперы, то он включает двух солистов — контртенора и баса-баритона — и квартет хористов.

Этот исполнительский состав по масштабам вполне сопоставим с составом представления Но, в котором, как правило, участвуют от двух до четырех-пяти актеров, хор из восьми человек и инструментальный ансамбль из четырех человек, включающий флейту *фуэ* и 3 барабана (*тайко*, *коцудзуми* и *оцудзуми*). В ансамбле оперы Саариахо задействовано 4 флейты и 13 ударных инструментов⁸, что в пропорциональном отношении сродни инструментарию Но.

Но и звуковой колорит этого состава по-своему близок японской драме, особенно инструментальной его части. На первый план здесь выходят два инструмента — *кантеле* и флейта. *Кантеле* — финский (и карельский) щипковый музыкальный инструмент, внешне и по звуку напоминающий гусли. Его переливы — «визитная карточка» оперы. Это символ бивы Цунэма-сы, чье призрачное звучание включено в первую часть оперы. Скорее всего, у композитора не было цели подражать биве, ведь в отношении тембра *кантеле* не самый близкий ей инструмент. Но создать ощущение присутствия ее «духа» удалось. Чарующие звучания кантеле это квинтэссенция всего магического и таинственного, присутствующего в действии, выраженная в звуках. Что касается характера использования флейт в опере, то он наводит на мысль об аллюзии на звучание японской флейты *сякухати*. Этому способствуют специальные исполнительские приемы, такие как *whistle tone*, *breath tone*, мультифоника, глиссандо и другие.

Кантеле и флейта часто сопровождают друг друга. Один из примеров — номер «Служба» из первой оперы, во время которого Дзэакэй совершает

⁸ В инструментальный состав оперы включены следующие ударные инструменты: тамтам, треугольник, коробочка, малые корейские колокола (тэмпл-блок), басовый барабан, тарелки (большие, средние и малые), кротали, маримба, виброфон, бамбуковый ксилофон, стеклянные колокольчики, китайский гонг, Mark Tree (инструмент, родственник азиатским ветряным колокольчикам).

службу, пробуждающую дух Цунэмасы. В начале номера на фоне трепещуще-мерцающем фоне, создаваемом струнными и ударными инструментами, слышны серебристые переливы 15-струнного кантеле. Через некоторое время к ним присоединяется обволакивающее звучание альтовой флейты.

Вокальное письмо оперы — та ее сторона, которая наиболее тщательно скрывает свое родство с театром Но. Ведь специфическая, практически чревоушательная манера речи японской драмы далека от оперного пения. В самом общем плане две вокальные партии — воплощение контраста, идущего, в первую очередь от самих образов. Он начинается уже на уровне столь разных тембров солистов — баса-баритона и контртенора. Во «Всегда сильном» речь буддийского монаха Дзэакаея, исполняемая басом, лаконична и ясна — в противовес витиеватой, орнаментированной контртеноровой партии духа Цунэмасы. Другой контраст представляют Хакурио и Теннин — персонажи второй оперы. Напористо-агрессивные линии партии рыбака, не желающего отдавать мантию, выглядят довлеющими над извилистыми интонациями легкой и эфирной партии небесной девы, порой ассоциирующимися с птичьим щебетом (Пример 1)⁹.

Интересно, что в драме Но речь разных персонажей также отличалась с точки зрения вокального стиля. В уже упоминавшейся книге Есиповой приводятся схематичные звукоряды двух стилей, соответствовавших пению двух персонажей — главного и второстепенного [2, 123]. Мы сопоставили эти звукоряды со звукорядами вокальных партий оперы, выделенными из начальных номеров первой оперы. Полученная картина позволяет предположить, что Саариахо была знакома с некими образцами этих стилей¹⁰.

Еще один интересующий нас элемент театра Но связан с функцией хора. Дело в том, что большая часть текста в спектаклях отдана именно хору. И, как ни странно, то же происходит в опере Саариахо: из 21 номера всего произведения 12 можно назвать хоровыми. Это, как правило, повествования или размышления, наполненные красивейшими метафорами и образами, которыми

⁹ Пример взят из партитуры. См. Другие источники, п. 16.

¹⁰Проблеме вокальной техники в творчестве Саариахо посвящена диссертация американского исследователя Э. Вол «Тембровая интенция: исследование современной исполнительской практики и техники в вокальной музыке Кайи Саариахо». Отдельное место в ней отводится сопоставлению вокального и инструментального письма композитора, что говорит о наличии точек соприкосновения между этими областями [14, 81–103].

славится японская поэзия. Эти тексты, словно абстрагированные от основного действия, на самом деле лишь позволяют взглянуть на происходящее под другим углом. Приведем фрагмент из либретто, предназначенный партии хора:

«Всегда сильный», X Час волшебства:

Ясная луна «повисла» на сосновой ветке.
 Ветер шелестит, как будто сорванный дождем.
 Это час волшебства.
 Звуки басовых струн подобны дождю;
 Тонкие струны звучат как шепот.
 Глубокая струна словно голос осеннего ветра;
 Третья и четвертая струны напоминают
 Стоны аиста, плачущего в клетке
 О своих птенцах на закате.
 Петух не должен кричать.
 Пусть никто не возвещает рассвет <...> .¹¹

В опере Саариахо обнаруживается целый ряд принципов театра Но, и таким образом по-своему воссоздается его эстетика. «Только звук остается» — произведение, приковывающее внимание публики своим звучанием. И это звучание, так же, как и представления Но, заставляет зрителя погрузиться в него, отстраниться от мирской суеты, чтобы наслаждаться красотой особого свойства — тихой и «чистой».

ЛИТЕРАТУРА

1. Анарина Н.Г. История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. М.: Наталис, 2008.
2. Есипова М.В. Традиционная японская музыка. Энциклопедия. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012.
3. Ёкёку — классическая японская драма. Отв. ред. Т.И. Григорьева. Пер. с яп. и предисл. Н.Г. Анариной. М.: Наука, 1979.
4. Маркова В.Н. Классический японский театр. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/literature4/markova-76.htm> (дата обращения: 1.11.2019).
5. Blacker C. Collected Writings. London: Routledge, 2000.
6. Everett Y.U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015.
7. Fenollosa E., Pound, E. The Classic Noh Theatre of Japan. New York: New Directions, 1959.
8. Hatab S. The silence before the sound. An interview with Kaija Saariaho [Electronic source] // Website Opéra national de Paris. URL: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/the-silence-before-the-sound> (accessed: 14.08.2019).
9. Kern F.N. An Exploration of Compositional Technique in the Operas of Kaija Saariaho and Christian Jost: PhD Thesis. New York University, 2016.
10. Pinnington N.J. A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyōgen from 1300 to 1600. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.
11. Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer // Music & Literature, no. 5, 2014. P. 29–47.

¹¹Перевод с английского выполнен автором статьи.

12. Saariaho K. *Only the sound remains*. Programme Note [Electronic source] // Website Music Sales Classical. URL: <http://musicsalesclassical.com/composer/work/1350/52928#> (accessed: 1.11.2019).
13. Tyler R. *Japanese No Dramas*. London: Penguin Books, 1992.
14. Wahl A. *Timbral Intention: Examining the Contemporary Performance Practice and Techniques of Kaija Saariaho's Vocal Music*. PhD Thesis. Evanston, Illinois, 2017.

Другие источники

15. *Only the Sound Remains*: Peter Sellars (Full) — Dutch National Opera [Electronic source]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oonN06GkIhY&t=440s> (accessed: 1.11.2019).
16. Saariaho K. *Only the Sound Remains*. Preview the score [Electronic source] // Website Music Sales Classical. URL: <http://musicsalesclassical.com/composer/work/1350/52928#> (accessed: 1.11.2019).

REFERENCES

1. Anarina N.G. *Istoriya yaponskogo teatra. Drevnost' i srednevekov'e: skvoz' veka v XXI stoletie* [The History of Japanese Theatre. Antiquity and the Middle Ages: through the Ages into the 21st Century]. Moscow: Natalis, 2008. (In Russian).
2. Esipova M.V. *Tradicionnaya yaponskaya muzyka* [The Traditional Japanese Music]. Moscow: Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi, 2012. (In Russian).
3. *YOkyoku — klassicheskaya yaponskaya drama* [YOkyoku — the classical Japanese drama]. Moscow: Nauka, 1979. (In Russian).
4. Markova V.N. *Klassicheskij yaponskij teatr* [The Classical Japanese Theatre]. In: *Website Philology.ru*. (In Russian). Available at: <http://www.philology.ru/literature4/markova-76.htm> (accessed 1.11.2019). (In Russian).
5. Blacker C. *Collected Writings*. London: Routledge, 2000.
6. Everett Y.U. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2015.
7. Fenollosa E., Pound E. *The Classic Noh Theatre of Japan*. New York: New Directions, 1959.
8. Hatab S. The silence before the sound. An interview with Kaija Saariaho. In: *Website Opéra national de Paris*. Available at: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/the-silence-before-the-sound> (accessed 14.08.2019).
9. Kern F.N. *An Exploration of Compositional Technique in the Operas of Kaija Saariaho and Christian Jost*: PhD Thesis, New York University, 2016.
10. Pinnington N.J. *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyōgen from 1300 to 1600*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.
11. Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer In: *Music & Literature*, no. 5, 2014, pp. 29–47.
12. Saariaho K. *Only the sound remains*. Programme Note. In: *Website Music Sales Classical*. Available at: <http://musicsalesclassical.com/composer/work/1350/52928#> (accessed 1.11.2019).
13. Tyler R. *Japanese No Dramas*. London: Penguin Books, 1992.
14. Wahl A. *Timbral Intention: Examining the Contemporary Performance Practice and Techniques of Kaija Saariaho's Vocal Music*, PhD Thesis. Evanston, Illinois, 2017.

Other SOURSES

15. *Only the Sound Remains*: Peter Sellars (Full) — Dutch National Opera. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=oonN06GkIhY&t=440s> (accessed 1.11.2019).

16.Saariaho K. Only the Sound Remains. Preview the score. In: *Website Music Sales Classical*. Available at: <http://musicsalesclassical.com/composer/work/1350/52928#> (accessed: 1.11.2019).

Саамишвили Наталья Николаевна

научный сотрудник, сектор теории музыки,
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия

Natalia N. Saamishvili

Researcher, Music Theory Department, State
Institute for Art Studies, Moscow, Russia

e-mail: nati-bedova@mail.ru

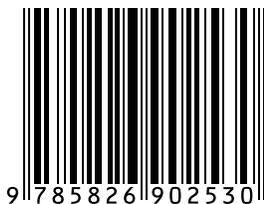
Научное издание

**ОПЕРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Сборник статей по материалам
Международной научной конференции
11-15 ноября 2019 года

Том 2

Подписано в печать 10.11.2019.
Формат 60x84/16. Объем 32,09 усл. печ. л.
Тираж 300 экз.



Отпечатано в типографии издательства «ПРОБЕЛ-2000»
тел. (495) 287-06-19 e-mail: probel-2000@mail.ru

Статьи, вошедшие в сборник, написаны по материалам докладов, прочитанных на Четвертой международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность». Она прошла 11–15 ноября 2019 года в Российской академии музыки им. Гнесиных и Государственном институте искусствознания.

Концепцию конференции определило отношение к опере как к явлению в первую очередь не сугубо музыкальному, но как к феномену театральному, синтетическому. Комплексный подход можно считать ключевым для всего проекта, он был с успехом реализован также в 2013, 2015 и 2017 гг.

В конференции приняли участие представители разных профессий, так или иначе связанных с музыкальным театром, – музыковеды, театроведы, специалисты по изобразительному искусству, критики, практики театрального дела из разных городов России и зарубежных стран. Отрадно, что наравне с маститыми учеными выступали те, кто только начинает свой путь в науке – аспиранты и студенты.