

**Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского  
Кафедра междисциплинарных  
специализаций музыковедов**

**О. В. Комарницкая**

**РУССКАЯ ОПЕРА  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX –  
НАЧАЛА XXI ВЕКОВ:  
ЖАНР, ДРАМАТУРГИЯ,  
КОМПОЗИЦИЯ**

**Аналитические очерки**

Москва  
Альтекс  
2011

УДК 781  
ББК 85.31  
К63

## *Слово от автора*

### *Рецензенты:*

*Л.В.Кириллина, доктор искусствоведения, профессор  
М.С.Старчеус, кандидат искусствоведения,  
доктор педагогических наук, профессор*

### **К63 Комарницкая О. В.**

Русская опера второй половины XX – начала XXI веков:  
жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки.  
– М.: ПКЦ «Альтекс», 2011. – 306 с.  
ISBN 978-5-93121-300-2

Считаю своим приятным долгом выразить глубокую признательность композиторам Р.К.Щедрину и А.Н.Холминову за ценные комментарии к их операм, высказанные автору настоящего исследования. Приношу мою благодарность кандидату искусствоведения, доктору педагогических наук, профессору М.С.Старчеус, докторам искусствоведения, профессорам Л.В.Кириллиной, А.Я.Селицкому, Т.В.Франтовой, Е.Г.Шевлякову, внесшим свои предложения по усовершенствованию данного труда. Искренне благодарю пианиста и композитора, доцента И.Г.Соколова за плодотворную помощь в изучении оперной дилогии Н.Н.Сидельникова «Чертогон» и интересные замечания, касающиеся его собственного оперного сочинения. Я также признательна коллегам по кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, принявших участие в обсуждении работы. Нельзя не упомянуть светлое имя покойного кандидата искусствоведения, доцента А.Ю.Кудряшова, в беседах с которым оттачивались некоторые идеи исследования. Особую благодарность выражаю доктору искусствоведения, профессору В.Н. Холоповой.

*Моей дорогой семье  
посвящаю эту книгу*

## **Содержание**

---

---

<b>Введение .....</b>	<b>7</b>
<b>Глава первая. Жанровые парадигмы оперы второй половины XX – начала XXI веков .....</b>	<b>39</b>
<b>Глава вторая. «Похождения повесы» И.Стравинского .....</b>	<b>66</b>
1. Специфика жанра .....	67
2. Принципы драматургии. Стилиевые и сценические аллюзии ..	70
3. Особенности композиции оперы в целом .....	81
<b>Глава третья. «Братья Карамазовы» А.Холминова .....</b>	<b>92</b>
1. Литературный источник и оперное либретто. Специфика жанра. Стилиевые аллюзии .....	94
2. Принципы драматургии .....	101
3. Особенности композиции оперы в целом .....	109
<b>Глава четвертая. «Чертогон» Н.Сидельникова .....</b>	<b>118</b>
1. Литературный источник и оперное либретто .....	120
2. Специфика жанра. Стилиевые аллюзии .....	128
3. Особенности композиции оперы в целом .....	140
<b>Глава пятая. «Мастер и Маргарита» С.Слонимского .....</b>	<b>162</b>
1. Евангельские, исторические и художественные прототипы персонажей в романе М.Булгакова и опере С.Слонимского ....	164
2. Специфика жанра. Принципы драматургии .....	176
3. Особенности композиции оперы в целом .....	185
<b>Глава шестая. «Очарованный странник» Р.Щедрина .....</b>	<b>193</b>
1. Литературный источник и оперное либретто .....	195
2. Специфика жанра. Принципы драматургии .....	201
3. Особенности композиции оперы в целом .....	210

<b>Глава седьмая. «Боярыня Морозова» Р.Щедрина .....</b>	<b>216</b>
1. Краткие исторические сведения о персонажах оперы .....	217
2. Специфика жанра. Принципы драматургии .....	222
3. Особенности композиции оперы в целом .....	226
<b>Заключение .....</b>	<b>233</b>
<b>Список использованной литературы .....</b>	<b>235</b>
<b>Приложение</b>	
<i>Приложение 1.</i> Нотные примеры .....	251
<i>Приложение 2.</i> Схемы .....	295
<i>Приложение 3.</i> Примечания к основному тексту .....	299
<b>Именной указатель.....</b>	<b>302</b>

## **Введение**

---

Опера в русской музыке XIX – начала XXI вв. утвердила себя как мощнейшая ветвь европейской культуры, значимость капитальных достижений которой соотносится с великими творениями художественной литературы, изобразительного искусства, философии. У многих композиторов-классиков XIX в. именно опера занимала доминирующее положение, и создание произведений в этом жанре стало едва ли не главной задачей их творчества. Масштабные произведения выдающихся мастеров представляли собой крупные, даже грандиозные концепции, в которых развивался ряд важнейших идей: о самобытной судьбе России, ее истории, мифологии, о характере русского народа, национальном самопознании, христианском миропонимании, православии, соборности – как духовной общности, предопределяющей движение к истине. Вместе с тем, огромным завоеванием русских художников явилось внимание к отдельно взятой личности и понимание ее самоценности, раскрытие глубин внутреннего мира человека и сложнейших нравственно-религиозных коллизий, обнажение правды психологических состояний. Эти традиции в своих лучших оперных сочинениях были продолжены и композиторами следующего столетия.

Возникают неизбежные параллели с шедеврами других видов отечественного искусства – опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.Римского-Корсакова в определенной мере сопоставима с «Троицей» А.Рублева и картиной «Явление Христа народу» А.Иванова, оперы М.Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» – с произведениями И.Репина, В.Сурикова («Боярыня Морозова») и романами Ф.Достоевского, эпико-сказочные оперы Н.Римского-Корсакова – с картинами В.Васнецова, М.Врубеля (напомним, что М.Врубель участвовал при оформлении оперных спектаклей Н.Римского-Корсакова – «Садко» (1897), «Царская невеста» (1899), «Сказка о царе Салтане» (1900) в Московской частной опере С.Мамонтова), «Пиковая дама» – также с романами Ф.Достоевского.

Возможны художественные аналогии и пересечения между произведением «Война и мир» С.Прокофьева, в которой композитор завершил великую традицию русской оперы большого стиля, восходящую к опере «Жизнь за царя» Глинки, – и грандиозным романом-эпопеей Л.Толстого; оперой «Огненный ангел» С.Прокофьева – и сочине-

ниями русских символистов В.Брюсова, К.Бальмонта, Ф.Сологуба, И.Анненского, Вяч. Иванова, А.Блока, А.Белого, превративших символизм в самостоятельное литературно-философское течение и важный фактор русской культурно-духовной жизни; оперой «Мастер и Маргарита» С.Слонимского – и романом М.Булгакова, ставшим знаковым явлением литературы XX в., «супертекстом», летописной криптограммой эпохи, «тайнописью», воплотившей евангельские идеи сквозь призму историко-социальных событий своего времени; операми «Чертюгон», «Бег» Н.Сидельникова – и произведениями Н.Лескова, М.Булгакова, фильмами А.Тарковского («Андрей Рублев», «Зеркало», «Солярис»); оперой «Очарованный странник» Р.Щедрина – и литературным шедевром Н.Лескова; оперой «Собачье сердце» А.Раскатова – и одноименным произведением М.Булгакова, явившимся также своего рода «срезом» определенного периода отечественной истории XX в. и отразившим его социально-общественные, политические и нравственно-духовные катаклизмы.

Настоящее исследование имеет прежде всего теоретическую направленность. В нем представлено новое осмысление закономерностей оперы как синтетического жанра – с учетом синтеза сюжетно-фабульных и собственно музыкальных свойств, предложен метод, который оказывается правомерным для анализа произведений, относящихся к различным историческим эпохам, художественным течениям, жанровым моделям и индивидуальным композиторским стилям. Выстраивается определенная логика в изучении того или иного произведения: от осознания специфики *жанрового типа* оперы, общих *музыкально-драматургических принципов* (исходящих из особенностей данного типа) – к раскрытию замысла индивидуальной *композиции* сочинения в ее целостном охвате (последняя проблема до сих пор – одна из наименее исследованных в теоретическом музыкознании). Постигание данных явлений ведет затем и к пониманию адекватной жанру и стилю произведения оперной режиссуры, дирижерской интерпретации, исполнительской манеры певцов.

Осознание *жанровой* стороны сочинения – важнейшая задача, стоящая перед музыкантом-исследователем (и соответственно исполнителем-практиком). Литературный или исторический источник, воплощенный в либретто, как правило, всегда инициирует жанровое наклонение оперы: драма А.Пушкина «Борис Годунов» – и опера-драма «Борис Годунов» М.Мусоргского, драма Г.Бюхнера «Войцек» – и опера-

драма «Войцек» А.Берга, произведение литературного эпоса «Слово о полку Игореве» – и эпическая опера «Князь Игорь» А.Бородина. Жанровая разновидность оперы, в свою очередь, во многом предопределяет сценическую и музыкальную драматургию (тематическую, оркестровую) и музыкальную композицию на всех ее уровнях.

Определение оперного жанра – феномена, постоянно меняющего свой облик, свое лицо в разных эпохах и художественных направлениях, но, вместе с тем, сохраняющего некую «живую сущность», – и, соответственно, жанровая классификация (типология) опер не могут быть связаны с каким-либо единственным критерием. Напротив, здесь требуется многоосновность, что предполагает сочетание несколько признаков, каждый из которых может иногда оказаться доминирующим в том или ином произведении.

Выделим, на наш взгляд, важнейшие составляющие оперного жанра:

- признаки *рода искусства*, связанные с поэтикой драмы (трагедии), эпоса и сказки (самостоятельной ветви внутри эпического направления), лирики, комедии (сатиры);

- *исторически сложившийся жанровый тип оперы* (или жанровая модель оперы) – *dramma per musica* (итал. «драма на музыке»), *зингшпиль*, *буффа*, опера-серия, опера-семисерия и пр.;

- *аутентичное индивидуально-авторское определение жанра оперы*, зафиксированное нередко композитором в названии оперы на титульном листе партитуры – опера-былина, опера-баллада и пр.

Традиция *родового* членения искусства, известная еще со времен Аристотеля, на протяжении более чем двух тысячелетий сохраняет удивительную жизнеспособность. Теория литературных родов – эпоса, лирики, драмы – давно воспринимается как универсальная, распространяющая свое действие на литературу, театр, другие виды искусства. В литературоведении проблемы драматического, эпического и лирического искусства исследованы обширно и глубоко. Существует огромное количество трудов по теории драмы, эпического театра, лирической поэзии. Интерес к этому устойчив в разные исторические эпохи, в различных национальных школах. Фундаментальные исследования по поэтике драмы мы встречаем у И.Гете, Ф.Шиллера, Г.В.Ф.Гегеля, Г.Лессинга, В.Белинского, также у отечественных теоретиков XX в. – А.Аникста, В.Волькенштейна, Е.Холодова, В.Сахновского-Панкеева

и многих других. Среди трудов, посвященных эпическому роду, в первую очередь необходимо отметить выдающиеся исследования В.Белинского, Б.Бахтина, Б.Брехта. О лирической поэзии написаны глубокие фундаментальные работы Г.В.Ф.Гегеля, В.Белинского, Т.Сильман и других.

Данная теория вполне применима, на наш взгляд, к опере, где столь важную роль играют законы драмы, литературно-сюжетный слой. Вместе с тем, здесь необходимо ввести определенные коррективы и разъяснения. Так, в оперной культуре – и прежде всего в русской музыке XIX в. – самостоятельно проявил себя жанр оперы-сказки. Сказка, являющаяся разновидностью эпического литературного рода, имеющая много общего с ним, обладает, тем не менее, своими собственными типологическими чертами, практически полностью сохраненными в музыкальной драматургии. Сказка – в контексте музыкального искусства – выступает фактически как самостоятельный род, важные закономерности которого устойчиво сохраняются и в операх XX в. То же можно сказать и о комедии, имеющей индивидуальные художественные принципы.

Необходимо отметить, что в литературоведении давно наметилась тенденция к выделению сказки и комедии как самостоятельных поэтических родов. О морфологии, истории сказки известны замечательные исследования В.Проппа, Э.Померанцевой. О комедии – В.Проппа, М.Бахтина, Г.Гачева, Ю.Борева и многих других выдающихся ученых.

В оперных сочинениях русской музыки XIX и XX вв. (если взглянуть широко) находят свое воплощение – хотя в различной степени и смещении, все основные роды искусства: *драма, эпос и его важнейшая жанровая разновидность сказка, лирика, комедия*. Разные принципы их соотношения служат часто глубинной основой музыкально-драматургического развития в рамках конкретного произведения.

В той или иной опере, как правило, выделяются доминирующие признаки какого-либо отдельного рода или нескольких родов (чаще двух), что в значительной мере определяет жанровую сущность сочинения. Драматическая, эпическая, сказочная, лирическая или комическая направленность опер, осуществляя нередко генерализирующую роль, может подчинить себе свойства других жанров.

Любое произведение искусства – не только композитора, но и писателя, поэта, драматурга и пр., создается в своеобразной эстетической гамме. «Если бы ее не было, если бы трагическое, сатирическое, эпиче-

ское, драматическое, лирическое и т.д. не выступали бы в виде некоей доминанты, определяющей звучание произведения, то возникли бы художественная пестрота, какофония, которые разрушили бы целостность образа», – отмечает Ю.Борев – Так, имея в виду эстетическое единство произведения, чистоту его эстетической гаммы, Пушкин заметил: “Где у меня сатира? О ней и помину нет в Евгении Онегине. У меня затрещала бы набережная, если б коснулся сатиры”»<sup>1</sup>.

Вместе с тем, нельзя не учитывать, что любое подлинное произведение искусства – многозначный по богатству и емкости феномен. И поэтому, при наличии главенствующей жанровой опоры существуют параллельно в одном и том же произведении и признаки других родов искусства, имеющих периферийное значение.

*Драматическая основа*, обуславливающая *скрытую традицию* оперного спектакля, обязательно содержится в произведениях любого жанрового наклонения, обеспечивая их закономерное сценическое воплощение. Опера родилась из драмы. И ее родовой первоисточник, проходя как стрела через века и присутствуя в произведениях различных художественных направлений и стилей, освещает любой жанровый тип оперы. Без него опера, будучи сценическим жанром, перестала бы существовать, рискуя превратиться в концертное представление. В эпической опере этот важнейший признак проявляется в своеобразных *прорывах в сферу драматизма*, которые возникают иногда в отдельных сюжетно-сценических ситуациях, органично связанных с общим эпическим развертыванием музыкального действия.

В лирическом оперном спектакле драматическая канва уходит во внутреннее, психологическое действие, часто подчиненное монологическому принципу. При этом, как правило, трагическое, роковое начало не получает персонифицированного воплощения в образах. Эта сила скрыта от внешнего взора, спрятана в глубины духовного облика героев, она, подобно некоему бесплотному духу, незримо руководит их судьбами. Драматические коллизии не выявляются внешними факторами сцены, а воплощаются внутренне, через духовную жизнь героев.

В классической опере XIX в., и русской, и западно-европейской, – и, тем более, в операх XX в. драматический и трагический роды искусства подчас трудно различимы. Нередко они вообще совпадают, поскольку как для драмы, так и для трагедии новейшего времени обязательными

<sup>1</sup> Борев Ю. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М., 1970. С.119.

являются наличие конфликта (личного, социального, религиозного и т.д.), сквозного напряженного динамического тока, взрывчатого действия – и неременный катастрофический конец.

Многие шедевры оперного искусства – «Пиковая дама» П.Чайковского, «Борис Годунов» и «Хованщина» М.Мусоргского, «Отелло» Дж.Верди, «Воцек» и «Лулу» А.Берга и др. – это подлинные драмы с острым, конфликтным развитием сюжетно-фабульного и музыкального действия. И нередко сам композитор заявляет жанр своего произведения в заглавии – например, «народная музыкальная драма “Хованщина”». Вместе с тем, сочинения эти являются и настоящими трагедиями – поднимая глобальные общечеловеческие и социальные проблемы и возвышая их до вселенского уровня.

Эпические мотивы в русском оперном творчестве XIX и XX вв. сопряжены с воплощением особого состояния мира, связанного с героическим аспектом. Здесь воссоздаются большие драматические события – предстает история Руси, с шумными городами и бескрайними степями, с христианством и язычеством, славлениями и плачами, победными походами дружины и опустошительными набегами кочевников, с колокольным звоном и пророческим волхованием, с песнями вешего Баяна и доблестной речью воинов. Храбрость в эпических сказаниях становится высшей добродетелью, одухотворенной патриотическим воодушевлением, питаемой нежной и тревожной любовью к родной отчизне. Эпическое в национальном оперном искусстве связано с историей и философией народа как единого целого, культуры как целостности, откристаллизовавшейся в течение столетий, соединенной с национально-героическими преданиями, с великим историческим прошлым народа. Эпические черты проявляются в глубокой опоре на народно-песенный стиль, в широком использовании фольклорных текстов, в традиционных оборотах и «формулах» из литературных и музыкальных эпических жанров. Особое значение в операх данного жанрового направления приобрело хоровое пение, связанное с фольклорной, и с русской православной церковной традицией, олицетворяющее собой глубинные национально-исторические корни, идею соборности. Эта новая и ответственная роль хорового начала стала самой существенной особенностью русской музыкальной школы, придав ей подлинно народный и подлинно духовный характер.

В художественной культуре XIX в. известны три эпических оперы в их чистом жанровом проявлении: «Руслан и Людмила» М.Глинки –

«русская Одиссея», обогащенная принципами сказки, «Садко» Н.Римского-Корсакова, также со сказочными мотивами, «Князь Игорь» А.Бородин. В XX в. выделяется грандиозная опера С.Прокофьева «Война и мир» – произведение поистине универсальное, с колоссальным масштабом идей и широчайшим разворотом их воплощения. Здесь охват исторических, мировых по значению событий неразрывно связан с отображением индивидуальной жизни человека, сокровенных тайн его души, его духовных исканий. Именно данное сочетание определило объединение жанровых особенностей основных литературных направлений – эпоса, лирики и драмы.

Сказочные образы и сюжеты нашли яркое претворение в русской оперной классике XIX и XX вв. В традициях опер-сказок выдержаны оперы Н.Римского-Корсакова – «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», «Снегурочка», «Кашей бессмертный». Сказочная поэтика, наряду с ярко выраженными комедийными принципами, получила отражение в знаменитой опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Лирическая сказка Стравинского «Соловей» также явилась продолжением традиций искусства предшествующего столетия. Сказочные мотивы, как дополнительные сопутствующие жанровые признаки, органично вплетаются и в оперы других типов. Такова лирическая опера Чайковского «Иоланта» (загадочно прекрасная спящая девушка – спящая царевна в чудесном саду, и влюбленный рыцарь). Устойчивые типологические принципы сказки обнаруживаются и в операх других национальных культур, например, в опере Б.Бартока «Замок герцога Синяя Борода» или опере Дж.К.Менотти «Амал и ночные посетители» и др.

Лирический род поэзии применительно к музыкальному искусству имеет особое значение. Лирическая стихия, продуцирующая эмоциональный модус восприятия оперного спектакля, отражает генетическую природу музыкального искусства. «Конечно, лирическое произведение не есть одно и то же с музыкальным произведением, но в их основной сущности есть нечто общее»<sup>2</sup>, – писал В.Белинский. Основная мысль лирического сочинения «скрывается за ощущением и возбуждает в нас созерцание, которое трудно перевести на ясный и определенный язык сознания»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Белинский В. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Собрание сочинений: В 9 т. Т.3. М., 1978. С. 481.

<sup>3</sup> Там же. С. 481.

Специфика лирической природы в максимальной степени проявляется на малой ступени формы – в отдельных номерах: ариях, ариозо, песнях, каватинах, романсах, дуэтах и т.д. Здесь происходит значительное уменьшение, практически исчезновение внешне-сценического движения благодаря приоритету внутреннего действия. Активность сцены как таковой гасится, музыка становится полноправной и единственной «владычицей». Предметный мир как бы уничтожается. «Дух уходит из внешней реальности в самого себя и дает <...> различные до бесконечности переливы и оттенки своей внутренней жизни, которая претворяет в себя все внешнее»<sup>4</sup>. Сюжетно-сценическая сторона практически лишается внутренних стимулов продвижения. Переживания представляют собой результат действия, совершенного ранее, на предкомпозиционном уровне.

В оперной практике лирика как самостоятельный поэтический род, определяющий жанрово-смысловую сторону сочинения, ее драматургию и композицию целого, неизменно почти всегда *соединяется* с каким-либо иным родом, чаще всего с драмой. Оперы лирико-драматического жанра многочисленны в истории музыкальной культуры. Укажем на такие произведения, как «Манон», «Вертер» Ж.Массне, «Самсон и Далила» К.Сен-Санса, «Богема» Дж.Пуччини, «Евгений Онегин» П. Чайковского и др. Лирическая опера в ее чистом жанровом проявлении встречается достаточно редко – ввиду ее принципиальной несценичности: лирический род поэзии мало приспособлен для крупномасштабного сценического воплощения. В русской оперной классике XIX в. таково, вероятно, единственное сочинение – «Иоланта» П.Чайковского.

*Комедийное* начало довольно часто присутствует в операх некомедийных жанров – эпических, сказочных, лирических, драматических. Оно связано и с конкретными комедийными персонажами, и с остро комедийными ситуациями. Вспомним Скулу и Ерощку в эпической опере «Князь Игорь» А.Бородина; образ царя Салтана с его прямолинейной лубочной игрушечной фанфарностью, стонущие возгласы Поварихи, Ткачихи, Бабарихи (после укуса шмеля) в сказочной опере «Сказка о царе Салтане» Н.Римского-Корсакова; пажа Оскара в драматической (с ярко выраженными комедийными чертами) опере Дж.Верди «Бал-маскарад»; отдельные эпизоды партии Варлаама в «Борисе Годунове» М.Мусоргского – «икающие» форшлагги фагота в песне «Как едет ён», сцену чтения указа (Корчма на литовской границе). Отметим ярко ко-

<sup>4</sup> Там же. С. 475.

медийный момент в драматической, насыщенной экспрессионистическими мотивами, опере С.Прокофьева «Огненный ангел» – знаменитую фразу лекаря, склонившегося над раненым Рупрехтом («Мой юный друг, мы не в десятом веке. В шестнадцатом столетии нет невозможного для медицины», – после поединка Рупрехта и Генриха) и многое другое.

В оперной музыке XX в. в целом достаточно явственно наметился переход от комического в сторону остро *сатирического*, комедия – развлекательный в своей основе жанр (изобилующий авантюрами и интригующими сюжетными поворотами, эксцентрикой, и вызывающий у зрителей главным образом положительные чувства и добрую улыбку) становится эпизодическим явлением. Сатира, как обличение безобразного, уродливого, завоевывает многие жанры музыкального искусства – не только оперу, но и симфонию, вокальный цикл, романс и пр. Отметим, например, одно из эпохальных сочинений XX в. – трагедию-сатиру «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Шостаковича. Сатирическая направленность становится определяющей в опере «Нос», воплотившей оригинальный «фантастический реализм» повести Н.Гоголя. Подлинное, настоящее переживание, свойственное романтической оперной культуре XIX в., в опере Д.Шостаковича «Нос» заведомо исключено, эстетическая задача произведения связана с отображением уродливости жизни через призму условной эксцентриады, превращающей людей в вульгарные маски, жизнью которых руководят представители власти, закона, устанавливающие свои жестокие нормы порядка.

К сатирическому жанру относится грандиозное, крупномасштабное сочинение Н.Сидельникова «Чертогон» (названное композитором «сатирической дилогией в двух операх-микста»).

Вместе с тем, грани комического и сатирического очень подвижны и подчас трудно различимы. Важнейшая жанровая основа оперы-сказки «Золотой петушок» Н.Римского-Корсакова связана с комедийностью, юмором (всегда неоднозначным, с «двойным дном»). Это произведение является также и блестящей оперой-сатирой. Комедийность подчас неуловимо для слушателя, мгновенно трансформируется в гротескное начало, полное яда и злой насмешки.

За четыре с лишним века истории оперы сложилось множество *жанровых типов (исторических моделей)*. В их формировании играли важную роль несколько факторов. Исторический – охватывающий развитие оперы от ее зарождения до современности. Упомянутый родо-

вой – поэтика того или иного рода искусства запечатлелась в названии определенного жанрового типа оперы (опера-буффа, музыкальная драма). Фактор синтеза оперы с другими видами музыкального искусства и внемузыкальными формами (опера-балет, опера-оратория, радиоопера, телеопера). Немаловажными являются исполнительский фактор и связанные с ним возможности сценического воплощения оперы в театре (большая опера, камерная опера, моноопера), слушательский – побуждающий композитора создавать произведение с учетом специфики аудитории (детские оперы, оперы для церкви). Существенным для определения жанрового типа оперы подчас оказывается специфика музыкального материала (балладные оперы, песенные оперы, оперы-музиклы), и, нередко, сюжета (оперы спасения) и пр.

Укажем важнейшие жанровые типы-модели, учитывая главным образом их хронологическую последовательность: *dramma per musica* (итал. «драма на музыке»), *favola in musica* (итал. «музыкальная сказка»), *опера-буффа* (итал. «смешная опера»), *комическая опера*, *commedia per musica* (итал. «комедия на музыке»), *комедия с ариеттами*, *dramma giocoso* (итал. «веселая драма»), *балладная опера*, *зингшпиль* (нем. «игра с пением»), *бурлеска* (франц., нем., итал. «шутка», «насмешка»), *комедия-балет*, *опера-серия* (итал. «серьезная опера»), *опера-семисерия* (итал. «полусерьезная опера»), *лирическая трагедия*, *опера-балет*, *кукольная опера*, *опера спасения* (или «опера спасения и ужасов»), *большая опера* (или *большая парижская опера*), *grand opera buffa* (итал. «большая комическая опера»), *лирическая опера* (в некоторых источниках фигурирует как *лирическая драма*), *музыкальная драма*, *камерная опера*, *песенная опера*, *опера-оратория*, *моноопера*, *монодрама*.

С жанром оперы – в разные исторические эпохи, в той или иной степени, связаны такие формы музыкального театра, как *театральное празднество*, *театральное действо*, *священное представление*, *мадригальная комедия*, *маска*, *семи-опера*, *интермедия*, *интермеццо*, *водевиль*, *итальянская комедия масок* (*commedia dell'arte*), *пастиччо*, *мелодрама*, *дуодрама*, *японский театр кабуки*, *менестрельный театр*, *музикл*, *оперетта*.

В XX в. развитие кинематографа, радио, массовых жанров музыки, джаза, рока и пр. привело к *смешению* различных оперных и сценических жанров, а, подчас и к размыванию границ жанров, созданию принципиально новых жанровых типов оперы, рождению ряда сочинений, рассчитанных на определенные специфические условия исполнения.

Так проявляют себя две взаимодействующие тенденции, характеризующие универсализм современного композиторского мышления: синтезирующая и дифференцирующая. Теряется типологическая устойчивость жанра-рода. Жанровый гибрид вытесняет оперу в ее классическом традиционном понимании. Эта волна захлестнула не только оперу, но и другие академические жанры и формы музыки – симфонию, инструментальный театр, камерные сочинения (соната, квартет, квинтет, трио и пр.), балет и др. Возникают принципиально новые оперные жанры, практически не свойственные культуре предшествующих веков. К ним относятся: *рок-опера*, *телеопера*, *радиоопера*, *поп-опера*, *опера-концерт*, *ансамблевая опера*, *опера на сцене драматического театра*, *опера-политический памфлет*, *опера-пантомима*, *детская опера*, *опера, сочиненная для церкви*.

Наряду с *родом искусства* и *историческим жанровым типом* немаловажными в определении феномена жанра оперы являются и *аутентичные индивидуально-авторские жанровые признаки*. Раскрывающие специфику оперы, ее драматургию, они чаще всего, как говорилось, бывают заявлены на титульном листе оперного произведения. Данные указания весьма существенны – они определяют индивидуальные особенности сценической и музыкальной драматургии, ее исходную эстетическую доминанту, обуславливают генеральную интонацию (в широком смысле) сочинения.

Приведем некоторые из таких характеристик, зафиксированных на титульных листах оперных партитур: «Садко» Н.Римского-Корсакова (опера-былина), «Золотой петушок» Н.Римского-Корсакова (небылица в лицах), «Снегурочка» Н.Римского-Корсакова (весенняя сказка), «Евгений Онегин» П.Чайковского (лирические сцены), «Хованщина» М.Мусоргского (народная музыкальная драма), «Черевички» П.Чайковского (комико-фантастическая опера), «Леоэнгрин» (романтическая опера), «Парсифаль» Р.Вагнера (драма-мистерия), «Мария Стюарт» С.Слонимского (опера-баллада), «Видения Иоанна Грозного» С.Слонимского (русская трагедия), «Записки сумасшедшего» Ю.Буцко (опера-монолог), «Белые ночи» Ю.Буцко (сентиментальная опера) и т.д.

Объявленное на титульном листе авторское название оперы может отражать иногда и жанр, связанный с родом искусства («Мавра» И.Стравинского – комическая опера, его же «Соловей» – лирическая

сказка), и исторический жанровый тип оперы, как культивировавшийся в определенную эпоху, так и возрожденный на новом этапе («Золото Рейна» Р.Вагнера – музыкальная драма, «Тристан и Изольда» – музыкальная драма, «Гамлет» С.Слонимского – *dramma per musica*) и т.д. Здесь возможны различные тонкие пересечения. Иногда исторически сложившийся жанровый тип оперы естественно включает и признаки того или иного поэтического рода (или родов) искусства: *commedia per musica*, комедия с ариеттами, веселая драма, лирическая трагедия, лирическая драма и т.д.

Вместе с тем, в истории музыкальной культуры существуют некоторые оперные произведения, жанровая сторона которых не исчерпывается тремя перечисленными факторами. Подчас весьма значительными оказываются жанровые признаки, которые не лежат на поверхности, а скрыты и образуют глубинный, и при этом очень важный содержательный пласт. Раскрытие тайн данного пласта – увлекательная задача исследователя. В качестве примера можно привести великое творение оперной классики, монументальное историческое полотно «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.Римского-Корсакова, в котором объединились прежде всего два рода искусства – эпос и драма. Произведение до сих пор не получило однозначной оценки и в связи с этим имеет ряд совершенно противоположных по смыслу исполнительских (прежде всего режиссерских) трактовок. Один из основополагающих слоев религиозного содержания «Китежа» связан с воспроизведением в либретто жития святых князя Петра и княгини Февронии Муромских чудотворцев, другой – с отражением церковных православных служб (всенощного бдения, акафиста, литургии) и православных праздников, третий – с преломлением Евангелия и Откровения святого Иоанна Богослова. Распознавание сложного контекста содержания помогает, таким образом, понять и художественный замысел произведения, его драматургию и композицию.

Думается, именно скрытый символический слой и является важнейшим в осознании уникальной концепции оперы Н.Римского-Корсакова.

Жанровая панорама оперных произведений позволяет выяснить некоторые вопросы, которые оказываются, на наш взгляд, весьма существенными – о стабильности оперных жанров и их синтезе, о главных и периферийных признаках, о приверженности традиции и новаторстве, о мобильности и трансформации оперного жанра (почти

до неузнаваемости в истории музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI вв.) – вопросы, имеющие выход, в конечном счете, на исполнительскую интерпретацию (вокальную, дирижерскую) и оперную режиссуру.

Разделение по родовому принципу (драма, эпос и сказка, лирика, комедия) стало основанием для классификации произведений русского искусства XIX в., многих сочинений первой половины XX в. и некоторых опер второй половины XX – начала XXI вв. Такая дифференциация открывает перспективу для установления *общих* художественных норм, *драматургических* закономерностей, свойственных оперным спектаклям различных творческих индивидуальностей.

Тот или иной жанр оперы предопределяет сюжетно-фабульную драматургию (характеры и типажи героев, темпо-ритм действия, специфику и функции сценических ситуаций), которая влияет, в свою очередь, на музыкальную драматургию и композицию<sup>5</sup>.

Форма *драматической* оперы – диалектическая форма-процесс, динамическое развитие которой зиждется на обнаружении и противоборстве конфликтных идей, глобальном отражении внутреннего мира личности. Художник-творец передает не застывшее душевное состояние, а напряженную смену настроений, целую историю души, ее жизнь. В композиции драматической оперы сильны стимулы, благодаря которым достигается предельная продолжительность музыкального движения, отдаляющая наступление момента равновесия, интенсивное стремление к концу, некое «бесконечное» разворачивание музыкальной ткани, обеспечивающее разбивание или раздвижение конструктивных норм, преодоление статических элементов. Совокупность ряда признаков рождает своеобразное единство, определяющееся многомерностью соотношений.

Взаимодействие музыкальной и сюжетно-сценической сторон воплощает сложную диалектику формирования целого, музыкальная драматургия представляет самостоятельный организм, характеризующийся

<sup>5</sup> Общие типологические музыкально-драматургические и музыкально-композиционные закономерности выведены на основе изучения прежде всего однородных в жанровом отношении оперных произведений классического периода русского искусства XIX в., которые индивидуально преломляются в различных стилевых направлениях. Эти закономерности, с учетом новаций в оперной драматургии и средствах музыкальной выразительности, прослеживаются также и во многих произведениях отечественного музыкального искусства XX – начала XXI вв.

подчас независимой от сценического ряда логикой становления и развертывания. В нем доминируют взрывчатые силы, обеспечивающие процесс самодвижения, который проявляется в интонационно-фабульной драматургии, тембровой и тональной режиссуре, активной симфонизации формы. Напряженность, неустанный рост энергетических стимулов приводит к тому, что музыка оказывается самодовлеющим началом, той силой, которая управляет законами сюжетно-фабульного действия – музыка как бы «ведет его за собой».

Однако было бы неправильным утверждать, что музыка полностью поглощает сценическое действие: их идеальное равновесие, упорядоченность, соподчинение – неременное условие драматического оперного произведения в его высших образцах. Оно осуществляется благодаря совпадению музыкальной и сюжетно-фабульной линий в поворотных, кульминационных точках драматургии, что создает своеобразную динамику неустойчивого равновесия. Так, в единстве противоположных начал – опережения музыкой сцены и синхронного развертывания обеих сторон оперного спектакля – образуется феномен диалектической формы драматической оперы.

Операм драматического жанра свойственны важные типологические музыкально-драматургические свойства: *принцип предвосхищения, взаимодействие центростремительной и центробежной сил, принцип повторных комплексов драматических положений.*

Характер соотношения музыкального и сценического рядов в операх драматического жанра обусловлен прежде всего предвосхищающей ролью музыки по отношению к сюжетно-фабульной линии. *Принцип предвосхищения* становится коренным, основополагающим законом формы. Музыка нередко опережает действие сценического ряда, предугадывая события, происходящие на сцене: она порой воссоздает зрительный облик, портретные черты персонажа до его сценического появления, в более крупном плане – проецирует сюжетно-сценическую ситуацию, в масштабе целого спектакля – способна предвосхитить генеральную кульминацию драмы. Музыка является мощным двигателем сценического ряда. Она обладает собственной, порой независимой от сюжетной линии системой арочных связей, микрокульминаций-предвестников, соотношение которых высвечивает подчас совершенно неожиданные контуры драматического действия. Музыка досказывает, дописывает словесный текст, обогащая его изнутри. Принцип предвосхищения органично соответствует

симфоническому методу конфликтного типа, который становится основополагающим в музыкальной композиции оперы драматического жанра.

Данная закономерность свойственна и микро-, и макроуровню формы: опере в целом, действию, картине, отдельным сценам – вплоть до кратких интонационных, тембровых, фактурных, ритмических предвестников. Она насквозь пронизывает сочинение, создавая своеобразную «паутинную» партитуру арочных соответствий.

Принцип предвосхищения, обусловленный поэтапным прорастанием и качественной трансформацией ведущей идеи драмы, системой драматургически-композиционных параллелей (переключек-согласований), периодической повторностью ключевых слов и их множественных синонимов, показателей нередко и для текста оперного либретто, из чего следует, что он также симфонизирован. Симфонизация словесного текста в драматической опере является коренной чертой данного жанра.

Этот принцип охватывает все без исключения ступени оперной композиции – тематическую, тембровую, текстовую и сценическую стороны, которые находятся в сложнейшей диалектической взаимообусловленности. Процесс последовательной симфонизации отражен не только в тематической драматургии и линии либретто, он целиком распространяется и на тембровое развитие, активно проявляет себя в динамике сценического развертывания.

Вторая важнейшая драматургическая особенность оперы драматического жанра связана с диалектическим сопряжением двух линий, составляющих основу спектакля, двух противоборствующих сил – *центростремительной и центробежной.*

Центростремительная сила выражается в предельной концентрации времени и места действия, а также круга героев в целях соблюдения единства действия. Центробежная – сопротивление материала законам жанра, стремление художника к невозможной жизненной полноте и непринужденности в изображении действительности. Каждое произведение есть «равнодействующая двух сил, одна из которых испытывает драму на сжатие, другая «на разрыв»<sup>6</sup>. Соотношение их таково, что обе они, проявляя себя, казалось бы, в разных направлениях, идут к одной цели – ускоряют ход развития драмы. Взаимосвязь центростремительной и центробежной сил – один из определяющих законов драматургии

<sup>6</sup> Холодов Е. Композиция драмы. М., 1957. С.40.

русской классической оперы драматического жанра, который оказывается значимым и для произведений XX – начала XXI вв. Конфронтация двух противоположных аффектов – нарастания и сдерживания, есть тот колоссальный внутренний заряд, который приводит к взрыву в кульминации оперы.

Центростремительная сила связана с генерализующей идеей, с поэтапным неуклонным нарастанием действия, выявляющим процессуальный характер драмы как коренную черту. Принцип нарастания достигается благодаря обнажению конфликтности со стороны сил контрдействия, активизации каждого из персонажей. Развитие драматургии таким образом стягивается к генеральной кульминации, «разрешительному» моменту. В драматической опере центростремительная сила выявляет себя в конфронтующих столкновениях основных героев, ведущих социальных групп: Герман – Графиня – Лиза («Пиковая дама» П.Чайковского); Грязной – Марфа – Любаша («Царская невеста» Н.Римского-Корсакова); Борис и народ, Борис и самозванец Григорий Отрепьев («Борис Годунов» М.Мусоргского); стрельцы – раскольники – Голицын – петровцы («Хованщина» М.Мусоргского); Лолита – Гумберт Гумберт – Куильти («Лолита» Р.Щедрина), боярыня Морозова – царь Алексей Михайлович («Боярыня Морозова» Р.Щедрина) и др.

Центрбежная сила, координирующая с центростремительной, символизирует «моменты выпадения из плана драматической борьбы». Они и отстраняют главное действие, и, благодаря диалектике контрастного противопоставления, интенсивно продвигают его вперед. Во-первых, это эпизоды, связанные с второстепенной, фоновой линией, так называемые «моменты созерцательной безмятежности» (по мысли В.Волькенштейна)<sup>7</sup>, характерные для начала картин или действий. Они выявляют внешний уровень отстранения, практически не касаясь основного стержня драмы.

Во-вторых, эпизоды, которые возникают на протяжении развития действия и олицетворяют также внешние факторы остановки генеральной линии драматургии. В них с обостренной силой отражена диалектика раздвоения единого на взаимоисключающие противоположности: они обуславливают своеобразное периодическое прерывание доминирующей линии действия, уводящее от ведущих коллизий сюжета, и вместе с тем, способствуют интенсивному ее развитию, глубоко связаны с ней. Эта связь может осуществляться в ходе сюжетной, сценической

<sup>7</sup> Волькенштейн В. Драматургия. 5-е изд., доп. М., 1969.

драматургии, либретто, также посредством привлечения собственно музыкального ряда.

В-третьих – фрагменты, воплощающие некое внутреннее отстранение. Они неотделимы от главного действия. Эпизоды самосозерцания, медитативного углубления во внутренний мир человека представлены, как правило, монологами героев, препятствующими импульсивности и напряженности развития. Это – «моменты, когда страдание ослабляет волю до бездействия» (В.Волькенштейн).

Третья общая закономерность отражает систему *повторных комплексов драматургических положений* (по теории того же автора). Согласно его взглядам, действие драмы постоянно «возвращается на круги своя». «Но если драматическое произведение развивается не в виде повторяющегося комплекса, это не драма – это не цельное художественное произведение, как бы интересны ни были отдельные его моменты, отдельные композиционные черты»<sup>8</sup>, – указывает ученый.

Цельность, единство действия, как непрерывное проведение основной идеи, связано с повторением сценической ситуации, воплощающей генеральную идею драмы. Обобщающий композиционный замысел фокусируется на антиномии полюсов – жизни и смерти. Именно эта тема оказывается доминирующей, возвышаясь над сложнейшими перипетиями сюжета, вовлекающего в свой круг разнохарактерных героев, различные социальные слои. Мысли Чернышевского, высказанные им в «Очерках гоголевского периода русской литературы» о том, что самые великие философы отечественной истории периода XIX в. – это русские писатели, вероятно с полным правом можно отнести и к музыкальному искусству. Впрямую это коснулось жанра музыкальной драмы, который в русской культуре прозвучал как жанр музыкальной трагедии с захватывающим динамичным сюжетом, характеризующимся катастрофическими взрывами и падениями, мощным нагнетанием действия, неизменной гибелью основных героев. Идея философского осмысления жизни и смерти, как бы выходя за рамки сюжета, становится осевой, центральной, воплощающей генеральную линию драматургии оперы драматического жанра.

Действие закона повторных комплексов драматических положений распространяется одновременно и на сценический ряд, и на музыкальный. В данных фрагментах музыка не вырывается вперед, не опережает

<sup>8</sup> Волькенштейн В. Закон драматургии. М.-Л., 1925. С.44.

сюжетно-фабульную линию, в вершинных точках драматургии музыкальный ряд совпадает со сценическим.

В музыкальном плане данный принцип проявляет себя благодаря варьированному проведению определенного тематического материала – единого комплекса музыкальных средств, сопровождающего повторение сценических ситуаций. Однако, следуя закономерностям драматического произведения, данное повторение не статично констатирует генеральную идею оперы, оно развивается по восходящей линии, доходя до вершинного кульминационного момента. И именно самый напряженный, психологически обостренный эпизод драмы, как правило, совпадает с кульминацией в системе повторных комплексов драматических положений.

Принцип повторных комплексов драматических положений олицетворяет доминирующую ось драматургии, ее главный нерв – это некий остов, вокруг которого выстраивается целостная архитектурная композиция произведения.

Композиции *эпических* и собственно *сказочных* опер (самостоятельной жанровой разновидности в рамках эпического направления) отражают иные способы организации. Существенное отличие произведений подобного рода от опер-драм связано с характером соотношения музыкального и сценического рядов: музыка непрерывно следует, идет за сценой, расцветивая «карандашный рисунок» сюжетно-фабульного действия, что воплощает определяющее эстетическое свойство данного жанра. В перспективе развертывания высшего уровня композиции показательно в целом одновременное, синхронное взаимодействие музыкальной и сюжетно-сценической линий оперного произведения. Вместе с тем, было бы категоричным утверждать, что музыкальная драматургия лишена самостоятельного значения в сравнении со сценическим рельефом. Напротив, такие важные качества, как симфонизм, отражающий процесс диалектического сопряжения контрастирующих звукоидей, лейтмотивные объединения, принцип многократной повторности тематизма, пронизывающий все без исключения ступени музыкальной композиции, свидетельствуют об обратном. Музыка является одинаково главенствующей и в драматической, и в эпической операх. Различие же коренится в способах взаимосвязи музыкального и сценического действия, исходящих из эстетики рода драмы и эпоса.

Остановимся на *общих* музыкально-драматургических закономерностях эпических и сказочных опер, которые, по сути, во многом совпадают с музыкально-композиционными принципами.

В генезисе развития драматургия эпического и сказочного спектаклей неразрывно связана с принципом «внешних последовательных присоединений одной части к другой»<sup>9</sup>, что предначертано изначальной установкой повествования – своеобразным эффектом «перелистования страниц». Это объясняется в первую очередь тем, что в эпическом произведении отсутствует непрерывное стремление к цели – генеральной кульминации. Для эпопеи, как утверждает М.Бахтин, не свойствен специфический «интерес продолжения» (что будет дальше?) и «интерес конца» (чем кончится?)<sup>10</sup>. Эпический поэт «рисует лишь спокойное бытие и действие вещей, согласно их природе, – писал И.В.Гете, – и его конечная цель заключается в каждой точке его движения, поэтому мы не рвемся с нетерпением к цели, но любовно задерживаемся на каждом шагу»<sup>11</sup>.

Самоценность и эстетическое любование, наслаждение красотой отдельного момента в развитии действия является важнейшим качеством эпической и сказочной драматургии.

Ввиду этого, коренным образом меняется «ритм партитуры» эпического и сказочного произведений, перестраиваются взаимоотношения между линиями главного действия и фона – эпизодами, направляющими сюжетный ход развития и эпизодами его приостанавливающими. В драме многие замедляющие мотивы – «моменты выпадения из плана драматической борьбы» – служат внутренним толчком для усиления линии главного действия, в эпосе же, напротив, они являются средством еще большего его замедления. Последовательность замедляющих мотивов отражает, по сути, линию фона, который в эпическом спектакле, в отличие от драмы, приобретает самодовлеющее, самостоятельное значение, уравнивается с главным действием и фактически перестает нести отстраняющую функцию.

«Разбухание» описательного начала обуславливает «снятие» непрерывного сквозного тока в эпической драматургии, раздробление целого на отдельные самостоятельные части. В этом сказывается общий драматургический смысл формы опер эпического и сказочного жанров, выявляется их иная природа по отношению к драматическому типу оперной композиции: для драматической оперы важна (условно

<sup>9</sup> Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т.14. Кн. 3. Лекции по эстетике. М.-Л., 1958. С. 231.

<sup>10</sup> Бахтин М. Эпос и роман: О методологии исследования романа // М.Бахтин. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 392—427.

<sup>11</sup> Гете И.В., Шиллер Ф. фон. Переписка: История эстетики в памятниках и документах: В 2 т. Т.1. М., 1988. С. 259—260.

говоря) композиция целого, для эпической и сказочной – каждой части этого целого. Благодаря этому весь процесс развертывания действия получает форму «внешних последовательных присоединений одной части к другой». Данное качество олицетворяет основополагающие эстетические основы композиций эпических и сказочных опер.

Важный конструктивный закон эпического и сказочного сочинений, получающий реализацию в архитектонике целого и отдельных частей, связан с *принципом концентричности*. Использование симметричных концентрических композиций охватывает и уровень одного законченного номера, и уровень картины, действия, и оперную форму в целом. Приверженность к такого типа структурам в эпической драматургии обусловлена тенденцией к созерцательности, закругленности, гармонической завершенности. Архитектоника произведения осознается как органически недвижимое целое с господством константного равновесия. Развитие от положительного к положительному началу, перемежающееся с рядом драматических, конфронтирующих ситуаций, предопределяет последовательное возвращение формы «на круги своя» – к первоначальному исходному моменту. В сказочных операх господство зеркально-симметричных композиций связано со своеобразной природой жанра, выраженной в известном иррационализме, алогизмах, временной обращенности в прошлое.

*Особенные* специфические принципы композиций эпической оперы и оперы-сказки предопределены жанровыми свойствами.

Одно из главных качеств *эпической драматургии* обусловлено диалектикой *номерного* и *сквозного принципов*. Соподчинение архитектоники и динамики, кристаллического и процессуального начал является внутренним стержнем развертывания драматургии. Устойчивая архитектурная линия связана преимущественно с вокальной сферой – «выходными» ариями-портретами, монологами-портретами, хоровыми сценами-портретами, запечатлевающими относительно завершенный облик героя или групп персонажей в тот или иной момент развития действия. Они становятся ключевыми элементами формы, олицетворяющими глубокий интеллектуализм и «философию артистизма» (по выражению Б.Асафьева). Такие фрагменты, как правило, лишены активного процессуального движения, сюжетное время здесь практически полностью останавливается – музыка целиком поглощает сцену. Номерная структура оперной формы существует также и благодаря серии симфонических эпизодов, которые органично вплетены в

неторопливо-размеренное повествование целого и способствуют созданию многоцветия красочной палитры оперного произведения. Это, как правило, блестящие балетные сцены дивертисментного типа.

Номерной организации действия противостоит сквозной принцип драматургии, благодаря которому происходит активное движение захватывающей сюжетной интриги. Динамическое развитие фабулы рассредоточено в симфонических фрагментах, взрывающих устоявшийся режим неторопливого «сказывания», вносящих мощный энергетический импульс в движение сюжетно-сценической линии. Симфонические фрагменты оперы, ориентированные на сквозное, процессуальное развертывание, связаны с внешне-сценическими проявлениями героев – битвами, похищениями, внезапными вторжениями и исчезновениями, сказочными превращениями, уничтожениями чародейства, погружением в пучины морские и возвращением обратно, и т.д. Такие эпизоды держат драматургический нерв спектакля, развивая сюжетно-фабульную канву и организовывая динамический профиль оперной формы.

*В поляризации архитектоники вокального и динамики симфонического действия проявляется автономия эпического жанра, в тяготении к их слиянию – тенденция соприкосновения с закономерностями драматического спектакля.*

Другое важное свойство связано с *обязательным присутствием элементов оперы драматического типа*. Существует объективная поэтическая связь между произведениями эпического и драматического жанров. «Трагедия в ее высшем понятии, – пишет Шиллер, – будет всегда стремиться возвыситься до эпоса, и только тогда она становится явлением поэзии. Точно также и эпическая поэма будет полностью соответствовать родовому понятию поэзии; стало быть, то, что делает поэму и драму поэтическими произведениями, сближает их друг с другом»<sup>12</sup>.

Эпическое произведение в целом создает своеобразную атмосферу отстранения, невживания, его события находятся в зоне «абсолютной дистанции». Однако, слушатель эпического театра не только «отстраняется» от общей канвы развертывания действия, наслаждаясь оригинальностью, великолепием и красотой сменяемых друг друга картин, но и активно реагирует на происходящее. Это сопереживание возникает благодаря присутствию драматического элемента, олицетворяющего своеобразную скрытую, «точечную» фабулу, внутреннюю режиссирующую динамику действия.

<sup>12</sup> Шиллер Ф. фон. Собрание сочинений: В 7 т. Т.7. М., 1957. С. 487.

Примечательно, что сюжетно-сценическая сторона может быть достаточно насыщена драматическими коллизиями, конфликтностью. Музыкальное же начало, осуществляя ведущую роль в оперном спектакле, призвано или вуалировать, стирать грани конфликта, внося эпически-повествовательный тон (тон объективного рассказчика), или, напротив, заострять собственно театральные ресурсы фабулы, выходя из зоны максимального удаления. Взаимосвязь эпического и драматического начал в сюжетно-сценическом и музыкальном действии оперного произведения является одним из организующих принципов формы на высшем уровне.

Тематическая органика композиции эпических произведений в охвате целого воплощает *диалектику взаимодействия контрастирующих драматургических сфер*, которая определена столь излюбленным и характерным для русского национального эпоса *двомирием*: реальностью и фантастикой, миром быта, обрядовости, народной культуры в ее жанровом многообразии и художественном мастерстве-кудесничестве, поэтичнейших по содержанию образах старины с полусказочными-полуфантастическими напевами, приговорами, наигрышами, славяно-языческими речитациями – сказами под звоны и бряцанье гусель, архаическими ритмоформулами, культом природы и человека, – и миром волшебства, чародейства, таинственным воплощением сказочно-безграничной природы во всем блеске, роскоши, сочной красочности. Фантастический иллюзорный мир почти везде связан с культом Востока как художественно-эстетической антитезой русской культуре: здесь и образность сказочного Кавказа с его романтической интонационной стилистикой, и эффектные, исполненные чарующей неги и огненного темперамента восточные танцы в «садах обольщения», и одиссеевские «зовы сирен», и зыбкая колористика южной ночной природы, и многое другое.

Двуединство сюжетно-фабульного ряда проецирует, в свою очередь, и двуплановость музыкальной драматургии, выраженной в специфике тематической организации.

Несмотря на близость к эпическому произведению, *опера-сказка* обладает своими индивидуальными особенностями. Важным фактором ее драматургии является последовательность определенного количества повторяющихся *тематических комплексов*, соответствующих основным героям.

Сказка оперирует, по теории В.Проппа, кругом действий семи главных персонажей – героя, ложного героя, царевны, дарителя, помощника, вредителя, отправителя<sup>13</sup>. Остальные действующие лица имеют второстепенное значение. В сказочных операх возникает нередко и некоторое «отступление от правил» – количество «штатных» героев может колебаться в сторону уменьшения (до шести или пяти), также, одна «роль» поручается иногда сразу нескольким «исполнителям», или, напротив, один герой может совмещать в себе разные (иногда даже противоположные по смыслу) функции. Сказочная схема с устоявшимися *архетипами персонажей* подвижна, претерпевает различные изменения, «приспосабливаясь» к индивидуальному замыслу того или иного произведения. Тематические комплексы, закрепленные за ведущими действующими лицами, составляют основу композиции сочинений. В результате персонаж становится зрительно осязаемым и узнаваемым не только сценически, но и музыкально (благодаря ярко выразительным гармоническим и мелодическим оборотам, характерным тембровым характеристикам, имеющим персонифицированное значение).

Звуковая пластика формы в операх данного жанрового типа не связана с прогрессирующим динамическим движением, которое столь свойственно драматическим сочинениям. Экспозиционность здесь становится преобладающим началом. Развитие тематических комплексов подано сквозь призму устойчивости, равновесия, иллюзорности, красочной изобразительности в ее эстетическом великолепии. Динамика уступает место изящной архитектонике формы. Вариантность и трансформация тематизма находятся также в русле традиций повествовательно-картинного эпического симфонизма.

Наряду с принципом концентричности, воплощающим свойства зеркально-симметричной организации, важным качеством музыкальной драматургии и композиции сказочных опер является *принцип утроения*, создающий своеобразную периодическую симметрию. Он достигает подлинного апогея в произведениях указанного жанрового типа, пронизывая насквозь всю композицию. Троекратная повторность показательна для высшего уровня формы, характерна для отдельных действий, картин, сцен. Утраиваться могут определенные сюжетно-сценические ситуации, соответствующие крупномасштабным построениям, некоторые слова поэтического текста (либретто), становящиеся своего рода репликами-рефренами.

<sup>13</sup> Пропп В. Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969.

Одной из основополагающих закономерностей *лирической оперы* в ее автономном жанровом облике или произведениях, где лирический род искусства – как важнейшая составляющая – входит в неразрывный синтез наряду с другими поэтическими родами («Иоланта» П.Чайковского – чистый образец жанра, лирико-драматическая опера «Евгений Онегин» П.Чайковского, лирико-драматическая опера «Франческа да Римини» С.Рахманинова, лирические сказки «Снегурочка» Н.Римского-Корсакова и «Соловей» И.Стравинского и др.), является диалектическое единство *номерного и сквозного принципов* (свойство, получающее иное воплощение по сравнению с эпической драматургией).

Номерной принцип представлен в разнообразных ариозо, монологах, а также, дуэтных и ансамблево-хоровых сценах. В них отражается краткий всплеск, мгновение переживаемого героем чувства, которое, обладая определенной архитектурной завершенностью (поскольку оно высказывается, излагаясь во времени), связано, тем не менее, с запечатлением бесконечно-изменчивого, незавершенно-загадочного состояния – как свойства субъективного мира человека с его тончайшими эмоциональными градациями и душевными движениями («тысячеликими переходами чувствований», по Вакенродеру). В данных фрагментах композиции воплощаются, как правило, короткие, но напряженно-существенные, весьма содержательные моменты внутренней биографии героев. Лирическому произведению искусства свойственны, с одной стороны, «предельная краткость, стремление не выходить за пределы “заданного” состояния», с другой стороны – тяготение «к коммуникативной оформленности, к художественной выявленности и выраженности для всех»<sup>14</sup>. Наглядное изображение внешнего мира, природы осуществляется через призму мироощущения лирических героев. Показательными образцами в русской оперной культуре XIX–XX вв. являются, например, сцена и дуэт Иоланты и Водемона из «Иоланты», сцена письма Татьяны из «Евгения Онегина», дуэт Франчески и Паоло в опере «Франческа да Римини», песня Соловья и ариозо Рыбака в опере «Соловей», где воспроизводится звукописно-иллюзорная, таинственно-чарующая стихия природы.

Следует отметить, что эмпирические факты и подробности, связанные с развертыванием сюжетно-фабульной линии и сведенные в таких эпизодах к минимуму, возникают и излагаются в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения, пожелания или не-

<sup>14</sup> Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С.6-7.

посредственного видения все тем же лирическим героем (субъектом) – сценическое время в таких эпизодах совсем почти неощутимо.

Благодаря сквозному принципу, реализующемуся в различных диалогических и жанрово-бытовых эпизодах, происходит активное продвижение сюжетно-фабульной интриги – статические в сценическом плане фрагменты композиции (портреты-состояния героев) сменяются динамически-процессуальными сценами. Но, в отличие от широкоохватности и многоаспектности эпической оперы, в лирическом произведении данные сцены-диалоги подчинены единственной главенствующей линии действия, лежащей в основе драматургии и вовлекающей в себя периферийные фоновые элементы (несчастье Иоланты в одноименной опере П.Чайковского, неизлечимая болезнь китайского императора в опере «Соловей» И.Стравинского, трагедия влюбленных Франчески и Паоло в опере «Франческа да Римини» С.Рахманинова и др.).

Взаимодействие *лирического и драматического начал* также составляет важную закономерность, свойственную жанру лирической оперы. Драматический стержень, обязательно присутствующий в произведениях подобного рода, воплощает внутреннюю пружину действия, его энергетические стимулы. Лирические и драматические моменты порой столь тесно переплетаются между собой, «врастая» в друг друга, что грань между ними может быть почти не различима. Последовательно проводимая драматическая линия является основой сюжетно-фабульного и музыкального развертывания драматургии опер указанного жанра, предопределяющая их рельефное сценическое воплощение.

Драматические, напряженно-конфликтные прорывы образуются прежде всего благодаря действию *принципа предвосхищения*, «готовящего» разрешительную кульминацию и создающего симфоническую логику поэтапного становления и роста доминирующей идеи, предопределяющего процесс непрерывного (часто скрытого) нагнетания. Принцип предвосхищения реализуется через комплекс средств: возникают тематические арки, тембровые предвестники, выразительные тональные сопоставления, выделяются отдельные звуковысотные точки (координирующие между собой и охватывающие композицию целого), происходит акцентирование ключевых слов текста либретто (неизменно взаимодействующего с логикой развития собственно музыкального ряда), образуются сюжетно-сценические параллели-соответствия, так-

же подготовленные процессом симфонического развертывания музыкальной ткани.

Но, в отличие от собственно драматических сочинений с их катастрофическим завершением, в лирической опере или в произведениях смешанного жанрового типа (например, в лирических сказках) в заключительной фазе композиции нередко возникает эпизод, связанный с неожиданной сменой-переключением, где происходит снятие трагических коллизий, переход в положительную сферу, который готовит наступление оптимистического финала («Иоланта» П.Чайковского, «Снегурочка» Н.Римского-Корсакова, «Соловей» И.Стравинского).

Выведение общих типологических закономерностей в *комических* операх представляется весьма сложной задачей ввиду того, что среди произведений русского искусства XIX в. фактически отсутствуют чистые образцы указанного жанра. Приближающаяся к комединому типу опера-фарс «Богатыри» А.Бородин вошла в историю отечественной художественной культуры как первая, и в течение долгих лет, единственная попытка создания оперетты, связанная с традициями музыки Ж.Оффенбаха (в афишах оперетты Ж.Оффенбаха именовались операми-фарсами)<sup>15</sup>. Целью этого необычного произведения А.Бородин было пародирование оперных штампов, а также самого жанра оперетты – подобно вокальному циклу М.Мусоргского «Раек» (почти половина музыкального материала оперы основана на пародийно воспроизведенных цитатах из оперетт Ж.Оффенбаха, опер Дж.Россини, Дж.Верди, Дж.Мейербера, А.Серова и других). А.Бородин (как и либреттист В.Крылов) пожелал скрыть свое авторство даже от ближайших друзей – ввиду нескольких существенных причин, одна из которых была связана с нежеланием обнародовать свою причастность к столь «легкомысленному» сочинению (выступив с ней перед широкой аудиторией) в период острой борьбы за утверждение высоких эстетико-философских идеалов национальной художественной школы<sup>16</sup>.

Родственные комическому жанру «Сорочинская ярмарка» М.Мусоргского, «Ночь перед Рождеством» Н.Римского-Корсакова и

<sup>15</sup> Оперетты Ж.Оффенбаха стали пользоваться популярностью в России, как отмечают исследователи, примерно с 1865 г. после петербургской постановки «Прекрасной Елены» в Александровском театре и московской премьеры «Орфея в аду» в Большом театре.

<sup>16</sup> См. предисловие и комментарии С.Мартыновой к клавиру оперы А.Бородин «Богатыри» // А.Бородин. «Богатыри». Опера-фарс в пяти картинах. М., 2004. С. 5—6, 211—223.

«Кузнец Вакула» (во второй редакции – «Черевички») П.Чайковского (написанные на сюжет повести Н.Гоголя), не являются, на наш взгляд, однородными в жанровом отношении сочинениями. Для «Сорочинской ярмарки» показательное внесение сказочно-фантастических элементов, нашедших отражение в первой картине третьего действия оперы («Сонное видение Парубка», где показана фантастическая сцена шабаша ведьм и бесов). Эпико-сказочная драматургия также получила реализацию в опере «Ночь перед Рождеством» Н.Римского-Корсакова (по авторскому названию – «Быль-колядка»): в сочинение введены обрядовые и мифологические личности – образы Овсена и Коляды, сказочно-фантастические персонажи – Черт, ведьмы, колдуны, темные и светлые духи; присутствуют фантастические – зеркально-симметрично соответствующие друг другу – сцены полета Кузнеца Вакулы на черте, оборачивающимся крылатом конем (в завершении пятой картины и в начале восьмой картины третьего действия) и пр. Авторское обозначение на титульном листе партитуры оперы «Черевички» П.Чайковского – комико-фантастическая опера, что свидетельствует о смешении жанровых признаков.

Типологические музыкально-драматургические принципы опер различных жанровых моделей находят свое отражение в творчестве таких разных художников, как М.Глинка, А.Даргомыжский, П.Чайковский, М.Мусоргский, А.Бородин, Н.Римский-Корсаков, Ц.Кюи, в XX – начале XXI вв. – в искусстве И.Стравинского, С.Рахманинова, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, С.Слонимского, Р.Щедрина, Н.Сидельникова, А.Холминова и др. Специфика стиля каждого композитора обуславливает их индивидуальное неповторимое решение.

Раскрытие замысла индивидуальной *композиции* оперного сочинения связано с исследованием закономерностей всех основных структурных уровней (как минимум, трех): *малого* – к нему относятся отдельные номера (арии, ариозо, песни, каватины, романсы, дуэты, номера дивертисментного типа – танцы в балетной сюите); *среднего* (картина или действие); *высшего* (опера в целом). Отдельно взятая сцена может тяготеть и к малому, и к среднему уровням формы (в зависимости от специфики художественного направления, исторической эпохи, композиторского стиля, музыкально-драматургических особенностей). Существуют также и промежуточные уровни (между малым и средним, средним и высшим).

Так, например, в операх «Борис Годунов» и «Хованщина» отдельные, достаточно протяженные сцены занимают скорее промежуточное положение между малым и средним структурными уровнями (внутренне деление на такие относительно законченные фрагменты композиции предопределено логикой сюжетно-фабульного развертывания). В опере «Мастер и Маргарита» С.Слонимского каждая из трех частей также состоит из ряда эпизодов-сцен (кратких в масштабном отношении, в отличие от произведений М.Мусоргского), которые относятся к малому уровню. В данном произведении сцена является наименьшей композиционной единицей, что объясняется во многом сквозным развитием действия, диалогически-речитативным, декламационным стилем изложения, который исходит, в свою очередь, из эстетико-художественной задачи композитора – «омузыкалить» зашифрованный литературный текст романа М.Булгакова, полностью подчиняясь закономерностям драматургии произведения и максимально сохраняя его смысловые акценты.

Высший композиционный уровень в операх нередко зависит от того или иного *жанрового* типа произведения.

Необходимо отметить, что оперные спектакли драматического жанра в искусстве XIX в. связаны с наибольшей *индивидуализацией формы на высшем композиционном уровне*. Русские композиторы-классики – П.Чайковский, М.Мусоргский, Н.Римский-Корсаков – создают удивительные, непревзойденные по эстетической и художественной красоте концепции, каждая из которых оригинальна и специфична. Несмотря на то, что их оперные произведения объединяют устойчивые типологические свойства – принцип предвосхищения, взаимодействие центростремительной и центробежной сил, принцип повторных комплексов драматических положений.

В эпико-исторических и сказочных операх, напротив, сильна иная тенденция. При ярчайшей индивидуальности, самобытности, блеске, подлинном музыкальном кудесничестве во всех сферах музыкальной выразительности – гармонии, тематизме, ритме, мелодике, оркестровке – М.Глинка, А.Бородин, Н.Римский-Корсаков в создании композиции целого стремятся к *единому художественному канону*. Развитие линии эпической оперы после эпохи «Руслана» неизменно связано с традициями великого *национального* творения, со шлифовкой по высочайшему образцу, где «вновь и вновь хочется разгадать обаяние неотразимой

свежести и мудрости»<sup>17</sup>, интеллектуально-эстетическую целеустремленность каждого творческого намерения. Эпическую ветвь русского национального искусства после «Руслана» можно рассмотреть в зеркале одной из классических музыкальных форм: произведения А.Бородина и Н.Римского-Корсакова можно представить себе как своеобразные «вариации на канон» или «вариации на заданную художественную форму».

Организация целого в операх эпического направления содержит, на наш взгляд, прямое отражение закономерностей сюжетно-фабульного действия. Композиции опер эпического жанра связаны с системой тематической организации драматургических сфер и принципом концентричности, опер сказочного типа – с системой тематических комплексов или макротем, принципом утроения и принципом концентричности.

В указанном влиянии жанра на форму заключены, по-видимому, определяющие особенности композиции сочинений русского оперного классического музыкального искусства XIX в.

Некоторые музыкально-композиционные принципы опер различных жанров классического периода XIX в. прослеживаются в произведениях XX – начала XXI вв. При этом они неизбежно претерпевают изменения в связи с новаторскими установками, несхожестью стилевых манер, которые свойственны композиторам следующих эпох, стремящихся – при сохранении традиций – к активной трансформации оперного жанра, экспериментаторским поискам.

Так, например, опера Д.Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» оказывается во многом близкой композиционным нормам «Пиковой дамы» П.Чайковского. Она приближается к тому же типу оперы-симфонии, основанному на диалектике сонатно-симфонического метода со сложнейшей системой производности тематизма, сквозным развитием интонационной фабулы.

В оперной дилогии «Война и мир» тип спектакля, как уже отмечалось, жанрово предопределен присутствием ярко выраженных (наряду с драматической и лирической линиями) эпических черт, олицетворяющих глубинные истоки русской национальной культуры: это – величественно-грандиозные статуарные хоры, возникающие на протяжении всего произведения, крупные арки-повторы в архитектонике целого, обеспечивающие гармонию художественной формы, и др.

Необходимо обратить внимание на оригинальное претворение И.Стравинским и С.Прокофьевым традиций сказочных опер Н.Римского-

<sup>17</sup> Асафьев Б. Глинка. Л., 1978. С. 128.

Корсакова, преломленных через призму эстетических норм искусства XX в. В опере «Соловей» И.Стравинского они проявляют себя посредством принципа утробения, симметричного строения сцен, действий и оперы в целом.

Специфика драматургии и музыкальной композиции оперы «Любовь к трем апельсинам» С.Прокофьева отражена в новой трактовке жанра сказки, взаимодействующего с яркой театральностью, возрожденными принципами *commedia dell'arte*. В опере С.Прокофьева воплотилась тенденция сближения драматического и музыкального театров – спектакль выдающегося мастера можно охарактеризовать как своеобразный тип «омузыкаленного зрелища». В этом произведении произошло гармоничное соединение эмоционального и интеллектуального начал, реализованное в оригинальной трактовке «театра представления» – важного новаторского направления в оперной драматургии XX в.

В сравнении со сказочными операми Н.Римского-Корсакова у С.Прокофьева значительное усиление получает «эффект отчуждения», выразившийся в отчетливой дистанции актера по отношению к изображаемому персонажу, активном присутствии комментаторов действия, смело вмешивающихся в него и высказывающих свое отношение к происходящему. Очевидна преемственность с точки зрения музыкальной композиции, которая сказала в принципах организации оперы как целое – где прослеживается рационально-конструктивная сторона мышления знаменитого русского классика. Преломление традиций проявилось в том, что фактически каждый конструктивный прием дан в многократном приумножении, гиперболизации, яркой трансформации. Так, например, сюитный метод организации формы, изначально связанный в эпических и собственно сказочных произведениях Н.Римского-Корсакова с размеренным повествовательным тоном, в опере С.Прокофьева по существу получает противоположную динамичную трактовку. Он фактически перевоплощается в метод кинематографического монтажа – контрастной компоновки материала по принципу резких смен, вторжений, обрывов, приема «разрезания» сцен и прочее. Качественному изменению подвергается идея повторности, реализующаяся в многообразных видах репризности, принципе утробения, который, в свою очередь, многократно усилен, имеет сквозное значение на всех уровнях музыкальной композиции. Также важная закономерность связана с симметричными концентрическими формами: подобно

принципу утробения, они встречаются не только на уровне отдельного номера, сцены, картины, но и охватывают композицию в целом (сопоставимы в данном отношении оперы «Золотой петушок» и «Любовь к трем апельсинам»).

Существенным в подходе к анализу оперной композиции оказывается и разграничение по конкретным *стилевым* ориентирам. Оно позволяет, наряду с общими жанровыми свойствами, выявить художественные принципы оперной формы каждого композитора в отдельности. Оперные шедевры композиторов XIX – начала XXI вв. имеют в основе свои собственные первозаконные, отражающие индивидуальные черты музыкальной эстетики. Каждое оперное произведение олицетворяет свой уникальный неповторимый микромир.

В произведениях-микстах (созданных в отечественном музыкальном искусстве преимущественно во второй половине XX – начале XXI вв.), в которых опера вступает в контакт с другими музыкальными жанрами и внемузыкальными явлениями – ораторией, кантатой, вокальным циклом, балетом, опереттой, мюзиклом, драматическим театром, концертным представлением, рок-концертом, литературно-музыкальной композицией, радио, кинематографом и пр. – не наблюдается, на наш взгляд, приверженности к жанровой дифференциации классического искусства, связанной с теми или иными поэтическими родами (драмой, эпосом и сказкой, лирикой, комедией). Такие сочинения демонстрируют нередко предельную свободу индивидуальных композиторских решений, связанную с установками на инвенторство, новации, яркую художественную фантазию. Показательными среди них являются, например, опера-балет «Четыре девушки» Э.Денисова, ансамблевая опера «Когда время выходит из берегов» (другое название – «Три сестры») и опера-пародия «Три грации» В.Тарнопольского, опера-концерт «Упражнения и танцы Гвидо» В.Мартынова, опера «Бедный всадник» (другое название – «Чудо любит пятки греть») И.Соколова, в которой синтезировались различные жанровые признаки – литературно-музыкальной композиции, вокального цикла, камерной кантаты, инструментального театра, опера Л.Десятникова «Дети Розенталя», определяемая исследователем как «трагифарс» с возможным включением традиционных оперных форм: арий, дуэтов, ансамблей, хоров и балета»<sup>18</sup>, цикл

<sup>18</sup> Мелик-Пашаева К. Ожившие души – «Дети Розенталя» // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 2. М., 2006. С. 260.

«27 опер» А.Семенова, состоящий из мини-опер, длящихся от минуты с четвертью до двадцати минут, «Белая бабочка Йокко» В.Галутвы – моноопера с балетом рук и вееров, и другие образцы.

Они доказывают мобильность и неисчерпаемость оперного жанра, воплощающего способность аккумулировать в себе различные тенденции сменяющих друг друга эпох и пролагать новые пути к коммуникативному общению со слушательской аудиторией.

## Глава первая.

### ***Жанровые парадигмы оперы второй половины XX – начала XXI веков***

Культурная поляризация в искусстве второй половины XX в., обусловленная развитием разнообразных, иногда крайне противоречивых течений, получила отражение в оперной театре. Опера испытала воздействие *авангардизма*, связанного с идеей прогресса и освоением радикальных техник музыкальной композиции, где «воплощаемые экспрессивные «знаки хаоса» (свободная атональность, звуковысотной недифференцированная сонористика, тембро-шумовые эффекты, алеаторика) мирно уживаются со вновь обретенными «знаками космоса» (двенадцатитоновая хроматическая тональность, неомодалность, серийность, сериальность), порой даже в рамках одного произведения»<sup>19</sup>. Обнаруживается влияние и противостоящего ему *неоклассицизма* (неоклассики, небарокко) – канонически-сохраняющей тенденции – с богатым опытом претворения «открытого прошлого», с устремленностью к бессмертным шедеврам, стилям, жанрам, техникам и приемам музыкального письма. Неизбежно сказались *антиромантические* влияния, снизившие ценность эстетики чувства в музыке – как отрицание предшествующего исторического периода, традиций оперной культуры XIX в. Оперные произведения русского и западно-европейского искусства в своих классических образцах (П.Чайковский, М.Мусоргский, Н.Римский-Корсаков, Дж.Верди, Р.Вагнер и др.) представляли собой преимущественно «театр переживания» (с его жизненно-подобным отражением событий), в котором любовно-лирические эмоции и обостренность воплощения драматических чувств достигли своего апогея.

Эволюция оперы, имеющая многовековую историю, всегда складывалась из борьбы новаторского и консервативного, элитарного и демократического, при этом опора на «интонационный словарь эпохи» была важным завоеванием жанра, делающим его жизнеспособным, активно развивающимся и вместе с тем, «равно докладным» (выражение М.Глинки) как для профессионалов, так и для любителей искусства.

<sup>19</sup> Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв.: Учебное пособие. СПб., 2006. С.282.

Жанровые и стилевые тенденции отечественной оперной музыки, опирающиеся на классическую академическую традицию, обозначили сложную культурологическую ситуацию, в которой причудливо перекрещивается, попадая в один круг, «старое» и «новое». Традиционно-классические образцы, близкие к устойчивому канону, в котором прочно законсервирован его генезис, сохраняющий целостность оперного жанра и не дающий ему раствориться в разнообразных инвариантах, сосуществуют наряду с новыми экспериментальными явлениями. И эти новые явления олицетворяют собой неуклонный процесс «разгерметизации» жанра, приводящий порой к парадоксальным музыкально-театральным сочинениям. Отход от привычных, устоявшихся в русской отечественной и западно-европейской культуре XIX в. и первой половины XX в. моделей оперы может быть весьма кардинальным, «под оперой» приходится понимать обширную область, которая охватывает *музыкальный театр в целом* и даже выходит за его рамки. Его крайние формы – хэппенинги, шоу, представления абсурдистского толка, к которым уже с трудом применимо понятие «опера». Скорее, к ним бы подошел термин *антиопера*. Опера, вливаясь в общий поток современных философско-эстетических течений, обогащаясь новыми концептуальными решениями и техниками письма, претерпевает в данный исторический период существенные изменения.

Некоторые музыканты и исследователи отказывали современной опере в праве на актуальность, считая ее устаревшим и отжившим жанром, в возможности успешного соединения со средствами новой музыки. Ошеломляюще в свое время прозвучал призыв П.Булеза – «взорвать оперные театры». Т.В.Адорно также утверждал, что опера является местом и пристанищем потребителей культуры и потому оплотом против новой *музыки*. «Идея оперы в том виде, в каком она приносит публике наслаждение, не соединима со средствами Новой музыки»<sup>20</sup>. Во второй половине XX в. наступила эпоха «телевизионного сознания», предопределившая как результат совокупное воздействие на человека системы средств массовой коммуникации. Произошло дробление, а иногда и исчезновение устоявшихся оперных моделей и рождение новых жанровых гибридов, отвечающих потребностям настоящей эпохи.

<sup>20</sup> Цит. по: Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции: Учебное пособие. Гл. 2. М.: Музыка, 2005. С. 37.

Многовекторность общественного сознания способствовала во многом процессу деформации оперного жанра. Эстетика кино, радио и телевидения оказала сильнейшее воздействие. Монтажный принцип, коллаж, зрелищные эффекты, подкрепляемые иллюстративной музыкой, режиссерские находки кинематографа затронули глубинные корни оперы, вытесняя подчас логику симфонического развития музыкальной драмы и устоявшиеся оперные формы. Опера вобрала в себя достижения научно-технического прогресса, звуковой мир обогатился средствами конкретной, электронной, компьютерной музыки.

Тем не менее, при всех разнообразных модификациях, опера в российской культуре данного исторического периода в своих высших проявлениях выступает как наследник великих завоеваний прошлого.

Усиливающаяся тенденция к усложнению музыкального языка и возникшему неизбежному нарушению коммуникативной связи между композитором и слушательской аудиторией обусловила «перемещение эмоционально-позитивной области в новые, народившиеся в XX в субкультуры, – джаз, массовую песню, эстраду, позднее – поп- и рок-музыку»<sup>21</sup>. Композиторами стали предприниматься попытки привлечения аудитории благодаря объединению музыкально-выразительных средств профессионально-оперной и массовой музыки, созданию языка, в котором на паритетных началах использовались элементы музыки «высокой» и «низкой». В культуре XX в. к этой ветви принадлежали такие явления, как советская песенная опера 30-х гг., произведения Брехта-Вайля, «Порги и Бесс» Дж.Гершвина и др. В 70-80-х гг. в российском искусстве стал культивироваться и активно развиваться новый жанр – рок-опера. Он ознаменовал особое культурное пространство, рассчитанное главным образом на широкую слушательскую аудиторию.

Предложим следующую классификацию оперных сочинений.

В российском оперном искусстве второй половины XX в. произошло, на наш взгляд, расслоение на две самостоятельные *области*: к первой из них относятся *произведения, ориентированные на классический тип искусства*, ко второй – *рок-оперы*, заложившие, в свою очередь, основу для самостоятельной традиции.

В русле классической академической традиции существуют также два независимых, но, тем не менее, воздействующих друг на друга

<sup>21</sup> Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд., стер. СПб., 2006. С.401.

*направления. Одно из них связано с произведениями, сохраняющими, – при всех новациях в области драматургии, музыкального языка, режиссуры, сценографии, – чистоту жанра. Другое – с многочисленными микстами, в которых опера вступает в контакт с другими музыкальными жанрами и внемузыкальными явлениями: ораторией, кантатой, вокальным циклом, балетом, опереттой, мюзиклом, драматическим театром, концертным представлением, литературно-музыкальной композицией и пр.*

В первом из этих направлений обнаруживаются свои подвиды – *крупномасштабные* и *камерные* оперы, где очевидна преемственность не только по отношению к сочинениям первой половины XX в., но и к произведениям русской отечественной оперной классики XIX в. И в крупномасштабных, и в камерных операх нередко сохраняются принципы литературных родов искусства – драмы, эпоса, сказки, лирики, комедии – в их сложном переплетении и взаимодействии.

Вместе с тем, разделение на полнометражную и камерную оперы в отечественном искусстве второй половины XX – начала XXI вв. не может считаться абсолютным, иногда грани между ними достаточно условны.

Показательный образец камерной оперы с вселенским охватом идей – «Мастер и Маргарита» С.Слонимского (1972). Роман М.Булгакова, послуживший основой литературно-художественного слоя, предопределил комплекс важнейших смысловых аспектов – религиозного, связанного с философией христианства, социально-политического, отражающего конкретный исторический период России XX в., нравственного и многих других.

Во втором направлении дифференцировать произведения на различные типы представляется гораздо более сложным ввиду их принципиальной несхожести, установки на инвенторство, эвристичность, авторскую фантазию, что подразумевает в каждом отдельном случае создание новой художественной концепции и оперной формы.

Обратимся к *первому* направлению – произведениям, обнаруживающим прочные связи с традициями классического оперного искусства.

Среди *крупномасштабных* («больших») опер выделяются сочинения Э.Денисова – «Пена дней» (1981), А.Шнитке – «Джезуальдо» (1994), «История доктора Иоганна Фауста» (1994), С.Слонимского – «Виринея» (1967), «Мария Стюарт» (1980), «Видения Иоанна Грозного» (1995),

Н.Сидельникова – оперная диалогия «Чертогон» (1981), «Бег» (1985), Р.Щедрина – «Мертвые души» (1976), «Лолита» (1994), «Очарованный странник» (2002), А.Холминова – «Братья Карамазовы» (1981), Ю.Буцко – «Венедиктов», или «Золотой треугольник» (1984), Н.Каретникова – «Тиль Уленшпигель» (1985), «Мистерия апостола Павла» (1987), М.Вайнберга – «Идиот» (по одноименному роману Ф.Достоевского, 1986), В.Кобекина – «Н.Ф.Б.» (также по роману Ф.Достоевского «Идиот», 1995) и многие другие. Эти произведения представляют собой крупные этико-философские концепции, глобальные по замыслу и художественному воплощению, с типично русскими чертами *универсальности*, которая выражается в информационной насыщенности и широте историко-географического кругозора, в свободном оперировании различными с точки зрения исторической дистанции явлениями – эстетическими, философско-религиозными, жанровыми, стилевыми, в поиске их нового синтеза, со сложной проблематикой, яркими неординарными личностями центральных героев. Произведениям свойственен высокий интеллектуализм, обращение к сложнейшим политическим, национальным и нравственным проблемам, философичность, глубина в раскрытии психологических ситуаций и внутреннего мира личности. Важнейшим становится религиозный аспект содержания и связанные с ним идеи – ценности и абсолютной полноты бытия, Бога и мирового зла, своеволия, честолюбия, самолюбия и других видов зла в человеческом характере, духовной свободы, искания абсолютного добра, красоты, христианского миропонимания страдания, личной индивидуальной любви.

Выбор литературно-поэтических текстов у композиторов не ограничивается рамками определенной эпохи и конкретного исторического стиля, что соответствует тенденциям культуры XX в. – периода, в котором собираются, притягиваются и возрождаются в новом качестве разнообразные художественные традиции. Композиторы обращаются к творчеству русских и западно-европейских писателей XIX и XX вв. – Н.Гоголя, Ф.Достоевского, Н.Лескова, М.Булгакова, В.Набокова, А.Чаянова, Л.Сейфуллиной, С.Цвейга, Ш. Де Костера, Б.Виана и др.

Все названные выше оперные произведения являются в высшей степени показательными. Некоторым из них – операм «Чертогон» Н.Сидельникова, «Мастер и Маргарита» С.Слонимского, «Братья Карамазовы» А.Холминова, «Очарованный странник», «Боярыня Морозова» Р.Щедрина – посвящены отдельные главы в настоящем исследовании.

В данной главе, имеющей обзорный характер, остановимся (сохраняя хронологическую последовательность) на других образцах, в которых – несмотря на различие творческих индивидуальностей и стилевых манер – отражаются общие художественные идеи.

Опера-баллада «*Мария Стюарт*» С.Слонимского с острым захватывающим конфликтно-трагедийным сюжетом, бурными сценами-поединками и катастрофическим финалом-апофеозом (траурным шествием Марии Стюарт на казнь и ее смертью) ознаменовала собой соединение двух национальных культур – шотландской и русской. Важной стилевой особенностью музыкального и сюжетно-фабульного действия стало использование шотландских баллад, повлиявших на художественный аспект оперы. Логика построения романтической баллады, получившая распространение в искусстве XIX в., ее типологические содержательные особенности обусловили также композиционно-драматургические принципы сочинения. Эта логика охватывает все уровни музыкальной композиции – от низшего до высшего. Схождение в одном произведении искусства разных исторических эпох – XVI, XIX и XX вв. – сформировало эстетику и художественные принципы сочинения.

Содержательно-художественный мир лирической драмы «*Пена дней*» Э.Денисова предопределен во многом философией экзистенциализма (или, как принято ее называть, философией существования). В этом сочинении применяются разные историко-стилистические ориентиры: один из них связан с джазом (музыкой Дюка Эллингтона) и песнями французских шансонье, второй – со старинной монодической музыкой в духе григорианского хора. Важнейшее драматургическое значение имеет аллюзия на музыку Р.Вагнера (тема томления из «Тристана»), возникающая как предзнаменование трагической развязки. В зону культурного «биополя» попадает жанр французской лирической оперы, а также «Травиата» Дж.Верди, вобравшая многие характерные признаки этого жанра. Лиризм, экстравагантная поэтичность сюжета с его рассредоточенной, «рассеянной» конфликтностью, возвышенная созерцательность, утонченность письма, живописность, красочность и вместе с тем неброскость оркестровой палитры свидетельствуют о тяготении к традициям французской культуры, в частности, к музыке К.Дебюсси – его опере «Пеллеас и Мелизанда». Вместе с тем, в вокальном стиле оперы, в ариозно-декламационной природе ощутимо также влияние М.Мусоргского.

Остроконфликтная музыкальная драма А.Шнитке «*Джезуальдо*» вмещает и синтезирует в себе приметы разных эпох. В ней очевидны связи с музыкой Высокого Возрождения и стилем главного светского жанра – мадригала с его характерной любовной тематикой («петраркизмом» – передачей неразделенного чувства); здесь используются почти дословные цитаты из мадригалов Джезуальдо. Важными становятся ассоциации с искусством барокко – мессой h-moll и пассионами И.С.Баха, с жанром пассакалии. В опере слышны отголоски «Тристана» Р.Вагнера, ощутимы аналогии с «Воццеком» А.Берга (об этом свидетельствовал сам композитор)<sup>22</sup>. «На связь со Стравинским указывают разветвленная система акцентуации, остиная повторность, ритмические вариации, но имеются отсылки и к конкретным произведениям, в частности к Gloria его Мессы. Интонационную формульность, разнообразие остинатных форм, аддитивную технику можно рассматривать как элементы минимализма»<sup>23</sup>. Культурологический срез столь несхожих стилевых моделей предопределяет рождение сложной и многомерной авторской концепции<sup>24</sup>.

Тема, поднятая в опере-драме «*Лолита*» Р.Щедрина (по одноименному роману В.Набокова), не связана рамками какой бы то ни было одной национальной культуры. Философски-нравственные проблемы, ставящиеся в этой опере, открыты всему миру. Музыка «*Лолиты*» в целом моностилистична. Однако, для нее также показательно взаимодействие с классическими образцами оперного искусства, которые обогащают и расширяют ее смысл, создавая важное историко-культурное пространство. В полнос притяжения попадают: «Кармен» Бизе (имя Кармен постоянно обыгрывается в тексте либретто, возникает даже почти точная аллюзия на «Хабанеру» в № 8 – «Эпизоды соблазнения Лолиты»), «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Мазепа» П.Чайковского, «Воцек» А.Берга. Связь с «Тристаном» Р.Вагнера возникает благодаря протяженным, медленно развивающимся любовным сценам двух главных героев – Лолиты и Гумберта. Оркестровые эпизоды, содержащие психологическое обобщение происходящего на сцене («Симфонии» I,

<sup>22</sup> *Ивашкин А.* Несколько слов о «Джезуальдо» Шнитке // Аннотация к концерту: опера «Джезуальдо» 23 ноября 2000 г.

<sup>23</sup> *Дьячкова Л.* Опера А.Шнитке «Джезуальдо»: параллели и инверсии художественных систем Ренессанса и современности // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 5. М., 2006. С. 59.

<sup>24</sup> Опере А.Шнитке посвящено также специальное исследование Е.Ханнановой: Опера Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов. Дис. ... канд. искусствоведения / РАМ им. Гнесиных. М., 2010.

II, III – в каждом из трех действий) вызывают ассоциации с «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Шостаковича, где применен тот же метод. Опора на оперы-драмы (за исключением лирико-драматического «Евгения Онегина»), по видимому, не случайна. Эти стилевые «вкрапления» раскрывают подтексты музыкального и сюжетно-фабульного действия, обнажая конфликтность и неразрешимость противоречий.

В музыкальную драматургию оперы вторгается и «ветер современности», неожиданно появляется стилистика американских мюзиклов XX в. – благодаря дуэтам рекламисток, поющих каноном экстравагантную песенку (две чернокожие девушки демонстрируют рекламу различных товаров). Присутствие этого популярного жанра хорошо подчеркивает специфику литературного источника, лежащего в основе оперы, в котором излагается нашумевшая трагическая история взаимоотношений людей, живших в Америке.

Наряду с крупномасштабными сочинениями во второй половине XX в. наблюдается устойчивый интерес к *камерной опере* (60–70-е гг.), который отвечал духовно-нравственным потребностям эпохи. В музыкальном театре востребованными и адекватными исканиям композиторов стали оперы малых форм. Причины возрождения жанра и его расцвета многообразны и не всегда поддаются точному определению. Назовем, между тем, важнейшие из них.

Существенная причина была связана с кардинальными социальными переменами в области политики страны и стратегии развития культуры и искусства. Приоткрывалась правда о прошлом, о страшной атмосфере сталинских репрессий и военных лет, о непредставимой по масштабам духовной и исторической катастрофе, унесшей жизни миллионов людей. Десятилетний период демократизации, получивший название «хрущевская оттепель» (1953–1964 гг.), принес надежду на коренные изменения в обществе. Во время периода десталинизации заметно ослабла цензура, прежде всего в литературе, кино и других видах искусства, где стало возможным более критическое освещение действительности.

Трагедия рядового человека, попавшего в круговорот ужасных событий, стала одной из приоритетных тем в искусстве. Выдающимся произведением в литературе того времени стала нашумевшая повесть А.Солженицына «Один день Ивана Денисовича», отражающая во многом биографию писателя. Повесть А.Солженицына – историческая работа, вмещающая в себя, несмотря на небольшой размер, представ-

ление о целом периоде жизни страны, повесть-предупреждение, написанная с надеждой на то, что описанное никогда не повторится. Другими значимыми представителями периода «оттепели» были писатели и поэты В.Астафьев, В.Тендряков, Б.Ахмадулина, Р.Рождественский, А.Вознесенский, Е.Евтушенко.

Пришедшая на смену «оттепели» эпоха брежневского «застоя» (1964–1986 гг.) внесла свои глубокие противоречия. «С одной стороны, – отмечает А.Селицкий, – творческие устремления художников вовсе не расходились с постулатами партийно-государственной пропаганды, на все лады твердившей о «безграничном расцвете личности при социализме». С другой стороны, теория «винтика», переодетая в иную фразеологию, продолжала существовать, и на деле все предпринималось для того, чтобы уже к концу 60-х годов реальная человеческая личность погрузилась в пучину равнодушия и социальной апатии. Песенный лозунг тех лет «сегодня не личное главное» куда более отвечал идеологии власти, нежели поэтическая строчка А.Вознесенского над сценой Театра на Таганке: «Все прогрессы – реакционны, если рухнет человек», которая воспринималась партийными чиновниками как крамола»<sup>25</sup>.

Возрождавшийся жанр камерной оперы соответствовал художественным запросам композиторов – вниманию к судьбе отдельного человека, осознанию ценности его жизни. В камерной опере могла быть реализована «потенциальная возможность моделирования внутреннего мира человека по образцу макрокосма, а одного человека истолковывать как конфликтно организованный коллектив»<sup>26</sup>. Эти идеи, культивировавшиеся в творчестве великих отечественных философов и писателей XIX в., вновь зазвучали остро и современно. В качестве литературной основы композиторами в данный исторический период XX в. привлекаются лучшие образцы классической русской и западноевропейской литературы, а также выдающиеся произведения современности – Ф.Достоевского, Н.Гоголя, А.Чехова, А.Блока, С.Цвейга, Б.Пастернака, А.Толстого и др.

Один из главных постулатов теодицеи Достоевского – *абсолютная ценность личности*. Эта идея явилась стержневой для понимания философской системы сочинений писателя и его художественных образов. Исходя из христианского миропонимания, человек, олицетворяя образ

<sup>25</sup> Селицкий А. Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. Раздел II. 70-80-е годы. СПб., 2005. С. 209.

<sup>26</sup> Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. С. 40.

Божий, несет в себе совокупность первоначальных свойств человеческой личности, которые не могут быть разрушены даже на самой низшей ступени его падения. Сохраняя в себе этот образ, человек всегда остается способным использовать свободу своей воли для достижения такого совершенства, которое есть подобие Божие. Поэтому, каждая личность, по Достоевскому, есть абсолютная ценность и таит в себе возможность бесконечного совершенствования.

Творчество Н.Гоголя, по меткому выражению Н.Чернышевского, «пробудило в нас сознание о нас самих». Мотивы трагического одиночества, внутренней разобщенности людей, скрывающиеся под внешней оболочкой «приличных» служебных, семейных и бытовых отношений, и противостоящие им идеалы «воли», человеческого братства, высоких духовных ценностей – оказались важнейшими для некоторых произведений писателя. Образ «маленького» человека, противостоящего обществу, воспроизведен, например, в его петербургских повестях («Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Шинель»). Н.Гоголь запечатлел нравственный облик современного общества в образах такой колоссальной психологической емкости, что они приобрели нарицательное значение, пережив породившую их эпоху.

А.Чехова называли исследователем души современного человека, одна из его главных тем – человеческое равнодушие, «сонная одурь», своего рода испытание героя, который или пробуждается от духовной спячки или, наоборот, подчиняется ей. Эта тема развивается (в пору зрелости у А.Чехова) главным образом по двум направлениям: герой – либо образованный человек, душевно успокоившийся, замкнувшийся в «футляре», либо человек из народа, забитый, замученный жизнью, доведенный до тупости и безразличия. Художественная манера писателя связана со стремлением пробудить «живую душу» в современном человеке, с верой в возможность обновления, победы над «футляром», обстоятельствами, в которых он находится. Трагический смысл многих произведений А.Чехова состоит в отсутствии интриги, внешних событий, которые «растворяются» в повседневном течении жизни, в устоявшейся психологии. Неотъемлемая черта Чехова-художника – углубленное понимание трагического не как страшного, исключительного, из ряда вон выходящего, но как будничного, обыденного, что заставляет героев устремляться к действию, пытаться вырваться из оков повседневной «тины» жизни. Для писателя оказывается важным скрытый, внутренний сюжет, связанный с душевным миром персонажей.

Другая, не менее важная причина интереса к камерной опере была вызвана также социально-экономическими факторами. Далеко не у всех композиторов была возможность осуществлять премьеры своих сочинений в крупных театрах страны. Исполнение небольших по масштабу произведений не требовало солидных финансовых вложений, способно было окупить затраты на постановки и давало определенную свободу в выборе сценических площадок – для такого рода произведений стали использоваться камерные театры, оперные студии при консерваториях, концертные залы.

Жанр камерной оперы включает несколько разновидностей – монооперы, оперы для двух-трех персонажей, оперы с участием большего (чем два или три) количества действующих лиц, где предполагается тем не менее сокращенный состав исполнителей и сопровождение камерного оркестра (иногда – инструментального ансамбля).

Важнейшие свойства современной камерной оперы опираются на традиции сходного жанра предшествующего периода конца XIX – начала XX вв. Именно в то время были написаны «Иоланта» П.Чайковского, «Моцарт и Сальери» и «Боярыня Вера Шелога» Н.Римского-Корсакова, «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини» С.Рахманинова и произведения других авторов. Также оказали воздействие произведения западноевропейского искусства – камерные оперы Б.Бриттена, «Ожидание» А.Шенберга, «Замок герцога Синяя Борода» Б.Бартока, «Человеческий голос» Ф.Пуленка.

К данным свойствам относятся: меньший, по сравнению с полнометражной оперой, масштаб произведения; отсутствие балетных и развернутых хоровых сцен; небольшой состав исполнителей; ослабление динамики сюжетно-фабульной линии, пониженная роль сюжетной событийности; редкое обращение к конструктивно законченным номерам – арии и дуэты уступают место разнообразным монологам и диалогам, что вносит специфический для произведений такого рода исповедальный характер; преобладание ариозно-декламационного типа интонирования, связанного с повышенным вниманием к произносимому слову<sup>27</sup>.

Камерная опера становится чрезвычайно популярной среди московских композиторов. Одним из первых ярких образцов *монооперы*, заложивших традицию жанра, является произведение Ю.Буцко «Запи-

<sup>27</sup> См. об этом подробнее в очерке: Селицкий А. Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. Раздел II. 70-80-е годы. СПб., 2005. С. 207—233.

ски сумасшедшего» (по повести Н.Гоголя), созданное композитором в годы обучения в аспирантуре Московской консерватории (1964). Затем последовал еще ряд сочинений сходного типа – вторая моноопера того же автора – «Из писем художника» (по произведению К.Коровина, 1974), «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога» Г.Фрида (1969, 1975), «Письмо незнакомки» А.Спадавеккиа (по новелле С.Цвейга, 1971), «Путешествие в любви» Ф.Караева (1978).

В 80-х – 90-х гг. интерес к этой «радикальной» разновидности оперы возрастает. Создается много сочинений, в которых плодотворно развиваются предшествующие завоевания. Среди них – «Возвращение» В.Каца (1989), «Джыртдан» М.Зелениной (1987), «Never more» («Никогда») Ю.Каспарова (1992), «Ночные видения» («Сцены из гусарской жизни») В.Рубина (1992), «Письмо незнакомки» (также по новелле С.Цвейга), «Корабль дураков» Б.Киселева (1993, 1996), «Последним целованием» Л.Бобылева (по роману Б.Пастернака «Доктор Живаго», 1994), «Белая бабочка Йокко» В.Галутвы (1997).

Параллельно с ними возникали оперы с *двумя-тремя персонажами* – «Белые ночи» Ю.Буцко (по роману Ф.Достоевского, 1968), «Шинель» А.Холминова (по повести Н.Гоголя, 1971), «Медведь» В.Дьяченко (по пьесе А.Чехова, 1972), «Бедные люди» Г.Седельникова (по роману Ф.Достоевского, 1974).

Обращение к камерному жанру явилось показательным для творчества не только московских композиторов, но и для художников из других регионов страны и ближнего зарубежья. Произведения такого рода были созданы екатеринбуржцем В.Кобекиным – «Последние монологи Якова Бронзы» (1973), «Лебединая песня», «Дневник сумасшедшего» (1978), украинцем В.Губаренко – «Письма любви» (второе название – «Нежность», 1970), латышом П.Дамбисом – «Письма в будущее» (1974) и др.

Интересные произведения в области камерного жанра написаны известным московским органистом и композитором О.Янченко. Его перу принадлежат три оперы – «Мойдодыр» (по К.Чуковскому, 1964), «Балаганчик» (по пьесе А.Блока, 1970) и «Граф Калиостро» (по повести А.Толстого, 1973). В связи с недостаточной изученностью и практически отсутствием аналитического материала остановимся на двух последних из них более подробно.

«Балаганчик» О.Янченко – одноактная опера лирико-комедийной направленности, имеющая номерную структуру (состоит из 16 номеров-

сцен)<sup>28</sup>. «Мне близка маска Пьеро, – говорил композитор по поводу этого сочинения, – символизирующая своей романтической направленностью чистый мир души художника, со своими открытыми чувствами. Эта незащищенность романтика Пьеро всегда вдохновляла меня. Я использовал здесь эффект «театра в театре», как это делали Леонкавалло в «Паяцах» или Стравинский в «Петрушке». Эта опера необычна, на мой взгляд, тем, что в ней присутствуют как бы несколько направлений: лирико-романтическое, карнавальное, кукольно-буффонное, и все они объединены ироничным балаганно-шутовским началом – цитатой из популярной песни «Коробейники»<sup>29</sup>.

«Балаганчик» – опера-секстет. Действие сосредоточено вокруг шести персонажей, здесь присутствуют Пьеро, Коломбина, Арлекин, Председатель, Он и Она. Помимо основных героев возникают и второстепенные – мистики (по аналогии с оперой Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»). От оперы Прокофьева унаследованы некоторые жанровые принципы, идущие от итальянской *commedia dell'arte* – наличие архетипов персонажей, фееричность, юмор, гротеск. Черты старинной итальянской комедии проявились в острой пародийности, балаганном скоморошестве с его народной «земной» закваской и грубоватой прямолинейностью, импровизационном начале.

В центре оперы – главный лирический герой Пьеро, влюбленный в свою загадочную, ускользающую от него мечту, которая персонифицируется в образе Коломбины, его невесты. Мечта в конце концов исчезает, рассеиваясь словно дым.

В драматургии оперы совмещаются несколько планов: реальный, связанный с событиями, происходящими в актерском балагане; отстраненно-иронический, высмеивающий «балаган» символизма и комментирующий – благодаря присутствию автора-чтеца, дающего оценку происходящим событиям.

Реально-шутовской план отражает комедийную основу оперы, для него характерна лубочная стилистика, скоморошество с шутовскими ужимками и гримасами, игровое начало. Диссонирующие политональ-

<sup>28</sup> №1 – Шествие балагана, №2 – Ариозо Пьеро, №3 – Мистики, №4 – Коломбина, №5 – Пьеро и Председатель, №6 – Речь председателя мистического собрания, №7 – Речитатив Пьеро, №8 – Выход и песня Арлекина, №9 – 1 песня Пьеро, №10 – Рефрен 1, №11 – Дуэт 1, №12 – Дуэт 2, №13 – Рефрен 2, №14 – Дуэт 3, №15 – Факельное шествие, №16 – Финал. 2 песня Пьеро.

<sup>29</sup> Ковалева М. Олег Янченко: О музыке, о себе // Музыкальная академия. М., 1999. №2. С. 109.

ные гармонии, олицетворяющие образ «гуляющей улицы», вызывают аллюзию с «Петрушкой» Стравинского. Композитором введена известная песня «Коробейники», она связана с обликом народного скитальца-шарманщика, являющимся «скрытым режиссером» в драматургии произведения.

Отстраненно-иронический (он же лирический) план связан с романтиком Пьеро и Коломбиной, а также с влюбленной парой – Он и Она. Определяющим в сольных выходах Пьеро является жанр серенады с выразительным гитарным аккомпанементом.

Присутствие авторского голоса, комментирующего события, свидетельствует о внесении принципов театра представления, показательного для оперной драматургии XX в. Одна из возникающих здесь прямых аналогий – опера-оратория Стравинского «Царь Эдип» с введенной фигурой рассказчика, которая, говоря словами французского музыканта Р.Сиона, осуществляет «вторжение нашего времени в сердце отдаленной эпохи» и создает контраст преходящего к вечному.

«Граф Калиостро» – комедийная двухактная опера с композицией смешанного типа, сочетающей сквозные драматургически-непрерывные сцены-диалоги с относительно завершенными номерами. В ней явно ощутимы традиции отечественного оперного театра XVIII в., связанные с «комедией нравов», отображающей патриархальный бытовой уклад русской жизни. Показательными в данном отношении являются «Мельник, колдун, обманщик и сват» М.Соколовского, «Несчастье от кареты», «Санкт-Петербургский гостиный двор», «Скупой» В.Пашкевича. Прослеживаются параллели и с «Маврой» Стравинского, являющейся оперой-водевилем, где композитор иронически трактует почти неправдоподобную историю, происшедшую с главными действующими лицами.

Буфонная основа оперы обнаруживается в ярких экстравагантных сюжетно-сценических ситуациях, остроумных обманах и переодеваниях. Сочный добрый юмор пронизывает либретто, где почти каждое слово двусмысленно и вызывает улыбку. В традициях комедийного жанра выдержан и «обязательный» счастливый конец оперы, где влюбленные (Алексис и Мария), преодолев многочисленные препятствия, оказываются вместе и решают пожениться. Безобразное, т.е. «недолжное», противоречащее общественному идеалу или норме, претворяется здесь в смешных формах: многие герои внутренне несостоятельны, несообразны, не соответствуют своему положению, предназначению, «идее»

(своей «претензии») и этим отдаются в жертву смеху. К ним относятся: «всемогущий» граф Калиостро, поражающий неискушенных и доверчивых зрителей магическими фокусами, его досточтимый «3000-летний» слуга-плут Маргадон, выдающий себя за эфиопа, рожденного в Нубии при фараоне Аменхозирисе, «актриса» Прасковья, желающая за определенную мзду перевоплотиться (материализоваться) в давно умершую княгиню Тулупову, затем выйти замуж за Алексиса и стать госпожой. Характеры в опере выписаны по-комедийному рельефно: акцентируется не эволюция, а статика характера, не полнота его проявления, а осмеиваемые черты, что подчеркивает ограниченность, ходульность, «кукольность» персонажей.

Комические эффекты создаются традиционными средствами: это – внезапные перемены от несчастья к счастью (несчастливая Мария, подчиняющаяся власти графа Калиостро, обретает, наконец, свою любовь; сбывается и романтическая мечта Алексиса); ситуации узнавания (обнаруживается мошенничество графа Калиостро и его помощников – Маргадона и Прасковьи); важнейшее значение имеет игра парадоксами. Ситуации-парадоксы являются сквозным для драматургии оперы приемом и образуют повторяющиеся сюжетно-сценические комплексы. В них сталкиваются противоположные начала – возвышенно-поэтическое и земное, истинное и лживое, серьезное и юмористическое. В таких ситуациях высокая идея, серьезные мысли и чувства мгновенно уничтожаются благодаря тривиальному ходу, осмеянию, что олицетворяет комедийный жанровый принцип.

Полистилистические аппликации, разнообразные жанровые включения способствуют созданию живого игрового действия, отвечающего юмористической направленности спектакля.

*Второе* направление, относящееся к классической традиции, представлено *неоднородными* в жанровом плане сочинениями. В *операх-микстах* фактически не наблюдается строгой привязанности к тем или иным литературным родам искусства. Жанровый сплав, становящийся эстетической художественной нормой, предопределяет свободу индивидуальных авторских решений. Она проявляется во многих отношениях. Показательна нетрадиционная трактовка сюжетного ряда, который имеет уже мало общего с так называемой литературной оперой со свойственной ей последовательностью и связью изображаемых событий, динамическим развитием фабулы, рельефной диспозицией действующих лиц. Условно-символическое развитие сюжета образуется в резуль-

тате обогащения драматургии опер принципами других музыкальных, театральнo-сценических жанров (вокального цикла, кантаты, балета и пр.) и внемузыкальных явлений. Эвристичность проявляется в использовании совершенно различных инструментальных составов (от камерного ансамбля до большого симфонического оркестра), введении новых оригинальных инструментов, традиционные инструменты дополняются техническими средствами (магнитная лента, динамики, электронные установки). Характерны также новации в области музыкальной формы, гармонии, мелодики, способах звукоизвлечения. Общим фактором – при индивидуализации авторских концепций – остается полистилистика, воплощающая плюрализм сознания человека XX – начала XXI вв. Подобно крупномасштабным и камерным сочинениям академической традиции, метод стилизованных аллюзий присутствует здесь почти всегда. Он усиливает ассоциативный пласт музыки, способствует демократизации языка, дает новую основу драматургии и формообразованию. Полистилистика, являющаяся, по мысли А.Шнитке, «убедительным средством для художественного выражения связи времен»<sup>30</sup>, дает возможность соединить авангардный стиль с классикой, различные в историческом плане эпохи, серьезные и «легкие» жанры. Благодаря этим свойствам композиторы стали воплощать в своих произведениях оригинальные и крупные темы, ранее фактически не используемые в музыкальном искусстве. Одна из таких тем – развитие какого-либо музыкального жанра в его исторической перспективе. Эта интересная идея воплощена, например, в произведении В.Мартынова «Упражнения и танцы Гвидо», где показаны становление и трансформация жанра оперы и ее различных стилей от рождения до современности.

Обратимся к произведениям, принадлежащим композиторам разных поколений. В них осуществлен синтез различных жанровых явлений.

Ярким образцом жанрового микста, является опера-балет «*Четыре девушки*» Э.Денисова (1986), написанная по одноименной пьесе П.Пикассо. В опере шесть картин, для нее показателен камерный состав исполнителей (четыре солистки – два сопрано и два меццосопрано, изредка появляющийся хор) и камерное звучание. Загадочный, условный, нереалистический сюжет предопределяет во многом эстетику сочинения – любование колоритом, красочным звучанием оркестра и голосов,

<sup>30</sup> Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 331.

хореографической пластикой движений. Композитор называл ее также оперой-анамблем, оперой-квartetом и еще «оперой-игрой» четырех действующих лиц – юных девушек. Здесь нет привычного оперного сюжета – только игра-пение, игра-танец. Сюжет зависит и от смены декораций – так происходит в пьесе Пикассо, где фрагментами отсутствует текст и дается подробное описание декораций, которые придумывают и создают на сцене сами девушки. Действие происходит в одном и том же саду: при свете луны, при свете солнца, под дождем. Девушки фантазируют, возникают постоянно новые игры – полудетские и полувзрослые одновременно. В опере, по словам Денисова, отсутствуют драматические коллизии и какое-то ни было напряжение, вся сцена залита светом.

Существуют определенные аллюзии с некоторыми живописными полотнами Пикассо, для которых характерна легкость рисунка и изящество линий, олицетворяющие поэзию ускользающей, тончайшей красоты человеческого тела.

Показательны связи с эстетикой творчества Моцарта. Они проявляются в оркестровке – опера написана для моцартовского состава оркестра, также, в наличие тонко вплетенных, «летающих» цитат из его музыки – в частности, из оперы «Аполлон и Гиацинт»<sup>31</sup>.

*Оперой-концертом* в определенном смысле можно считать произведение В.Мартынова «*Упражнения и танцы Гвидо*» (К 1000-летию Гвидо Аретинского), где важна функция каждого певца и исполнителя-инструменталиста.

«Упражнения и танцы Гвидо» (1997) – одноактная опера для мужского хора, трех солистов, органа и струнного ансамбля. Она посвящена одному из самых знаменитых и значительных музыкальных теоретиков Средневековья – бенедиктинскому монаху XI века Гвидо Аретинскому, который изобрел для записи богослужебных песнопений четырехлинейную нотацию, позволяющую точно фиксировать высоту звука. Он же ввел в обиход названия нот, используемые в современной практике. Изобретение Гвидо привело в конечном счете к разрушению церковнопевческой системы григорианского хора и открыло путь к свободной композиции. В опере В.Мартынова представлена тысячелетняя история западноевропейской музыки – от григорианского хора

<sup>31</sup> Цитаты из оперы Моцарта «Аполлон и Гиацинт» введены не случайно. В тот период Э.Денисов работал, по предложению Г.Рождественского, над редакцией этого сочинения, и в одном концерте должны были быть исполнены сразу две оперы: в первом отделении – «Аполлон и Гиацинт», во втором – «Четыре девушки». Эта идея так и осталась нереализованной.

до современных минималистических структур. «Действующими лицами» сочинения являются определенные художественно-исторические стили – Монтеверди, Генделя, Моцарта, Россини, Беллини, Верди и др., которые соприкасаются и «полемизируют» между собой, вступая в некие виртуальные отношения. Происходит последовательное движение от эпохи к эпохе – композитор заставляет слушателя вспоминать знаменитые стили-шедевры оперного искусства, погружаясь в пучину великолепной завораживающей по красоте музыки. «Упражнения и танцы Гвидо» – новый тип произведения, своего рода «опера об опере» (как называют ее некоторые исследователи), где связи эпох образуются благодаря оригинально воплощенной идее сакрального пространства.

Сюжетное развитие в привычном традиционном понимании здесь фактически отсутствует. Сюжетно-фабульное действие оперы основано на сопоставлении и игре двух систем – музыкальной системы Гвидо Аретинского, строящейся на шестизвучном звукоряде (ut, re, mi, fa, sol, la), и философской системы святого Бонаветуры – итальянского философа, профессора, одного из величайших учителей церкви, жившего в XIII в., который описывает в своем главном труде, трактате «Путеводитель души к Богу», шесть ступеней разумного восхождения к Богу (в соответствии с шестью днями творения). Каждому названию звука, введенному Гвидо Аретинским, соответствует определенный уровень мистического постижения действительности, описанный Святым Бонаветурой. Несмотря на оригинальность художественного замысла, в произведении используются традиционные оперные формы – арии, дуэты, хоровые эпизоды.

«Когда время выходит из берегов» (другое название – «Три сестры») В.Тарнопольского представляют, по словам композитора, тип *ансамблевой оперы* (1999). В ее основе лежат отдельные ситуации и мотивы известных чеховских пьес – «Три сестры», «Чайка», «Дядя Ваня» и др., которые образуют своеобразный *метатекст*, послуживший основой для либретто. При этом стержнем развития драматургии становится не сюжет и связанные с ним взаимоотношения действующих лиц, столь характерные для традиционной академической оперы, а принцип трехкратного проигрывания в трех картинах оперы одной и той же ситуации – «гости съезжались на дачу».

Каждая из картин имеет свой подзаголовок – «Прошлое», «Настоящее», «Будущее». В первой из них действие происходит в русской провинции во времена Чехова (рубеж XIX–XX вв.), во второй – по-

казана жизнь столицы и современное для композитора время (рубеж XX–XXI вв.), в третьей – «надпланетарное» пространство в неопределенном будущем, где герои вступают в своеобразные виртуальные взаимоотношения. Соответственно воспроизведенному времени меняются и темы разговоров: любовь (первая картина), искусство (вторая картина), смерть (третья картина).

Три картины – это, по существу, три свободные вариации с повторяющейся структурой. Картины открываются одним и тем же эпизодом – терцетом сестер (со сходным текстом – «Сегодня воскресенье»), ностальгически мечтающих о чем-то неопределенном. Затем добавляются два мужских персонажа (складывается квинтет), привносящих основную тему той или иной сцены – любовь, искусство или смерть. Позже присоединяются еще два героя – бас и контртенор (образуется септет), которые переводят действие в пародийно-гротесковое русло. Завершающим в картинах является эпизод «часов», отсчитывающих время и символически отражающих смысл названия произведения – «Когда время выходит из берегов». Время трактовано как некий константный феномен, каждая фаза которого является спиралеобразным повторением предыдущей.

Возникающие едва уловимые стилистические аллюзии отсылают к музыке М.Глинки, П.Чайковского, М.Мусоргского, С.Рахманинова, Ф.Листа, Д.Шостаковича. Романтические интонации и блюзовые гармонии, колокольные перезвоны, столь характерные для русского искусства, и минималистический рок объединяются в едином потоке авторского восприятия современной культуры.

Опера «Бедный всадник», в которой отражен многообразный сплав жанровых компонентов – *литературно-музыкальной композиции, вокального цикла, камерной кантаты, инструментального театра*, – создана И.Соколовым. Произведение имеет и другое – экстравагантное – название: «Чудо любит пятки греть». Произведение написано в 2000 г. по заказу известного исполнителя-ударника М.Пекарского<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Первоначальное название оперы И.Соколова – «Бедный всадник» – многозначно по смыслу. «Бедный всадник», по замыслу композитора, указывает прежде всего на облик самого поэта А.Введенского. Важной для драматургии сочинения оказалась также ассоциация с известной поэмой А.Пушкина «Медный всадник». Автор придерживается и философско-метафорического истолкования: всадник олицетворяет душу человека, конь – его тело. Образ всадника на коне связан с идеей линейно-пространственного движения, пути жизни человека. По настоянию М.Пекарского название оперы было изменено. Требовалось произведение со смешным юмористическим названием.

Литературной основой послужили стихотворения русского поэта первой половины XX в. А.Введенского. Исполнительский состав нетрадиционен – здесь используется голос, ансамбль ударных инструментов<sup>33</sup> и фортепиано (периодически вводится также хор).

Опера состоит из 2 действий и 11 номеров. Идея композитора, который является и автором либретто, – создать единое архитектурно-законченное целое из стихотворений поэта, направленное на отражение его внутренней биографии, что во многом условно, символично и не должно восприниматься идентично его жизненному и творческому пути. Здесь запечатлен эстетико-художественный мир произведений А.Введенского, его творческие философско-духовные устремления. Биографичность по отношению к поэту проявляется в попытке воссоздать эволюцию его литературно-художественного стиля, а также трагическую кончину.

Концепция оперы во многом исходит из эстетических принципов поэзии А.Введенского, который, наряду с Д.Хармсом и Н.Заболоцким, предвосхитил европейский театр абсурда за 40 лет до его возникновения во Франции (творчество Э.Ионеско, С.Беккета). Эти литературные деятели стояли во главе оригинальной русской поэтической школы под названием ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства). Художественный язык произведений А.Введенского намеренно многозначен и непрозрачен, что продиктовано и творческой позицией художника, и политическими событиями, происходившими в России в 20-х – 40-х годах XX в.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> В опере используется богатый арсенал ударных инструментов – литавры, вибратон, колокольчики, колокола, большой и малый барабаны, там-тамы, том-томы, львиный рев, коробочка, маракасы, кастаньеты, флексатон, цуг-флейта, горн, детский рояль, треугольник, маримба, трещотка, кротали (античные тарелочки), джазовая установка, подвешенная тарелка, два стеклянных бокала, чешуя, виноград, бубенчики и др.

<sup>34</sup> Литературно-театральная группа обэриутов существовала в Ленинграде с 1926-го до начала 1930-х гг. Судьба их была трагической. Зрелость художников пришлась на годы большого террора, при жизни они оставались непризнанными и неизвестными (издавать их наследие стали на Западе в 1960-е гг., а в России – в конце 1980-х гг., во время перестройки). Творческий союз обэриутов расформировали и все они были репрессированы. А.Введенский погиб в 1941 г., Д.Хармс – в 1942 г. единственным поэтом, возвратившимся из ссылки, был Н.Заболоцкий, который умер в 1958 г.

Искусство и поэтика ОБЭРИУ имеет, как считают исследователи их творчества, два главных источника. Один из них – поэзия их учителя В.Хлебникова. Однако, основное отличие зауми обэриутов в том, что они играли не с фонетической канвой слова, как это любил делать В.Хлебников, а со смыслами и прагматикой поэтического языка. Вторым источником для обэриутов была домашняя поэзия второй половины XIX в. – Козьма Прутков и его создатели граф А.К.Толстой и братья Жемчужниковы. Для понимания

Поэтическая строка, несущая метафорический смысл – «Чудо любит пятки греть» – заимствована автором из одного стихотворения А.Введенского, не получившего отражения в литературно-фабульной стороне сочинения, но воздействующего на его драматургию и облагающего скрытые смыслы. Слово *чудо*, по мысли поэта, как бы персонафицируется, это – человек, обладающей высшей божественной благодатью, способностью *любить*; для познания природы и мира человек наделен ногами (*пятками*), благодаря которым он способен перемещаться по земле, постигая реальную сущность мироздания и жизни. И вместе с тем, он сам нуждается в тепле (*горении*) – как в духовном, так и в материальном.

Эсхатологические настроения, трагизм поэзии А.Введенского, идущие от неприятия сложившегося миропорядка, ведущие темы его творчества – *Бог, время, смерть, сон-явь* – получили отражение в сюжетно-фабульной и музыкальной драматургии оперы. В ее кульминационном завершении – №11 («Где. Когда») – показано прощание поэта с миром и смерть поэта. К этой драматургической развязке стягиваются предшествующие номера, в которых предвосхищена идея апокалиптического катастрофического конца: № 2 («Человек веселый Франц»), отождествляющий в миниатюре вариант всей композиции, № 4 («Тучи в небе тлеют»), представляющий экспозицию трагического начала, № 6 («Быть может только Бог») – с роковыми мотивами предрешенности судьбы человека (здесь звучит выразительный удар там-тама, вызывающий аллюзию с финалом шестой симфонии Чайковского), № 8 («Мне жалко что я не зверь»), олицетворяющий лирический центр оперы. Тема смерти присутствует в № 9 («Я видел пожалуйста розу») и № 10 («Элегия»).

Вместе с тем, в опере много света, тонкого очаровательного юмора, в ней передано ощущение биения пульса жизни, текущего времени, восторженность и преклонение перед совершенством и красотой мира, созданного Творцом.

Черты инструментального театра возникают благодаря оригинальному поведению исполнителей – прежде всего пианиста, который как бы берет на себя в данном сочинении роль композитора. В Прологе, например, «пианист выходит на сцену, ложится под клавиатуру рояля истоков важны также нелепые стихи капитана Лебядкина из «Бесов» Достоевского, сочетающие надутость и дилетантизм с прорывающимися чертами новаторства. Можно назвать также детский фольклор с его считалками, «нескладушками» и своеобразным юмором. И, наконец – русскую религиозную духовную культуру, от которой были восприняты философско-религиозные образы и установки.

головой в сторону верхнего регистра, делает вид, что спит» (ремарка автора). В завершении оперы, в №11, который драматургически является зеркальным отражением Пролога, пианист лежит на рояле, затем слезает с него и садится за клавиатуру. Эти сценические действия воплощают содержательные аспекты сюжета: в Прологе такое поведение пианиста олицетворяет идею рождения человека и вхождения в мир жизни, в заключительном номере – идею расставания, смерти. Потом все исполнители выходят медленным шагом в зрительный зал и оттуда – в фойе («выйти из зала, прекратить там играть» – ремарка автора), пианист произносит слово «всё» и закрывает крышку рояля (пианист-композитор заканчивает свое произведение).

В опере, по мысли И.Соколова, отражена идея его раннего сочинения «Волокос»<sup>35</sup>, которое является ярким образцом инструментального театра и визитной карточкой его композиторского стиля.

Полистилистические вкрапления оправданы логикой сюжетного ряда и исходят во многом из символики содержания поэтических текстов – в опере используются аллюзии на музыку С.Рахманинова, П.Чайковского, М.Мусоргского, Д.Шостаковича, И.С.Баха, В.А.Моцарта, Ф.Шуберта, И.Штрауса, Г.Малера, А.Шенберга, О.Мессиаана, Б.Бартока, Дж.Кейджа и др.

Новации в области музыкального театра во второй половине XX в. приобретают нередко самые неожиданные, непредсказуемые формы.

Крайним удалением от традиционного академического жанра можно считать оперу «Жизнь с идиотом» А.Шнитке (1992), написанную по одноименному рассказу В.Ерофеева. В ней представлена картина разгула дьявольских сил, бредовых инфернальных видений, кошмарных аномально-патологических ситуаций. Здесь затронуты вечные темы – о добре и зле, грехе и покаянии, борьбе за душу человека, которую ведут Бог и дьявол. Это – настоящая *драма абсурда* со сценами убийства и сумасшествия. Показательны связи с экспрессионистическими произведениями А.Берга – аналогии с «Воццеком» и «Лулу» возникают прежде всего благодаря кроваво-сюрреалистическому сюжету, откровенно изображающему отвратительную изнанку жизни людей. Это – яростная политическая сатира на советскую среду. Как высказывался сам композитор, в опере представлена «фонограмма советской жизни» с уличными шумами, квартирными спорами, лозунгами, штампованны-

<sup>35</sup> Название произведения «Волокос» является ракоходным, кребсовым вариантом фамилии композитора – Соколов. Здесь композитором применен палиндром

ми массовыми песнями. Главный персонаж оперы – некто Вова, имеющий явное сходство с вождем пролетариата В.И.Лениным. *Политическая сатира, фарс, философская притча, трагедия* – столь различные жанровые явления образовали в этом произведении единый сплав (исследователи справедливо отмечают общность с оперой Д.Шостаковича «Нос»). От абсурдности сюжетно-фабульного ряда исходит во многом и столкновение резко контрастных пластов – здесь слышны интонации революционных песен («Вихри враждебные», «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу»), русского фольклора («Во поле береза стояла»), аллюзии на музыку М.Мусоргского, А.Берга, Д.Шостаковича.

Исторически новым музыкально-сценическим явлением в искусстве второй половины XX в. предстала *рок-опера*<sup>36</sup>. По сравнению с классическими образцами искусства – операми И.Стравинского, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, Р.Щедрина, С.Слонимского – «вписанными» в диахроническую линию развития жанра, феномен рок-оперы постоянно находится в стадии осмысления, вопрос о правомерности применения к названному явлению определения «опера» до сих пор остается дискуссионным. Произведения, причисляемые к жанру рок-оперы, внутренне неоднородны: они отличаются друг от друга степенью близости (или удаленности) к канонам традиционной оперы, использованием рок-стилистики, приемов других видов искусств – драматического театра, кино, мюзикла, музыкально-драматических, балетно-хореографических постановок и пр.

Рок-опера связана с разными условиями бытования – *записи, концертного исполнения, сценически реализованного спектакля*. Запись выступает как мощное средство массовой коммуникации, обеспечивающее безгранично широкую слушательскую аудиторию. Так, знаменитая опера А.Рыбникова «Юнона и Авось» была задумана и реализована как *дискоопера* в 1980 г., ее сценическая премьера состоялась позже – в 1983 г. (схожие в этом отношении явления – «Иисус Христос – суперзвезда» Э.Ллойд Уэббера, «Легенда о короле Артуре» Р.Уэйкмана, «Стадион» А.Градского и др.). В сочинениях такого рода важен эффект «скрытой театральности», которая проявляется благодаря «театрализации акустики», ведущей начало, по-видимому, от экспериментов в обла-

<sup>36</sup> Основоположителем жанра и изобретателем самого термина *rock opera* считается Пит Тауншенд, лидер рок-группы «The Who». Именно этот коллектив в 1969 г. выпустил альбом «Томми» (Tommy), на обложке которого впервые значилось название нового жанра – «rock opera».

сти инструментального театра, музыкальной инженерии с использованием богатых стерео- и квадрофонических возможностей современной звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры.

Ряд сочинений отечественных авторов созданы для вокально-инструментальных ансамблей и интерпретируются с элементами пантомимы, сценического движения, привлечением технических средств современной аппаратуры с электронно-шумовыми и световыми эффектами. Однако в данных спектаклях сценография предельно схематизирована, что обусловлено ситуациями гастрольных поездок и часто отсутствием профессионального вокального и актерского образования у исполнителей.

К *рок-концерту* близка та разновидность рок-оперы, которая получила название «зонг-опера»: «Орфей и Эвридика» А.Журбина, «Сказание о Емельяне Пугачеве» В.Ярушина, «Альтернатива» Р.Бардзимашвили и др. В структурном отношении зонг-опера приближается к песенной сюите с характерным нанизыванием отдельных номеров, в ней ярко выражено преобладание экспозиционного начала над разработочным, что предопределяет, в свою очередь, фактически отсутствие рельефного театрально-сценического, драматического действия. Стилистика, ограниченная главным образом элементами массовой музыки, имеет незначительные связи с традициями европейской оперы.

Наиболее полно театральная природа жанра рок-оперы отразилась в сочинениях, реализованных на сценических площадках. Первоначально для их воплощения использовались не оперные, а драматические театры. Так на сцене театра им. Ленинского комсомола в Москве в свое время были поставлены, например, произведения А.Рыбникова. Аналогичная ситуация происходила и в других регионах страны. Позже были созданы специальные театры, в репертуар которых стали входить рок-оперы, мюзиклы, музыкально-драматические произведения. Среди произведений, ставящихся в настоящее время в театре А.Рыбникова в Москве – опера-мистерия «Юнона и Авось» (музыка А.Рыбникова, либретто А.Вознесенского), рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда» (музыка Э.Ллойд-Уэббера, либретто Т.Райса), зонг-опера «Орфей и Эвридика» (музыка А.Журбина, либретто Ю.Димитрина), мюзикл «Куда путь держишь, ваше благородие?..» по повести А.Пушкина «Капитанская дочка» (музыка А. и О.Петровых, либретто А.Шульгиной), рок-опера-сказка для взрослых и детей «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (музыка Е.Липейко и В.Калле, либретто Е.Липейко), рок-опера для

детей «Гадкий утенок» (музыка В.Калле, либретто Н.Денисова), мюзикл «Синяя птица» (музыка А. и О.Петровых, либретто В.Вербина) и др.

Важную роль в современной культурной ситуации отведена театру «Рок-опера» в Петербурге, который сформировался в свое время на основе вокально-инструментального ансамбля «Поющие гитары». Дебют театра состоялся в 1975 г. в оперной студии при консерватории, где прошла премьера зонг-оперы «Орфей и Эвридика» А.Журбина. Довольно быстро этот театр стал известен не только в России, но и в странах Европы и США.

Рок-оперы, поставленные на театральной сцене – это также своего рода оперы-миксты, в которых происходит сплав различных явлений: опера европейского типа и унаследованные от нее традиционные формы (арии, ансамбли, хоры), драматический театр, мюзикл, балет и его многочисленные жанровые ответвления, массовая песня, связанная с городским фольклором и культурой бардов, музыкальная стилистика рока с ее жесткими ритмами, нетрадиционный оркестр, включающей инструменты симфонического оркестра и инструменты, используемые в рок-концертах (например, гитары), электронно-акустические, световые эффекты и пр. Некоторые из них олицетворяют собой, так называемое, «третье направление», предполагающее синтез профессиональной и неакадемической культуры и обеспечивающее таким образом выход к широкой слушательской аудитории. Показательными сочинениями являются оперы А.Рыбникова «Юнона и Авось» и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», имеющие большую популярность среди массового зрителя.

В опере-мистерии «Юнона и Авось» А.Рыбникова соединились центральные, основополагающие элементы музыкального мышления композитора – стилистика рока, русская духовная музыка, жанры массовой культуры (песни бардов, городские романсы)<sup>37</sup>. Литературной

<sup>37</sup> Пользуется широкой известностью постановка на сцене театра Ленинского комсомола, в которой были заняты в свое время знаменитые актеры – Николай Караченцев (граф Резанов), Елена Шанина (Кончита), Александр Абдулов (Федерико) и др. Режиссер спектакля – Марк Захаров. Танцевальные номера были осуществлены балетмейстером Владимиром Васильевым. Эта постановка значительно отличается от оригинальной аудиоверсии. Она стала менее религиозной по смыслу и более «роковой» по звучанию, значительной трансформации подверглась и сюжетная линия – в центре оказался не страждущий человек, обуреваемый страстями и вместе с тем стремящийся познать духовные основы жизни, а история двух влюбленных с ее трагическим завершением. После ленкомовской премьеры гастроль театры состоялись в США, Германии, Голландии и других странах. Впоследствии опера была поставлена в Польше, Венгрии, Чехии, Южной Корее.

основой сочинения стала поэма А.Вознесенского «Авось», посвященная одной из забытых страниц русской истории рубежа XVIII – XIX вв. Сюжет основан на реальных событиях и посвящен путешествию русского государственного деятеля, графа Николая Петровича Резанова в Калифорнию в 1806 г. и его встрече с юной красавицей Кончитой Аргуэлью, дочерью коменданта Сан-Франциско. Н.П.Резанова называли «русским Колумбом», он был одним из руководителей первой русской кругосветной экспедиции, прибывшей в Америку, и являлся передовым человеком своего времени.

Для оперы показателен сплав разнообразных стилевых влияний: здесь – песенная и романсовая лирика массовой музыки второй половины XX в. (романс «Я тебя никогда не забуду», песня моряков), русский сентиментальный романс XVIII в. (песня «Шиповник»), мюзикл (краткие ариозо Кончиты, Румянцева, Федерико), итальянская и русская оперная традиция XVIII – XIX вв. (арии Резанова, Богоматери), русское церковное пение, представленное в кантатно-ораториальном жанре – в произведениях Рахманинова, Кастаньского (хоровые сцены) и др.

Важной композиционной особенностью являются многочисленные монологи. В некоторых из них используется мелодизированный речитатив, который гибко отражает нюансы поэтического текста и психологическую динамику сюжетно-сценического действия. В других – сценическая речь в виде произносимого текста, связанного с эпистолярными страницами произведения (без какого-либо инструментального сопровождения), что является в целом нехарактерным для оперного жанра и обусловлено традициями драматического театра.

Опера «Юнона и Авось» состоит из номеров-сцен («Пролог», «Отпевание», Романс «Я тебя никогда не забуду», Ария Резанова «Душой я бешено устал», «Сцена в церкви, молитва», «Ария Пресвятой девы» и т.д.), которые связаны между собой сквозными темами. Одна из самых значимых – повторяющаяся периодически тема романса «Я тебя никогда не забуду», являющаяся лирико-трагедийным символом сочинения, олицетворяющим вечность и целомудренность истинной любви главных героев. Опера поражает накалом страстей, бурными сценами-поединками (дуэль Резанова с Федерико), динамикой и повышенной экспрессией, отвечающей пылкости характеров основных персонажей, вместе с тем, ее лирические эпизоды привлекают особой задушевностью, исповедальностью, яркостью мелодического начала, что свойственно современному городскому фольклору, песням бардов.

С традициями рок-оперы, в определенном смысле, связано произведение Э.Артемьева «Преступление и наказание» (по одноименному роману Ф.Достоевского, 2007), которое создавалось почти тридцать лет. Оригинальная идея замысла исходила от кинорежиссера А.Кончаловского. Опера состоит из двух актов. Первый акт – это рассказ о том, как Раскольников задумывает и совершает убийство. Во втором акте главный герой признается в содеянном следователю Порфирию Петровичу. Лирическая линия связана с темой любви Раскольникова к Соне.

Сам композитор считает произведение полистилистичным – ввиду объединения норм классической оперы, рок-оперы и мюзикла. Главный герой Раскольников, по мысли композитора, является как бы рок-музыкантом с его энергетикой, мятущейся душой, резким характером. Образ Свидригайлова трактован в эстрадной манере. В опере присутствуют элементы народной музыки, авангардного академического искусства, внедряется джазовая стилистика, стиль жесткой «роковой» игры (в партии фортепиано). Она рассчитана на большой состав симфонического оркестра, в ней используется широкий арсенал электронных звучностей, что придает сочинению современный облик.

Первоначально опера была записана на домашней студии Э.Артемьева совместно с певцом Г.Трофимовым. Позднее, при участии А.Вайнштейна была осуществлена запись на Мосфильме – с большим оркестром, певцами, хором, электроникой и дирижером.

Опера во второй половине XX – начале XXI вв., претерпев значительные изменения и вобрав в себя стилистику авангарда, а также массовой культуры, сохранила, тем не менее, в себе зерно традиции, связанной с опорой на классические образцы искусства XIX и первой половины XX вв. Комплекс классически-традиционного явился сохраняющим живительным источником жанра, питавшим многие выдающиеся произведения отечественных композиторов.

## Глава вторая.

### «Похождения повесы» И. Стравинского

Перу И.Стравинского принадлежат четыре оперы – «Мавра», «Соловей», «Царь Эдип», «Похождения повесы», последняя из которых явилась итоговым и безусловно кульминационно-обобщающим сочинением. Опера «Похождения повесы» (1951г.) была создана, как известно, по мотивам восьми гравюр английского графика XVIII в. Уильяма Хогарта. Об истории создания произведения рассказывает сам композитор в «Диалогах»: «Картины Хогарта «Похождения повесы», увиденные мной в 1947 г. во время случайного посещения Чикагского института искусств, сразу вызвали в моем воображении ряд оперных сцен. Я уже был подготовлен к подобному внушению, так как мысль об опере на английском языке привлекала меня со времени переезда в США»<sup>38</sup>.

Стравинский привлек к совместной работе над либретто английского поэта Уистана Одена (с 1939 г. жившего в США), который приехал по его приглашению к нему домой в Калифорнию. «Начав с героя, героини и злодея, – вспоминал композитор, – и решив, что это будут тенор, сопрано и бас, мы приступили к изобретению ряда сцен, приводящих к финальной сцене в сумасшедшем доме, которая уже была зафиксирована у нас в голове. Мы строго следовали Хогарту, пока наш собственный сюжет не начал приобретать другой смысл.

Матушка-гусыня и Безобразная герцогиня были, конечно, вкладом Одена, но общий план и развертывание действия мы разрабатывали совместно, шаг за шагом. Мы старались также согласовывать ход действия с предварительным планом музыкальных кусков, арий, ансамблей и хоров. Оден все время говорил: «Посмотрим теперь ... ага, ага, ага... посмотрим ... ага, ага...», мои реплики того же рода следовали на русском языке. Через десять дней мы в общих чертах закончили схему сценария, мало отличающуюся от опубликованного либретто»<sup>39</sup>.

Уистан Оден вместе с постоянным его соавтором Честером Колменом внесли затем важные изменения, значительно расширив и углубив основную линию сюжета: «При составлении либретто мы – свидетель-

<sup>38</sup> Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 204—205.

<sup>39</sup> Там же. С. 206.

ствовал позднее Оден, – сохранили существенные элементы темы Хогарта: неожиданное наследство, разорение, брак с некрасивой и старой женщиной, продажа с аукциона собственности героя и его смерть в доме умалишенных. Мы добавили еще три: 1) историю Мефистофеля, 2) партию в карты с дьяволом, которую он проигрывает из-за излишней самоуверенности, 3) миф о трех желаниях Рейквелла – стать богатым, счастливым и добродетельным»<sup>40</sup>.

Неоклассический стиль этого сочинения во многом предопределен ориентированием на произведения Моцарта, прежде всего, связью с оперой «*Così fan tutte*», о чем также упоминает (в «Диалогах») сам Стравинский: «Мы также ходили вместе (с У.Оденом. – О.К.) на оперу Моцарта “Так поступают все”, исполнявшуюся в сопровождении двух роялей, – возможно это было предзнаменованием, так как “Похождения повесы” глубоко связаны с этой оперой»<sup>41</sup>. По замыслу композитора, в начальных сценах форма напоминает доглиюковскую оперу, в которой развитие интриги сосредоточено в речитативах *secco* (арии предназначаются для поэтических раздумий и воплощения чувств), но с развитием действия сюжет излагается, разыгрывается, сосредоточивается почти полностью в пении, – что содержат важнейшее указание на разные историко-стилевые типы оперы.

### 1. Специфика жанра

Главенствующей жанровой опорой здесь безусловно становится драма – с глубоким философским аспектом, со свойственной антиномичностью сценических ситуаций и положений, конфликтной драматургией. В центре оперы – трагический герой с присущим ему тонким психологическим мироощущением, сомнениями, поисками идеала, амбивалентностью, бесконечными ошибками-искушениями, балансированием на грани добра и зла, «двойным дном» его парадоксально-загадочной души и вместе с тем – боязнью греха и готовностью к покаянию; он действительно здесь становится «без вины виноватым», оказываясь заложником своей собственной судьбы.

Однако, весьма показательны и черты комедийности, гротеска, сатиры; характерна также мифологичность – морализующий дух хогар-

<sup>40</sup> Цит. по: Савенко С. Игорь Стравинский. Челябинск, 2004. С. 226.

<sup>41</sup> Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 208.

товского цикла придал опере облик аллегии, превратил ее фактически в притчу о трех желаниях главного героя Тома и его сделке с дьяволом.

Все три желания Тома – к его большой беде – мгновенно исполняются и он получает просимое. В первой картине оперы после разговора с Трулавом, предложившим ему место в банке, от которого он отказывается, Том одержим лишь одной идеей – стать богатым, не прикладывая к этому никаких усилий («Как мне нужны деньги», – восклицает он, ц.46). Неожиданно появляется дьявол в облике управляющего некоего дяди Тома, который до того времени не был ему знаком, и сообщает молодому человеку об огромном наследстве.

Его второе желание – обрести счастье – также поддерживается Ником Шэдоу. В момент глубокой меланхолии и полного разочарования в жизни («Как хотел бы я быть счастливым», – говорит Том, первая картина, второе действие, ц.27) вновь появляется его тайный искуситель и предлагает «забыть навеки и голос сердца, и совесть» и жениться на безобразной мужеподобной (имеющей большую черную бороду) цирковой актрисе Бабе-турчанке.

Третье желание – творить добро и быть милосердным – предугадывается Ником самым фантастическим образом: после неудачной женитьбы на Бабе-турчанке и разрыва с ней Том видит во сне чудомашину, превращающую камни в хлеб («я изобрел чудесный автомат – он превращает даже камни в хлеб! Решить он может множество судеб: ведь можно в миг покончить с нищетой, вся земля засияет красотой», – в упоении убеждает он дьявола, третья картина, второе действие, 3 т. после ц.195), которая может уничтожить все проблемы, привести мир к всеобщему благоденствию и создать рай на земле («тогда исчезнут навсегда нужда и голод, и беда», ц.214). И этот автомат также неожиданно доставляет Ник своему хозяину.

Тем не менее, некоторые ученые подчеркивают, что «Повеса» «лишен мифологической атрибутики и очевидных посылок на миф, но вместе с тем сам является *мифом творимым* (выделено мною. – О.К.), поскольку он не содержит каких-либо новых событийных поворотов, напротив, целенаправленно сориентирован на отработанные элементы оперного жанра»<sup>42</sup>.

Вместе с тем, в «Повесе» замечательным образом аккумулируются многообразные стилевые модели, относящиеся к различным истори-

<sup>42</sup> Иванова И., Мизитова А. Опера и миф в музыкальном театре И.Стравинского. Харьков, 1992. С. 117.

ческим и национальным периодам развития оперного жанра – *опера-буффа* и ее рановидность *веселая драма (dramma giocoso)*, *зингшпиль*, *серия*, *семисерия*, *балладная опера*, *опера спасения*, *музыкальная драма* и даже *оперетта*. Исследователь Л.Данько справедливо отмечает: «если первая картина напоминает венский зингшпиль с характерным для него идилическим созерцанием природы, то финал с выходом всех действующих лиц с проповедью морали, порицанием пороков – типичное явление балладной оперы. Встречаются и другие оперные прототипы. Так, вторая картина – в публичном доме – построена на упругих ритмах галопа, напоминающих блещущие остроумием сатирические зарисовки оффенбаховских оперетт, а третья картина, посвященная решению Анны во что бы то ни стало отыскать Тома, воскрешает аналогичные страницы оперы спасения, с характерной для нее героизацией мелодических интонаций (примечательна в этом отношении кабалетта Анны, имеющая по-бетховенски устремленный решительный напев, повторяющийся в опере неоднократно)»<sup>43</sup>.

О жанровой амбивалентности оперы пишет также С.Савенко: «Действительно, более всего *Похождениям повесы* подошло бы моцартовское определение «веселая драма». Она блещет остроумием, в ней много чисто театральной увлекательности. В первую очередь это относится к образу Бабы, «входящей в драму ниоткуда чудовищем и выходящей симпатичной личностью» (Стравинский)»<sup>44</sup>. Исследователь, в то же время, усматривает связь с барокко – «сам английский язык стилизован либреттистами в духе опер Генделя и Перселла», классицизмом – от Моцарта до Россини, романтическими прототипами в духе Вебера и Чайковского, «который, как известно, создал свой образ XIII века, в чем-то унаследованный Стравинским»<sup>45</sup>.

Влияние оперы-буффа сказывается в чередовании вокальных номеров и речитативов *secco*; мелодраматический (в определенной степени) характер сюжета, оттеняемый юмористическими, гротескно-сатирическими моментами, связанными, в частности, с поступками «веселого» и «находчивого» слуги – злого демона Ника Шэдоу, свидетельствует о привнесении черт оперы-семисерии. Этот калейдоскоп жанров, модифицируемый властной композиторской волей Стравинского, образует – несмотря на смешение – удивительное органическое

<sup>43</sup> Данько Л. Комическая опера в XX веке. Л., 1986. С. 118.

<sup>44</sup> Савенко С. Игорь Стравинский. Челябинск, 2004. С. 227.

<sup>45</sup> Савенко С. Там же. С. 228.

единство: традиционное в руках Стравинского становится новаторским, виртуозно-эвристичным. Рассуждая о диалектической связи традиции и современности, композитор (в «Диалогах») говорит следующее: «Традиция – понятие родовое; она не просто «передается» от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад, и, бывает, возрождается. Эти стадии роста и спада вступают в противоречие со стадиями, соответствующими иному пониманию: истинная традиция живет в противоречии <...> и художник чувствует свое «наследство» как хватку очень крепких щипцов»<sup>46</sup>. И тем не менее, все эти оперные модели подчиняются главнейшему жанру – музыкальной драме, определяющей генеральную интонацию сочинения, его внутренний стержень.

«Отнеся действие к определенной эпохе, – отмечал композитор, – я, естественно (как мне казалось), решил принять и условности этой эпохи. А потому «Похождения повесы» написаны с соблюдением всех правил, с той только разницей, что респектабельные (то есть прогрессивные) круги считают эти правила давно отжившими. Однако мой план их воскрешения не включал подновления или модернизации, что в любом случае прямо противоречило бы моей главной задаче – и, следовательно, я вовсе не стремился стать реформатором, то есть чем-то вроде Глюка, Вагнера или Берга... Может ли композитор пользоваться приемами прошлого и одновременно двигаться вперед? Безотносительно к ответу (а он утвердителен), этот академический вопрос меня не занимал, хотя предполагаемый шаг назад в «Повесе» принимает радикально новаторский вид, если сравнить его с некоторыми устремленными в будущее операми последних лет. Вместо этого я прошу слушателя отложить решение этого вопроса, как сделал я, когда писал музыку, и, хотя это может показаться трудновыполнимой просьбой, попытаться рассмотреть собственные достоинства этой оперы... В любом случае меня не заботит будущее моей оперы. Я прошу лишь справедливости сегодня»<sup>47</sup>.

## 2. Принципы драматургии. Стилиевые и сценические аллюзии

В музыкальной драматургии оперы доминируют два художественно-эстетических принципа: один из них связан с *театром «переживания»*

<sup>46</sup> Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 218–219.

<sup>47</sup> Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 58–59.

или «*перевоплощения*», ориентированным на прямые жизненные соответствия, создающим видимость реальности и вызывающим сопереживание у зрителей и глубокую эмоциональную реакцию, другой – с так называемым *театром «представления»* или *театром «показа»*, разрушающим сценическую иллюзию и вносящим элемент условности в музыкально-сценическое действие и рационально-рассудочного осмысления, наблюдения за происходящим на сцене. В первом случае – соединение, сплав разнородных театральнo-сценических элементов, во втором – их разъединение, и чем оно сильнее, тем более повышается «эффект отчуждения». «Эффект отчуждения» (или «отстранения») устанавливает дистанцию по отношению к изображаемому, – дистанцию между зрителем и сценой, между теми, кто разыгрывает спектакль, и теми, кто его смотрит. В театре «представления» важен элемент импровизационно-игрового действия (игры со зрителем) и, вместе с тем, интеллектуально-общения с публикой, этико-философского обобщения.

К первому принципу относятся номера, где воплощается разнообразная гамма человеческих чувств, эмоций, страстей, этических размышлений о бытии, жизни и смерти, о месте человека в этом мире. Кульминацией оперы, ее *лирико-философским центром*, в котором свернуто содержание целого, является *каватина Тома* «Любви так часто изменяют» из сцены в публичном доме (вторая картина первого действия, ц.152), звучащая пронзительно трагично в самый казался бы благополучный период жизни героя (он получил наследство в один миллион и счастлив, что так невероятно богат; вместе с тем, его неожиданное падение удивительно прежде всего для него самого). Здесь он как бы предупреждает себя и других об искушениях, преследующих людей, о дьявольских сетях-паутине, в которую может так легко и незаметно попасть человек. Приведем глубокое по мысли и в чем-то парадоксально-неожиданное высказывание С.Рихтера по поводу этого номера, которое можно воспринимать как своеобразное духовное завещание великого пианиста и музыканта: «Каватину Тома послушайте в день моих похорон! Никаких слов про меня, только эти: про любовь и измену. Хотите, я вам сыграю? <...> Вот скрипки... очень резко, как будто сорвали кожу. Ответ гобоев, фаготов, валторны... А вот самое главное: кларнет и душа»<sup>48</sup>.

Таков замечательный дуэт согласия Тома и Энн в самом начале оперы (звучащий в светлой тональности *A-dur*), где чувства счастливых

<sup>48</sup> Борисов Ю. По направлению к Рихтеру. М., 2000. С. 174.

влюбленных созвучны расцветающей природе: «Лес проснулся, ветер шумит листвою, солнце сияет в майский день весной» (ц.2).

Данному типу театра соответствует и проникновенная ария Энн из третьей картины первого действия – тоска и предощущение надвигающейся беды возникает в ее обращении к окружающему миру, ночи: «Тихая ночь, о, найди мне Тома!» (ц.183).

Также показательной в данном отношении является печальная ария Тома из первой картины второго действия, в которой он с горечью осознает свое одиночество – «Как часто от меня добыча ускользает, и я опять один иду среди огней. Лучи огня спяют сильнее, в них вижу я по приближень улыбок, взглядов отражень. . . Они пусты, гоню их прочь. . . В моей душе и мрак и ночь» (ц.23).

Острое чувство безысходности, неотвратимости катастрофического конца, тяжелейших душевных страданий отражает сцена на кладбище, не лишенная зловещей романтической фантастики. Дьявол указывает бедному Тому на свежерытую могилу – «Смотри! Тебя могила ждет! И вот: яд, кинжал, пистолет. . . Что ж, выбирай себе конец, Том Рейкуэлл, выхода нет!» (ц.174).

Глубокое сопереживание вызывают многие фрагменты из последней картины – *A-dur*'ное ариозо Тома («Готовьтесь все, я прошу вас, тени», ц.216), его дуэт с Энн («Словно в мрачном сне протекала жизнь моя», ц.243), колыбельная Энн с хором («Мимо чудных стран в море-океан кораблик маленький плывет», ц.254), заключительный погребальный хор («Прощай Адонис», ц.273).

Другой принцип, связанный с театром «представления», осуществляется также последовательно. Обратим внимание на то, что он изначально предопределен неоднозначной двойственной трактовкой персонажей: с одной стороны, они являются реальными героями с присущим им сложным духовным миром, с другой – персонажами-масками, в которых сфокусированы характерные типологические черты. Отмежевание от жизненно-реального, достоверного, игра с моделью (персонажем) становится важной художественно-эстетической особенностью драматургии. В примечании к опере написано: «Некоторые действующие лица оперы носят так называемые «говорящие» имена. Так, «Трулав» буквально значит «Верная любовь», «Рейкуэлл» – «Рспутник, Повеса», «Ник» или «Старый Ник» значит «Черт, дьявол», а «Шэдоу» – «Тень». В некоторых других произведениях У.Оден также называет именем доброй сказочницы Матушки Гусыни содержательницу публичного дома.

В эпилоге, выходя перед занавесом на авансцену, они снимают с себя театральное облачение и провозглашают нравоучительное послание публике (ремарка: «Выходят Баба, Том, Ник, Трулав (мужчины без париков, Баба без бороды)»).

Театр «представления» начинается уже с оркестрового вступления к опере – музыки, призывающей слушателей к вниманию и означающей открытие занавеса.

В первой картине оперы показательна и остра по смыслу заключительная реплика Ника Шэдоу – «Приключения повесы начинаются» (ремарка: «Ник (обращаясь к публике)», ц.104).

Во второй картине первого действия – это «игра со временем» (ремарка: «Часы-кукушка бьют один час. Том встает. По знаку Ника стрелки на часах идут назад, и часы бьют двенадцать», ц.143), что глубоко символично: время земной жизни Тома пошло вспять, он оказался в цепких руках дьявола (не случайно именно дьявол переводит часы), из которых ему так и не удалось вырваться.

Яркий момент возникает в третьей картине второго действия – в дуэте Тома и Ника, где дьявол, желая в очередной раз обмануть своего доверчивого хозяина и окончательно его разорить, убеждает его вложить состояние в чудо-машину, которая самым фантастическим образом выпекает из отбросов хлеб. Том в восторге от новой затеи управляющего, а Ник, в свою очередь, злорадствует; он «выходит на авансцену и обращается к публике с видом заговорщика» (ремарка автора): «Теперь хочу всех вас предупредить, всем, кто сидит в театре, объяснить: хозяин потерял весь разум свой, но дело можете иметь со мной!» (ц.210).

Первая картина третьего действия посвящена трагическим событиям – имущество Тома продается с молотка, он разорен и даже не присутствует на аукционе, его дом заполняют разнообразные посетители, которые с интересом рассматривают отдельные вещи; затем происходит своеобразное раздвоение – горожане (являясь персонажами сюжетно-музыкального действия оперы) начинают одновременно вести диалог с публикой, находящейся в зале, комментируя таким образом все, что происходит на сцене: «С этим чудом полный свершился крах. Сотни торговцев разорились в прах. Вдовы загнали траурный наряд, толпы сироток у дверей стоят. Дамы лишились сокровищ своих, топиться в пору теперь для них» (ремарка в партитуре – «Горожане перестают рассматривать вещи, переглядываются между собой, затем подходят к

рампе и обращаются к публике вполголоса, с плохо скрываемым удовольствием», ц.12).

В сцене на кладбище (вторая картина третьего действия) игра со зрителем достигает своего апогея. Дьявол снова манипулирует временем, «останавливая» его (ремарка: «Ник поднимает руку, часы останавливаются на девятом ударе», 2т. до ц.185), что также имеет драматургически-символическое значение – время жизни Тома подходит к концу. (Сакральный смысл приобретает число 9, возникающее, по-видимому, не случайно: здесь образуется неожиданно евангельская параллель – именно в девятом часу вечера закончилась пребывание Господа на земле, в этот час Христос испустил дух (Еванг. от Матфея, гл. 27, стих 46-50; Еванг. от Луки, гл. 23, стих 44-46; Еванг. от Марка, гл. 15, стих 33-37). Затем Ник пытается обмануть своего бедного измученного хозяина, затеяв с ним игру в карты. Дьявол требует вознаграждения, ему необходима душа Тома. Он три раза показывает карты зрителям, которые, к его величайшему удивлению и сожалению, угадывает его подопечный – червонную даму, двойку пик и снова червонную даму (5т. до ц.188, ц.192, ц.200). Неоднократно Ник бросает реплики в зал, декларируя публике свою философию жизни: «В любви и картах счастье даже скучно. Для джентельмена важнее азарт и риск. И выигрыш не нужен». Земная жизнь Тома оказалась проигранной, но его душа – благодаря вмешательству высших сил и молитвам Энн – спасенной. Дьявол снова посрамлен, он с позором исчезает в преисподней: «Гореть, опять гореть! Какой позор!», – саркастически восклицает он и «медленно опускается в могилу» (ремарка автора, ц.205).

В заключительной картине оперы (действие происходит в сумасшедшем доме) ярко выразительна завершающая реплика отца Энн – Трулава; обращаясь к дочери, он горестно подытоживает: «Ну, дитя, вот и сказке конец. Пойдем!» (ц.260).

Финальный эпилог-моралите, воскрешая классицистскую традицию, по своему радостному тону, снимающему все трагические проблемы, поражает полной неожиданностью контраста. Он представляет всех основных действующих лиц – вновь появляются Энн, Баба-турчанка, Том, Трулав, Ник, и каждый из них, обращаясь к публике, весело, в блестящей экстравагантной манере произносит нравоучительный монолог: «Минуточку внимания! Вот мы наш спектакль кончаем и свой вывод сделать вам предлагаем, но мораль все ж прочитаем», – поют все участники действия. «Не каждого повесу в трудный час любовь спасает. Не

каждая так любит, как Энн, обиды забывая», – говорит Энн; «Предупрежу вас, леди: пусть будет вам известно, что так или сяк, мужчина – враг, он порой нам лжет бесчестно», – признается Баба; «Страшись подумать, юноша, что ты Вергилий или Цезарь; спадет завеса...Ты просто повеса!», – обличает себя Том; «Согласен с вами, сударь!», – подытоживает Трулав; «Хотя сейчас Ник Шэдоу действительно попал впросак, пусть не думает всяк, что я миф, и пустяк – я б сам не прочь, чтоб было так», – предостерегает Ник.

Заканчивая представление, они вновь все вместе провозглашают назидательное моралите: «Мы будем петь с тобой и с вами повсюду, под солнцем и луной, но просим почаще урок наш вспоминать, не то, должны мы вам сказать, черт приберет вас всех к рукам, задаст он всем вам, леди, вам, сэр, и вам!».

Вместе с тем, в драматургии оперы Стравинского явственно отразились и черты так называемого «театра абсурда» (или «драмы абсурда») – художественного направления в западноевропейской драматургии и театре, возникшего в середине XX в. Наиболее полно принципы абсурдизма были воплощены, как известно, в произведениях румыно-французского драматурга Э.Ионеско («Лысая певица») и ирландского писателя С.Беккета («В ожидании Годо»), а также Ж.Жене, А.Адамова, Э.Олби, В.Гавела, Г.Пинтера, Т.Стоппарда и др. На практике театр абсурда отрицает реалистические персонажи, ситуации и все другие соответствующие театральные приемы. Время и место действия как правило неопределенны и изменчивы, намеренно разрушаются причинно-следственные связи. Бессмысленные интриги, повторяющиеся диалоги и бесцельная болтовня, драматургическая непоследовательность событий, – все подчинено одной цели: созданию ирреального, и нередко, ужасающего настроения. В свойственных данному типу театра гротескных фарсах и аллегориях, призванных пародировать алогизм языковых штампов и автоматизм трафаретного обывательско-мещанского мышления, использовались неожиданные художественно-драматургические ходы; важнейший из них – выворачивание наизнанку обычных житейских ситуаций и придание им буффонадно-нелепого вида, а иногда и характера мрачной фантазмагии, inferнальности, подчас и декадентской символики.

Показательной в данном отношении является сцена семейной ссоры Тома и Бабы-турчанки (третья картина, второе действие), где ослепительная ария гнева Бабы вдруг неожиданно прерывается и она

превращается в застывшую статую (ремарка автора: «Том вскакивает, хватая свой парик и нахлобучивает его на Бабу задом наперед, заставляя ее замолчать. Баба остается неподвижной до конца сцены, Том мрачно ходит взад-вперед, заложив руки в карманы. Потом бросается на диван, стоящий на заднем плане», 4 т. после ц.187), а затем, – как ни в чем не бывало, – допеваает свою арию в следующей картине в сцене аукциона (ремарка автора: «Чтобы успокоить толпу, на слове «Продано» Селлем срывает парик с лица Бабы. Толпа мгновенно затихает, а Баба, совершенно не обращая внимания на то, что творится вокруг нее, заканчивает свою каденцию из предыдущей картины», ц.97).

С театром абсурда связана определенным образом и ария Бабы-турчанки, открывающая эту картину – в ней она словно «упражняется в бессмыслице», болтая без умолку и рассказывая в подробностях о давних многочисленных любовных приключениях, чем доводит своей скороговоркой измученного Тома до исступления («Двух братьев знала, красивей не встречала, но сэр Джон был выше, он мне подарил два бокала, то было в Вене...», ц.157).

Неоклассический этос *стилевых аллюзий*, используемых в «Повесе», делает это произведение уникально-неповторимым; здесь во всем великолепии воплощена зачарованность красотой музыки заново открытого прошлого в ее своеобразии и совершенстве. Неоклассицизм Стравинского имеет универсальный характер, он обращается к разным национальным и стилевым явлениям – Глюку, Моцарту, Верди, Веберу, Массне, Вагнеру, Чайковскому, Римскому-Корсакову, Оффенбаху и др., смешивая их и активно перерабатывая. Он создает стройное архитектурное сооружение с причудливой игрой приметами разных композиторских индивидуальностей, – не противоречащих друг другу, его цель – «заново собрать искусство», возвести мир оперного произведения «на пьедестал надличного *эстетического абсолюта*, претендующего стать и вневременным *этическим идеалом* (*ars longa, vita brevis – лат.* искусство вечно, жизнь коротка)»<sup>49</sup>. В его опере – «устремленность к бессмертным шедеврам прошлого, равно как и к стоящим за ними полузабытым стилям, жанрам, композиционным техникам и приемам музыкального письма», что «становится основным способом *восстановления истинной иерархии ценностей жизни и искусства*»<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. СПб., 2006. С. 300.

<sup>50</sup> Там же. С. 300

В музыкально-сценическую драматургию «Повесы» виртуозно вплетены разнообразные – главным образом *оперные* стилевые аллюзии, создающие параллельный смысловой фон и неизмеримо углубляющие и расширяющие музыкально-сценическое пространство оперы. Этот скрытый символический слой становится нередко определяющим в контексте сочинения и создает своеобразную интеллектуальную «нагруженность» для слушательского восприятия. Принцип аллюзий, который «проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее» (А.Шнитке), создает изысканную стилистически-ассоциативную «игру».

Традиционное сходство между «*Così fan tutte*» и «Повесой», по утверждению некоторых исследователей, принято искать в совпадениях прежде всего сюжетного, а также жанрового и драматургического свойства. В этих шедеврах воссоздана модель философско-нравственных отношений между людьми, которая в сущности остается неизменной во все времена. Не случайно, С.Рихтер справедливо отмечает, что «Моцарт в «*Così fan tutte*», Стравинский в Симфонии псалмов, в «*Rakes Progress*» открыли что-то наподобие философского камня»<sup>51</sup>. Главным двигателем интриги в обоих сочинениях оказывается *мотив совращения* (в роли искусителей – дон Альфонсо и Деспина в «*Così*» и Ник Шэдоу в «Повесе»), который становится магистральным во многих произведениях искусства XIX–XX вв. И.Иванова и А.Мизитова подчеркивают: «Действительно, если «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» сохраняли установку на серьезность нравственно-философской проблематики, а игровая стихия служила лишь средством реализации оперной условности, то «*Così*», на первый взгляд, не претендует на глубину и серьезность замысла. Вместе с тем, привлечение в эту безделицу виртуозной драматургической техники серьезной оперы (сложных и многочисленных ансамблей, блестящих, концертных арий) повлекло за собой известную жанровую модуляцию оперы: комедия с переодеванием завершается лирической драмой чувств. Тем самым неприятная история четырех влюбленных включается в сложный мир оперной традиции, вызывая многообразные, неоднозначные ассоциации»<sup>52</sup>. Эта двуплановость оперы Моцарта явилась также определяющим качеством и драматургии «Повесы».

<sup>51</sup> Борисов Ю. По направлению к Рихтеру. М., 2000. С. 89.

<sup>52</sup> Иванова И., Мизитова А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. Харьков, 1992. С. 119.

Интересные наблюдения об истоках сюжета «*Così fan tutte*» принадлежат Е.Чигаревой: «Таким образом, – утверждает исследователь, – оказывается, что истоки сюжета восходят к XVIII в. или даже к еще более раннему периоду, что наиболее известные версии встречаются у Бокаччо (Декамерон, 9-я новелла второго дня) и у Шекспира («Цимбелин»), но сюжет этот появлялся также во французской, немецкой и скандинавской литературе XVI в. Самые древние корни темы – мифологические (миф о Кефале и Прокриде). Миф этот был чрезвычайно популярен в разные эпохи, особенно в передаче Овидия (и в этом виде он получил претворение также и в живописи – от Пьеро ди Козимо до Пуссена). Да Понте (либреттист оперы. – О.К.) был хорошо знаком с современной классической литературой. Миф о Кефале и Прокриде он мог знать и по Овидию, и по Ариосто (42 и 43 песни «Неистового Роланда»), который был любимым поэтом Да Понте»<sup>53</sup>. Мифологичность сюжета оперы Моцарта перекликается с мифологичностью «Повесы» – рассказ о событиях (как и подобает мифу) служит средством описания устройства мира и способом объяснения его нынешнего состояния; а сами события оказываются «кирпичиками» воссоздаваемой модели мира.

Параллели с известными оперными произведениями пронизывают насквозь музыкально-сценическую драматургию «Повесы».

Так, например, Ария и Кабалетта Энн из третьей картины первого действия (ц.183 и ц.193) неизменно вызывают в памяти знаменитую арию Лизы из второй картины «Пиковой дамы» Чайковского: сходными оказываются сюжетно-сценическая ситуация и время действия (весенняя ночь в «Пиковой даме», осенняя лунная ночь – в «Повесе»), текст либретто («О слушай, ночь! Тебе одной могу поведать тайну души моей» – ария Лизы, «Тихая ночь, о, найди, мне Тома!» – ария Энн), темповая драматургия, лад, интонационный мелодический рельеф, связанный с опорой на кварто-квинтовый ход – интонацию-призыв. Печально-трогательная ария Энн с замечательными колоратурными распевами-юбилеями (тональность *h-moll*) ассоциируется с первой частью арии Лизы (тональность *c-moll*), героическая кабалетта – соответственно, со второй частью арии, поэтично названной Б.Асафьевым «гимном белой ночи» (неслучайно у Стравинского используется здесь та же тональность *C-dur*). Вспоминается также ария Лизы из шестой картины опе-

<sup>53</sup> Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М., 2001. С. 67.

ры Чайковского («Ах, истомилась я горем... Ночью ли, днем только о нем...»), 12 т. до ц.13).

Пребывание Тома в публичном доме (вторая картина, первая действие) как в кривом зеркале отражает сцену оболщания Парсифаля «цветочными девами» («Парсифаль» Вагнера, второе действие), также – сцену в роскошных садах Наины, где заблудившегося Руслана завлекают и очаровывают восточные красавицы («Руслан» Глинки, третье действие).

Терцет во второй картине второго действия (Энн, Том, Бабатурчанка, ц.131), где происходит крушение всех надежд у Энн, приехавшей в Лондон, чтобы отыскать своего исчезнувшего жениха, явно напоминает сцену Вертера и Шарлотты и знаменитую арию Вертера (*fis-moll*) из одноименной оперы Массне (третье действие). Аналогия возникает не только в сценической ситуации: Вертер, врывающийся в дом Шарлотты, страстно признается ей в своей любви и окончательно понимает, что счастье с любимой женщиной невозможно, – после чего неотступно преследует мысль о самоубийстве; Энн, пришедшая к дому своего бывшего возлюбленного и с горечью наблюдающая свадьбу Тома и Бабы-турчаники, также осознает безнадежность и бесперспективность своего положения (сходство подчеркивается и сюжетно-фабульной параллелью, связанной с изменением времени года – и в опере Массне, и в опере Стравинского влюбленные встречаются летом, а расстаются поздней осенью и зимой). Партия Энн («Ах, когда б раньше я знать могла, когда весной любовь в душе цвела, что мне придется эту боль узнать, понять, что любовь была умерла») является своего рода творчески-«комментируемой» стиливой моделью партии Вертера – исходный мелодический оборот партии Энн (1-2 тт. после ц.131) сопоставим с началом арии трагического романтического героя; тональность *fis-moll* заменяется у Стравинского тональностью *e-moll*.

Демонически-инфернальная карточная игра Тома с дьяволом в сцене на кладбище (вторая картина, третье действие) заставляет вспомнить сцену в игорном доме из «Пиковой дамы» (седьмая картина), где также фигурируют три карты. Интересны высказывания С.Рихтера по поводу данного фрагмента оперы Стравинского: «Сцена на кладбище – продолжение пушкинской “Пиковой дамы”. Последний аккорд перед эпилогом – как последняя песчинка на песочных часах. Это действует на меня также сильно, как “Взгляд Тристана” или скря-

бинские “en de’lire” (в иступлении)»<sup>54</sup>. Романтическая фантазмогория, зловеще-мрачная экспрессия этой сцены вызывает параллели с некоторыми сочинениями XIX в., например, с оперой «Бал-маскарад» Верди (сцена Амелии и Ричарда в страшном месте казни, третье действие), с «Вольным стрелком» Вебера (сцена в Волчьей долине, вторая картина, второе действие), отчасти – с «Русланом» Глинки (Руслан на мертвом поле, второе действие) и др.

Замечательная колыбельная-прощание Энн (с хором) в заключительной картине оперы неизменно вызывает ассоциации с колыбельной Волховы («Садко» Римского-Корсакова, седьмая картина). Том засыпает рядом с Энн, опуская голову ей на грудь; Энн поет: «Тишь и гладь в полях, ветер утих в садах, усталая душа нашла во сне себе приют, текут ручейки, все текут и песню детскую поют» (ц.256). Нисходящие убавкивающие терцовые ходы (*des-b*) в партии Энн почти аналогичны интонациям морской царевны (*g-e*) с ярко выразительными припевами-вздохами («Баю бай»).

В последней картине «Повесы» – предсмертных диалогах Тома с хором, дуэте с Энн, в хоре-менуэте – сквозь музыку Стравинского горестно и скорбно просвечивают глюковские обороты, вплоть до квазицитаты из «Орфея» Глюка: краткое ариозо Тома «Ждал тебя я» напоминает известную арию Орфея «Потерял я Эвридику» (бт. до ц.238).

В финале картины возникают реминисценции с собственными сочинениями Стравинского. Возомнив себя античным героем – Адонисом, Том призывает свою Венеру – Энн, а также свиту мифологических персонажей, которые фигурируют в известных балетах и театральных произведениях композитора: ремарка в партитуре – «Минута молчания, затем Том кричит. Эй, Ахиллес! Елена! Эвридика! Орфей! Персефона! Мои приятели! Эй!» (ц.268).

Обнаруживаются параллели с романтической оперой в диспозиции действующих лиц. «Конфликтная ситуация Ник – Том – Энн, лежащая в основе сюжета, – как отмечают исследователи, – вызывает прямые ассоциации с романтической системой антитез: Ортруда – Эльза – Лознгрин, Мефистофель – Фауст – Маргарита, Яго – Отелло – Дездемона. Стравинский сохраняет выработанные оперной практикой вокальные амплуа: главный герой – тенор, его «антагонист» – баритон, Энн – сопрано»<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Борисов Ю. По направлению к Рихтеру. М., 2000. С. 91.

<sup>55</sup> Иванова И., Мизитова А. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. Харьков, 1992. С. 120.

Финальный эпилог «Повесы» вызывает аллюзии с последней сценой «Дон Жуана» Моцарта, где основные действующие лица (Лепорелло, Донна Эльвира, Донна Анна, Церлина, Дон Оттавио, Мазетто) провозглашают морализующий монолог о нравственности: «Мы же все, душой невинны, кончим песенкой старинной, что народ у нас поет <...> Жизнь нам всем дает урок <...> Добродетель ждет награда, сам себе судья порок».

### 3. Особенности композиции оперы в целом

Композиция «Повесы» привлекает стройностью, отточенностью, красотой упорядоченной зеркальной симметрии, противостоящей непрерывному смысловому движению сюжетно-фабульного развития, в ней обнаруживаются прочные архитектурные связи на всех уровнях – картины, действия, оперы в целом. Возникают репризные соответствия, которые иногда приводят к созданию относительно законченных форм (рондообразные формы, двухчастные, трехчастные формы, альтернативная форма и др.).

Так, например, в первой картине первого действия арочное соответствие возникает между вступительным и заключительным номерами – дуэтом и терцетом (Том, Энн, Трулав) и терцеттино (те же персонажи, ц.98) в сходной тональности *A-dur*, однако драматургическое содержание последнего номера совершенно иное: безмятежно-восторженное настроение начала оперы сменяется чувством тревоги, предощущением беды («Все так прекрасно, но что, ах, что со мной, что сердце так щемит?», – спрашивает себя Энн).

Во второй картине рондообразная форма возникает благодаря троекратному проведению хора завсегдаев публичного дома в духе опереточных канканов Оффенбаха, выполняющему функцию рефрена (ц.105, ц.145, ц.163; *схема 1*). В качестве первого эпизода можно рассматривать речитатив и сцену с участием Ника, Тома и Матушки Гусыни (ц.131) – здесь дьявол переводит стрелки часов. Вторым, центральным в драматургическом отношении эпизодом является знаменитая каватина-исповедь Тома в обрамлении предшествующего ей речитатива Ника и возникающего после сольного выхода Тома краткого хора женщин, сочувствующих главному герою (ц.150).

Двухчастные формы с репризными обрамлениями свойственны многим картинам – третьей картине первого действия, первой картине

второго действия, третьей картине второго действия, первой картине третьего действия, второй картине третьего действия.

В третьей картине первого действия двухчастность образуется благодаря сольным номерам главной героини Энн – речитативу и арии, речитативу и кабалетте.

В первой картине второго действия в качестве первой части можно рассматривать сольную сцену Тома, образующую, в свою очередь, трехчастную репризную форму по схеме *a в al*: ария («Меняй, теперь, о, Лондон, тон и вновь настрой свой камертон, *B-dur*») – речитатив («О, природа, ты как мачеха злая», ц.10) – ария («Как часто от меня добыча ускользает», *B-dur*, ц.23). Функцию второй части выполняет сцена Тома и Ника, в которой дьявол-искуситель внушает своему хозяину мысль о женитьбе на Бабе-турчанке. Здесь также возникает трехчастная форма, крайние разделы связаны с дуэтами-речитативами героев (ц.27, ц.48), центральный раздел – с арией Ника («Юнец, любви покорный раб, о девушке мечтает», ц.36). (Схема 2).

В третьей картине второго действия двухчастность возникает также благодаря сопоставлению контрастных сцен. Первая из них – сцена семейной ссоры Бабы-турчанки и Тома, где снова возникает трехчастная композиция: ария Бабы, где она болтает без умолку и вспоминает события своей прошлой жизни (ц.156), песня Бабы (ц.168) и опять ария Бабы – на новом тематическом материале, с выразительными *exclamatio* и глоссандирующими нисходящими пассажами, олицетворяющими крайнюю степень негодования (ремарка автора: «Баба хватает какой-нибудь предмет и швыряет его на пол»). Вторая сцена – Ника и Тома, где Ник представляет своему доверчивому хозяину чудо-машину. В этой сцене соединено несколько номеров: речитатив Тома (ц.188), пантомима (ц.189), речитатив – ариозо – речитатив Тома и Ника (ц.193), дуэт обоих героев (ц.205) и их завершающий речитатив (ц.228). Речитативные эпизоды выполняют в данном случае рефренную функцию. Опясывающая арка в этой картине возникает благодаря повтору сюжетно-сценической ситуации и текста либретто: вовлекая в авантюру бедного Тома, Ник Шэдоу вдруг вспоминает о его жене – образ Бабы-турчанки снова незримо присутствует на сцене, хотя она и превратилась в статую. «Ты не расскажешь разве все жене?», – спрашивает Ник Тома; на что последний ему беззаботно отвечает – «Жене? Ее уж нет. Всему конец!», ц.232.

Сложную композицию из двух частей, каждая из которых многокомпонентна, представляет собой первая картина третьего действия (схема

3). Первая часть – сцена торгов, где главным персонажем становится аукционщик Селлем. Здесь образуется так называемая альтернативная форма – *a, в, al, вl, a2, в2* ... (от лат. *alter* – другой, понятие, предложенное В.Холоповой для музыкальных форм XX в.), где первой макротемой является ария Селлема (*a* – ц.51, *al* – ц.68, *a2* – ц.86), а второй макротемой – возгласы толпы на аукционе (*в* – ц.66, *вl* – ц.83, *в2* – ц.95). Помимо этого, в первой половине картины возникают речитативные вставки (принадлежащие Селлему), вносящие острую динамику в живое сюжетно-сценическое действие («Леди, прошу вниманья. Джентельмены!», ц.43; «Очень рад, да, да... А эта вещь для самых храбрых», ц.85). Вторая часть – продолжение драмы «любовного треугольника», в котором участвуют главные персонажи (Баба-турчанка, Энн, Том). Кульминационным, драматургически-поворотным пунктом является эпизод превращения Бабы из застывшей статуи в живого человека, где она как ни в чем не бывало допекает арию из предыдущей картины (ц.97) и с возмущением прекращает сцену торгов («Грабеж! Разбой! Вот я вас! Воры!», – негодует она). Возникающая альтернативная форма также (как и в первой части) противостоит непрерывно-процессуальному ходу развития сюжетно-фабульного действия. Первая макротема – уличная песенка Тома и Ника за сценой, где они из основных персонажей драмы вдруг на краткий миг становятся своего рода сторонними наблюдателями, рассказывающими публике о происходящих событиях, что свидетельствует о вторжении принципов театра представления (*c* – ц.107, «Продаются старухи-жены, дуры, уроды, кривляки продаются!», *cl* – ц.134, *c2* – ц.149). Вторая макротема – речитативы-дуэты Бабы-турчанки и Энн (в сопровождении хора горожан и кратких реплик Селлема), в которых Баба проявляет матерински-доброе отношение к своей сопернице, заставляя ее забыть измену Тома и бороться за свою любовь. «Ты любишь – ну, так помоги. Он, как былинка на ветру, не властен над собой, но грех его еще не одолел», – поет она, обращаясь к Энн (*d* – ц.108, *dl* – ц.138, *d2* – ц.152).

В архитектонике всей картины обнаруживаются перекрестные связи, вносящие важные смысловые драматургические акценты и создающие гармоническую структурную целостность. Симметричны эпизоды появления и торжественного ухода Бабы-турчанки (ц.97 и ц.152-156 – Баба останавливается у двери и произносит, обращаясь ко всем: «А скоро видеть Бабу сможете только за деньги!»). В одной из арий Селлема, посвященной загадочной вещи-статуе («А эта вещь так странно манит взгляд», ц.86), возникает тонкое интонационное пред-

восхищение дуэта-сцены Энн и Бабы (с хором и репликами Селлема, ц.114). И, наконец, реприза начальной хоровой сцены горожан замыкает в кольцо всю архитектуру целого, что подчеркивается той же тональностью *E-dur* (ср.ц.4 и ц.157). «Какой денек пришлось нам пережить!», – весело поют горожане, завершая представление.

Двухчастность является основой и второй картины третьего действия. Первая часть – появление Тома в сопровождении Ника Шэдоу на кладбище и его трагическое предощущение надвигающейся беды (оркестровое вступление, дуэт, речитатив). Дуэт-соревнование двух героев с точки зрения структуры можно определить как альтернативную форму с новой тематической репризой, являющейся кульминационным обобщением этого номера. Схема такова: *a* – ц.161 (*g-moll*), *b* – ц.165 (*G-dur*), *a1* – ц.168 (*g-moll*), *b2* – ц.170 (*G-dur*), *c* – ц.176 (*g-moll*); первая макротема – печально-элегичное соло Тома, осознающего беспомощность своего положения («Как здесь темно, темно и страшно в эту ночь. Зачем привел сюда?», ц.162), вторая макротема – насмешливые ответы дьявола, выдержанные в жанре вальса-фокстрота («Прошел с тех пор уж целый год, как я тебя узнал. Я делал все, что ты желал; расплаты час настал», ц.165). Вторая часть – сцена игры в карты (дуэт), являющаяся драматургически-разрешительным моментом оперы, вершиной-кульминацией, исчерпывающей коллизии главенствующей линии драматургии – противостояние божественного и дьявольского, религиозно-субъективного, молитвенно-духовного и мрачно-мистического, греховного. В ней также отражен альтернативный принцип – периодически повторяющиеся провокационные вопросы Ника и ответы Тома. Помимо этого, троекратность в сюжетно-фабульной (сюжетно-сценических ситуациях, тексте либретто) и музыкальной драматургии, образующая периодическую симметрию, становится мощным архитектурно-скрепляющим средством: три сдачи в карточной игре, троекратно возникающие монологи Тома, где главный герой взывает с отчаянием к Энн и силам небесным. «Энн! Мой страх исчез. Червоная дама там», – отвечает он Нику первый раз (5т. после ц.187); «Что выбрать мне теперь? Что мне назвать, что мне назвать, как выкупить и как спасти мне душу? <...> Судьба меня спасла, там двойка пик», – с уверенностью говорит во второй раз (ц.190); «Любовь, любовь пришла меня спасать! Вернуть, вернуть, вернуть мне жизнь. Там та же дама опять», – с восторгом, возбужденно восклицает он в третий раз (ц.199). Здесь не случайно возникает инверсия сюжетно-сценической ситуации, приобретающая

важный драматургический смысл: в партии Тома (когда он обращается дьяволу в третий раз) звучит тематический материал из кабалетты Энн (ср. ц.194 из третьей картины первого действия и ц.199 из второй картины третьего действия). Энн – его ангел-хранитель, спасающий в тяжелейших испытаниях. Ее краткий монолог за сценой с характерными выразительно-изящными плетениями-фиоритурами в высоком регистре покоряет необыкновенной красотой, тонкостью, недосказанностью, неуловимостью эмоции («Любовь нашу вспомни скорей и не станешь, и не станешь жертвой ада», – поддерживает Энн своего возлюбленного, 3т. до ц.198). Опоясывающая арка в композиции всей картины образуется благодаря повторению в самом конце ариозо Тома из первоначального дуэта Тома и Ника (ср. ц.161 и ц.206); смена тональности (*g-moll* на *B-dur*) глубоко символична – Том одержал победу над дьяволом и душа его оказалась спасенной, страшная ночь закончилась и наступает рассвет, но разум его помутнен, он ведет себя словно ребенок, называет себя Адонисом, ожидающим появления свой возлюбленной Венеры (ремарка в тексте: «Занимается рассвет. Весна. У могильного холма сидит Том. Он улыбается, кладет себе на голову траву и напевает детским голосом»).

Заключительная картина оперы трехчастна по композиции. Первая часть – сцена Тома в сумасшедшем доме, который беседует с его обитателями (ариозо, диалог, хор-менуэт) Вторая часть – центральная по значению – встреча Тома с бывшей возлюбленной Энн (речитатив, ариозо, дуэт, речитатив, колыбельная, речитатив, дуэтино). Третья часть (после ухода Энн, Трулава и надзирателя) – снова одиночество Тома и его кончина (финал – речитатив и хор, погребальный хор). Апофеозом этой картины (а также всей оперы) являются прекрасные, завораживающие по красоте, тонкости, одухотворенности и изысканности музыкального письма дуэт-элегия двух героев и колыбельная-прощание (или, точнее, колыбельная-отпевание) Энн, в которой она, словно ребенка, баюкает Тома, погруженного в глубокий сон (сон-смерть), понимая, что душа его уже отрывается от Земли, направляясь в неведомый непостижимый мир – «яко безутешная горлица носится [она] над юдолию земною, созерцая с высоты божественного разума грехи и соблазны минувшего пути, горько скорбя о каждом невозвратном дне, ушедшем без пользы»<sup>56</sup>.

Нежно обращаясь к Тому, Энн поет: «Мимо чудных стран в море-океан кораблик маленький плывет. Кругом тишина, прозрачна волна.

<sup>56</sup> Акафист за единоумершего. Кондак 2 // Молитвослов. М., 1995. С. 288.

Он плывет, его там остров счастья ждет» (ц.254). Колыбельная Энн с хором имеет альтернативную форму, соединенную с принципом куплетности: первая макротема – партия Энн, проводящаяся троекратно (*a* – ц.254, *a1* – ц.256, *a2* – ц.258), вторая макротема – возгласы хора, комментирующие происходящее; они также возникают три раза («Кто там поет? Божественный звук смягчает боль сердечных мук», – спрашивает хор; *в* – 1т. после ц.255, *в1* – ц.257, *в2* – ц.259).

Симметричные повторы-соответствия придают композиции картины стройность и архитектурную завершенность. Так, взаимосвязанными оказываются (с точки зрения сюжетно-фабульной логики) появление и уход Энн (с надзирателем и Трулавом, ц.237 и ц.265). Рефренное значение получают ариозо Тома, звучащие троекратно: «Готовьтесь все, я прошу вас, тени, в порядке надо быть» (*A-dur*, ц.216); «Ждал тебя я» (*Es-dur*, 5т. до ц.240) – ариозо, переходящее в другое краткое ариозо-монолог «Венера, сядь на трон» (*C-dur*, ц.241); «Я что-то утомился» (речитатив – *quasi arioso*, по замечанию Стравинского, *B-dur*, ц.252). Трагический исход драмы и судьба главного героя оперы подчеркивается диспозицией сюжетно-фабульного действия, здесь возникает внешняя опоясывающая арка, приобретающая особый драматургический смысл: картина начинается с того, что Том оказывается в одиночестве в незнакомой ему атмосфере, поражающей странностью и убожеством (катастрофичность падения Тома, его сломанная жизнь усиливается в данном контексте важной сценической ремаркой – «Дом умалишенных. В глубине сцены, в центре на небольшом возвышении соломенный тюфяк. Том стоит перед ним лицом к хору сумасшедших, среди которых слепой музыкант со сломанной скрипкой, калека-солдат, человек с подзорной трубой и три старухи»), в конце оперы он умирает, покинутый всеми – его печально-страстный монолог вдруг обрывается («Ах, в сердце боль... я чувствую уже дыхание смерти», ц.270; пауза с ферматой олицетворяет здесь музыкально-риторическую фигуру *aposiopesis*<sup>57</sup> – 1т. до ц.273) и он «падает навзничь на свой тюфяк».

В композиции целого репризные включения обнаруживаются практически во всех слоях сюжетно-фабульного и музыкального действия – возникают повторы сюжетно-сценических ситуаций, текста либретто, авторских режиссерско-сценических ремарок, аналогии в декорационном оформлении отдельных картин (указанные в партитуре), многообразные тематические и тональные арки.

<sup>57</sup> *Aposiopesis* – генеральная пауза, символизирующая смерть Бога или героя.

С точки зрения художественно-декорационной драматургии взаимосвязанными между собой оказываются первая и третья картины первого действия (первая картина: «Сад загородного дома Трулава. Весенний день. Слева дом, в центре авансцены садовая калитка; в увитой зеленью беседке справа сидят Энн и Том»; третья картина: «Те же декорации, что и в первой картине. Осенняя лунная ночь»), первая и третья картины второго действия (первая картина: «Комната в доме Тома, расположенном в одном из фешенебельных кварталов Лондона. В окно врываются лучи утреннего солнца и шум с улицы. Том сидит за завтраком. Когда шум становится особенно громким, Том быстро подходит к окну и хлопывает его»; третья картина: «Декорации первой картины второго действия, только теперь комната заполнена всевозможными предметами: здесь чучела животных и птиц, коллекции минералов, фарфор, стекло и т.п.»). Своеобразный макроцикл образуется между вторым и третьим действиями – соседними третьей картиной второго действия и первой картиной третьего действия в связи с повторением сюжетно-сценической ситуации (первая картина третьего действия: «Все так же, как в третьей картине второго действия, только все покрыто паутиной и пылью. Весенний день. Баба по-прежнему сидит неподвижно за столом. Лицо ее покрыто париком»).

Арка образуется между второй картиной второго действия (свадьба Тома и Бабы-турчанки) и первой картиной третьего действия (аукцион) – важное значение здесь имеют сцены-встречи Энн и Бабы-турчанки, которые из ревнующих к друг другу соперниц становятся друзьями; совпадения возникают и в тексте либретто. В начале Бабу чрезвычайно раздражает загадочно-продолжительная беседа Тома с неизвестной ей дамой («Довольно мне ждать! Баба вся дрожит, от гнева кипит, и сердце стучит. Приди скорей, устала ждать, душа томится <...> Кто говорил с тобой?», – спрашивает она Тома; «Ах, то молочница, я расплатился с ней», – отвечает он ей (4 т. после ц.139, ц.145, вторая картина, второе действие), затем, она проникается искренней симпатией и любовью к Энн, сочувствуя ее страданиям и понимая, что именно она является истинной возлюбленной ее ветреного супруга («Опять молочница!», – говорит про себя Баба; «Дитя, измену его забудь. Поди, дитя, к Бабе», – обращается она к Энн; «На все, на все любовь способна. Ты знать должна, что любит он тебя <...> Найди его, но Ника берегись. В его любви ошиблась я. Теперь могу тебе сказать, из них кто жертва, а кто змея», – продолжает она (3 т. после ц.109, ц.112, ц.115, ц.119).

Обнаруживаются и прямые тематические соответствия. Терцет во второй картине второго действия (Энн, Тома, Баба) корреспондирует с дуэтом (Тома и Энн) в третьей картине третьего действия – партии ведущих героев с выразительно-характерными колоратурными юбилеями (Тома и Энн, поющих в фактически в унисон, ц.138) почти аналогичны фрагменту их дуэта (ц.249). Пересечения – по принципу антиномии – образуются и в тексте либретто: «Клянись мне, что в сердце холод, что совсем прошла любовь, тогда женись», – увещевает Энн Тома; он же ей в смущении отвечает – «О, как душа моя болит! Пусть голос чести век молчит...»; в заключительной картине они снова, как прежде, клянутся друг другу в вечной любви и преданности – «О, мой любимый (Моя богиня) будем вместе с тобою мы, ничто не сможет теперь нас разлучить».

Тематический материал кабалетты Энн из третьей картины первого действия, как уже отмечалось, возникает в партии Тома во второй картине третьего действия (сцена на кладбище, ц.199).

Корреспондируют между собой вторая картина первого действия и вторая картина третьего действия – здесь проводится сходная сюжетно-сценическая ситуация (манипуляции Ника с часами), приобретающая важный драматургический и символический смысл.

Опера открывается и завершается сценами-дуэтами главных героев (Тома и Энн), контрастирующих по смысловому значению – счастье влюбленных (дуэт-согласие в первой картине, *A-dur*) оборачивается трагедией, последняя встреча-расставание (дуэт-прощание в последней картине, *B-dur*) является печальным завершением их любовной истории.

Преимственность традиций – устойчивое явление в культуре, обнажающее важные закономерности ее развития, связанные, с одной стороны, с сохранением великих творений прошлого, с другой – стремлением к новаторству, бесконечному плодотворно-экспрессивному обновлению.

Опера «Похождения повесы», вобравшая в себя множество жанрово-стилевых аллюзий и олицетворяющая некий аналог «среза культуры разных эпох», явилась, в свою очередь, уникальным произведением-шедевром, спровоцировавшим его «тиражирование» в творчестве композиторов последующих поколений. Одним из преемников его стиля и эстетически-философской, этико-диалогической концепции оперного

жанра стал американский композитор второй половины XX в. – начала XXI вв. (ныне живущий) Дж.Корильяно, создавший по образцу «Повесы» и сознательно следовавший творческим идеям И.Стравинского (по его собственному высказыванию) свою знаменитую оперу «*Призраки Версаля*», написанную к 100-летию юбилею театра Метрополитен в 1991 г. (Один из литературных источников оперы – третья часть трилогии Бомарше «Виновная мать», жанровое индивидуально-авторское обозначение на титульном листе партитуры – *Grand Opera Buffa*).

Подобно «Повесе», в «Призраках Версаля» парадоксальным образом уживаются великие эпохи европейской музыки. Неоклассика – как ценностный ориентир и содержательно-смысловая константа – послужила мощной энергетической силой, приведшей к созданию универсально-нового качества. Узнаваемые канонические модели воплотились сквозь призму современности, актуализирующей вечные идеи искусства. Схожим оказался творческий метод полистилистики, «манера» работы с художественными первоисточниками, отражающая важнейшую сущность музыки в ее разнообразнейших, порой непредсказуемо-неожиданных комбинациях – избегание прямого цитирования, намеренная «распыленность» стилей, порой едва уловимые тончайшие намеки на узнаваемые стилиевые модели, создающие причудливо-интеллектуальную игру и широкое поле смысловых ассоциаций (неисчерпаемость «двойного дна»). Это становится важным качеством композиторской индивидуальности Дж. Корильяно. Автор как бы «прячется» за сущностью самой музыки – ее недосыгаемо-прекрасным, божественным архитектурным зданием, оставляя позади все художественные и философские искусства; вспомним замечательное изречение Стравинского (применимое в данном контексте и к творчеству Корильяно) – «Творение – это образ творения, и мысль – это отражение в зеркале»<sup>58</sup>. Окружающая композиторов *соносфера* оказалась для них богатейшим кладом, который повлиял на формирование интонационно-лексического тезауруса, вобравшего в себя высшие образцы западно-европейского музыкального искусства ряда столетий.

Сочинения Стравинского и Корильяно (одно есть своего рода продолжение другого) объединяет жанровая гибридность, неоднозначность – комическое, гротескно-шутовское, игровое начало, взаимодействующее с трагико-философским, апеллирующее к различным родам искусства

<sup>58</sup> Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 298.

и историко-стилевым моделям оперы. И эта неоднозначность становится важнейшей основой, отвечающей в определенной мере и художественно-эстетической направленности произведений, их ценностно-смысловой ориентации, тяготеющей к неоклассической традиции.

Пересечения образуются и в сюжетно-фабульной драматургии – вплоть до непосредственного заимствования некоторых действующих лиц и трактовки характеров. Оперы связывает внутренняя генерализирующая идея (отраженная и в сюжете, и в музыке), восходящая к христианскому миропониманию о смысле жизни человека и предначертанности его судьбы. Родственными (в определенном отношении) оказываются финальные кульминационные завершения опер, в которых резюмируются сущностные проблемы (имеющие как бы обратное воздействие на драматургию), очевидные для бытия человека вне зависимости от исторического времени: о человеческом духе, стремящемся к божественному свету, духовном горении и духовной одержимости, о понятии судьбы – «не в смысле «фатально-предначертанной, слепой неизбежности» и не в смысле «Божьего предопределения, связующего нас, но нам неизвестного», но <...> «в смысле свободно избранного, предпочтенного и уже духовно неотменимого пути»<sup>59</sup>. «Произнося это слово «судьба», – писал философ И.Ильин, – «мы имеем в виду не состояние покорности, а акт самоопределения; не беспомощность человека, а проявление его духовной силы; не рабство, а свободный выбор. Религиозная очевидность, раз пережитая человеком, дает ему силу и свободу выбора. Каждый из нас в каждый момент жизни имеет перед собой множество различных возможностей; и вот религиозная очевидность как бы исключает из человеческой души одни возможности, как богопротивные, и в то же время, как бы «зажигает» в ней другие возможности, как ведущие в Богу. И эти «загоревшиеся» возможности становятся необходимостями жизни, свободно признанными, но уже не отменимыми по личному произволу»<sup>60</sup>.

В истории музыкального искусства выдающиеся оперные произведения – «*Così fan tutte*», «Похождения повесы», «Призраки Версаля» – образовали единую магистральную линию, которая олицетворяет диалектику развития художественного творчества: «*гениальное произведение само порождает еще одно гениальное произведение*»<sup>61</sup>, обладая

<sup>59</sup> Ильин И. Аксиомы религиозного опыта. М., 1993. С. 545.

<sup>60</sup> Там же. С. 545—546.

<sup>61</sup> Холопова В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. СПб., 2000. С. 92.

канонизирующей функцией, оно «имманентно, в силу внутреннего своего устройства таит возможность породить своего двойника»<sup>62</sup>. В творческих манерах композиторов – на примере этих трех сочинений – обнаруживаются, несмотря на дистанцию исторических эпох, общие константы. Они касаются разных сторон: сюжетов – с их загадочностью, неоднозначностью, скрытой символикой (и множеством истолкований), понимания концепции оперного жанра и использования оперных форм, у Стравинского и Корильяно – сосуществования («столкновения») традиционно-классических и современных средств музыкального языка (внедрение в партитуру оперы «Призраки Версаля» и ультрасовременных диссонантных звучаний, сонорики, кластеров). Объединяет и принцип художественного мышления, в котором обнаруживается осознание природы, специфики оперного жанра: возникает органичный синтез вокального начала, связанного с расчетом на виртуозно-технические возможности певца-исполнителя и обаяние его голоса, с театрално-сценическим, зрелищным – столь необходимым для развития активного сюжетного действия, динамической интриги оперного спектакля.

Произведения Моцарта, Стравинского и Корильяно – при всей внешней легкости, импровизационности, изящно-экстравагантных ходах действия – являются своего рода рупором нравственно-философских идей, серьезных крупных проблем, которые свойственны оперному жанру в его высших художественных проявлениях.

<sup>62</sup> Там же. С. 92.

## Глава третья.

### «Братья Карамазовы» А.Холминова

«Братья Карамазовы» (по одноименному роману Ф.Достоевского)<sup>63</sup> – одно из крупнейших достижений отечественного искусства XX в. Опера написана в 1981 г., ее премьера состоялась в Камерном музыкальном театре 31 марта 1985 г. Во время гастролей театра она была показана в Германии на музыкальном фестивале в Дрездене. Сочинение посвящено режиссеру Б. Покровскому, продолжительность его – около 2 часов. Либретто создано самим композитором.

Перед А.Холминовым стояла весьма непростая задача – воплотить в опере обширный, многоплановый и многоликий роман, разнородный в своих частях и компонентах, роман-синтез, являющийся кульминацией творчества писателя, его величайшим творением, подводящий итоги всей его деятельности и отражающий заветнейшие мысли. Необычайная острота характеристик, напряженный трагизм страстей, пороков и вдохновений, отточенная диалектика бесед и споров, обнажение социально-психологических, нравственных и политических вопросов, христианское миропонимание, гениальная богословская критика (поэма о Великом инквизиторе), – все это должно было быть «уложено» в одной оперной партитуре, неизменно связанной с ограничениями, диктуемыми законами театрально-сценического жанра.

Композитору удалось создать емкое, динамичное либретто, в котором сохранены основная сюжетная канва и ведущие идеи этого грандиозного философского романа-эпопеи, состоящего, как известно, из 4 частей и 12 книг: любовное соперничество отца Федора Павловича Карамазова и его старшего сына Дмитрия, доводящее их до смертельной вражды; таинственное убийство старика Карамазова; судебная ошибка, обрекающая безудержного, пылкого и беспечного Митю на долговременную каторгу по обвинению в отцеубийстве.

Опера написана для 12 солистов, хора и большого симфонического оркестра. Среди ведущих действующих лиц – *Федор Павлович Карамазов* (бас), *Дмитрий* (тенор), *Иван* (баритон), *Алексей* (тенор), *Смердяков* (тенор), *Катерина Ивановна* (сопрано), *Грушенька* (меццо-

сопрано), *Старец* (бас), *Женщина* (меццо-сопрано), *Миусов* (барион), *слуга Григорий* (бас), *Председатель суда* (баритон). Также введены *голос мальчика* (эпизодически), партия *Дьячка* (без пения). Второстепенные персонажи – *монахи, богомолки, публика в суде* – поручены хору. Действие оперы происходит в XIX в. в одном из провинциальных городов России.

Опера состоит из двух действий и десяти картин. Каждое из действий содержит соответственно по пять картин. Обращает внимание на себя масштабное несоответствие первого и второго актов, при котором первый акт почти вдвое превышает второй. Некоторые из картин имеют внутреннее деление на сцены (хотя самим композитором это деление не обозначено). Для анализа драматургии и композиции сочинения целесообразно привести все картины и сцены полностью.

Первая картина («В монастыре») состоит из двух сцен: первая сцена – встреча старца с богомолками, одна из которых скорбит об умершем ребенке; вторая сцена (ц.34) – беседа старца Зосимы с Федором Павловичем Карамазовым и появление его сына Дмитрия. Вторая картина («У монастырской ограды») – диалог Мити и Алеши. Третья картина («В доме Федора Павловича») включает три сцены: первая сцена – диалог Федора Павловича с сыновьями, Иваном и Алешей; вторая сцена (ц.166) – драка между Федором Павловичем и Митей; третья сцена (ц.177) – диалог Алеши и Ивана, и рассказ Ивана о затравленном ребенке. Четвертая картина («В квартире Катерины Ивановны») – психологический поединок между Катериной Ивановной и Грушенькой, происходящий в присутствии Алеши. Пятая картина («В келье старца. Алеша у гроба старца Зосимы») – сцена Алеши с призраком старца. Шестая картина («В трактире») – сцена-монолог Мити (Митя пишет письмо Катерине Ивановне). Седьмая картина («У дома Федора Павловича») – сцена, в которой Митя наблюдает за отцом, ожидающим на свидание Грушеньку. Восьмая картина («Мокрое») имеет деление на две сцены: первая сцена – монолог Мити на фоне хора; вторая сцена (ц.292) – дуэт-диалог Мити и Грушеньки. Девятая картина («Квартира Ивана») состоит из двух сцен: первая сцена – Иван и призрак Смердякова; вторая сцена (ц.367) – диалог Ивана и Алеши. Десятая картина («В суде») – суд над Митей, его покаяние и готовность принять свою судьбу.

<sup>63</sup> Аутентичное название оперы, данное композитором в партитуре, – «Братья Карамазовы» (страницы романа Ф.М.Достоевского).

## 1. Литературный источник и оперное либретто. Специфика жанра. Стилиевые аллюзии

В десяти картинах оперы воспроизведены основополагающие в сюжетно-фабульном и философском отношении фрагменты романа Достоевского.

Глава III «Верующие бабы» (часть первая, книга вторая), в которой великий старец успокаивает мать умершего трехлетнего мальчика, получила отражение в первой сцене первой картины; глава VI «Зачем живет такой человек!» (часть первая, книга вторая) – встреча со старцем и ссора между Федором Павловичем и Митей – во второй сцене картины.

Глава IV «Исповедь горячего сердца. В анекдотах» и глава V «Исповедь горячего сердца. “Вверх ногами”» (часть первая, книга третья) воспроизведена во второй картине оперы. В этих главах Митя рассказывает брату Алеше историю своих взаимоотношений с Катериной Ивановной (о том, как он прокутил вверенные ему три тысячи рублей, которые он обещал послать ее сестре Агафье Ивановне) и о своей внезапно нахлынувшей любви к Грушеньке.

Глава VIII «За коньячком» (часть первая, книга третья) явилась основой первой сцены третьей картины – в ней старик Карамазов с упоением рассказывает об издевательствах над своей супругой, матерью Ивана и Алеси и глумлении над чудотворной иконой; глава IX «Сладострастники» (часть первая, книга третья) получила отражение во второй сцене картины; глава IV «Бунт» (часть вторая, книга пятая) – в третьей сцене картины.

Глава X «Обе вместе» (часть первая, книга третья) воспроизведена в четвертой картине.

Глава IV «Кана Галилейская» (часть третья, книга седьмая) отражена в пятой картине. В сонном видении Алеше Карамазову предстало видение почившего старца Зосимы, который благословил юного послушника покинуть монастырь и пребывать в миру.

Некоторые фрагменты главы V «Внезапная катастрофа», а также главы XI «Денег не было. Грабежа не было» (часть четвертая, книга двенадцатая) отражены в шестой картине оперы. В трактире под названием «Столичный город» Дмитрий Карамазов пишет письмо Катерине Ивановне, в котором он сообщает, что намеривается убить своего отца Федора Павловича.

Глава IV «В темноте» (часть третья, книга восьмая) легла в основу седьмой картины. Сцена заканчивается неожиданно разразившейся катастрофой: Митя оглушает слугу Федора Павловича Григория, со всей силой ударяя его медным пестиком по голове («Отцеубивец! – прокричал старик на всю окрестность, но только это и успел прокричать; он вдруг упал как пораженный громом. Митя соскочил опять в сад и нагнулся над поверженным. В руках Мити был медный пестик, и он машинально отбросил его в траву»)<sup>64</sup>.

Фрагменты главы VIII «Бред» (часть третья, книга восьмая) воспроизведены в первой и второй сценах восьмой картины. Вторая сцена – страстный дуэт-диалог Грушеньки и Мити – является главным лирическим центром оперы (с. 295). Здесь почти в точности воспроизведен текст романа: «Как увидела сейчас тебя, так сердце и упало во мне...» «Дура ты, вот ведь кого любишь», – так сразу и шепнуло сердце. Вошел ты и все осветил. Митя, Митя, как же это я могла, дура, подумать, что люблю другого после тебя! <...> А простишь, что мучила? Я ведь со злобы всех вас измучила» (ср. с. 295 восьмой картины оперы и главу VIII романа «Бред»)<sup>65</sup>. В завершении этой сцены также дан фрагмент из главы VIII «Показание свидетелей. Дите» (часть третья, книга девятая). Здесь композитор снова следует тексту романа: «Дите, дите плачет. Иззябло дите, промерзла одежонка, не греет. Почему бедно дите, почему бедны люди, почему они не обнимаются, не целуются, не поют песен радостных, почему не почернели от черной беды, почему не кормят дите?» (ср. с. 317 восьмой картины оперы и главу VIII романа «Показание свидетелей. Дите»)<sup>66</sup>.

Глава IX «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» (часть четвертая, книга одиннадцатая) явилась основой обеих сцен девятой картины. Завершение главы романа и данной картины оперы совпадает и сценически, и с точки зрения текста либретто: в квартире Ивана появляется Алеша, сообщая ему о самоубийстве Смердякова.

И, наконец, фрагменты некоторых последних глав романа воспроизведены в заключительной десятой картине – главы V «Внезапная катастрофа» (часть четвертая, книга двенадцатая), главы XIV «Мужички за себя постояли» (часть четвертая, книга двенадцатая), главы III «Хождение души по мытарствам. Мытарство первое» (часть третья, книга девятая).

<sup>64</sup> Достоевский Ф. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом. Части III, IV. Эпилог. Л., 1970. С. 82.

<sup>65</sup> Там же. С. 133 – 134.

<sup>66</sup> Там же. С. 212.

«Братья Карамазовы» – типичная *опера-драма*, захватывающая накалом страстей, бурными экспрессивными эмоциями, переходящими порой в «драму крика», напряженными конфликтными сценами-поединками, обнажающими «бездны души человеческой» (где «герои нередко скрывают от себя то, что они понимают и чувствуют, – отчего происходит сцепление “двойных мыслей”»<sup>67</sup>, по Бахтину), неудержимым стремлением к кульминациям-взрывам. Острота переживаний здесь доведена до предела. И в этом отношении эта опера продолжает во многом традиции таких известных сочинений, как «Огненный ангел» Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, экспрессионистических опер Берга и др. Сгущенность драматических событий почти не оставляет места для проникновения других жанровых направлений. Лишь некоторые сцены приостанавливают развитие действия, переводя его в иную плоскость. Это, главным образом, сцены-состояния (сцены-диалоги), в которых даны рассуждения о сущности и смысле человеческой жизни. К ним относится самое начало оперы – первая сцена первой картины (где старец Зосима успокаивает потерявшую ребенка мать), целиком пятая картина. В ней преподобный старец, явившийся Алеше Карамазову после своей смерти, открывает ему духовные основы бытия, свидетельствуя о величии и непостижимости Творца: «Не бойся его», – обращается он к Алеше, «Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился, и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей» (ц.239).

Лирическая сердцевина оперы – восьмая картина (сцена любовного признания, дуэт-диалог Мити и Грушеньки) – также постепенно трансформируется в напряженно-драматическую сферу, внося черты фантазмагии.

Тонкие *аллюзии и параллели* с известными оперными произведениями образуют сложный художественный контекст и появляются всегда, по-видимому, не случайно.

Неожиданная ассоциация с «Чародейкой» Чайковского (с третьим действием, №17) возникает во второй картине, где Митя рассказывает брату Алеше о своих взаимоотношениях с Катериной Ивановной и Гру-

шенькой: «Когда же приехал сюда – узнал, что против меня затевается дело. Хотели испугать. Вексель на меня передали Грушеньке, чтоб разыскала. Ну, я и двинулся Грушеньку бить. Пошел я бить ее, да у нее и остался», – говорит Митя. Напомним, что в известной сцене оперы Чайковского молодой княжич, желая спасти честь семьи, приходит к куме Настасье с целью убийства – в результате его ненависть перерастает в огромное чувство любви и преданности к замечательной красавице.

Аллюзия на «Пиковую даму» Чайковского присутствует в шестой картине. Находясь в трактире, Митя пишет письмо Катерине Ивановне: «Роковая Катя! Завтра достану деньги и отдам тебе твои три тысячи...» (ц.243). Сумрачное, тусклое звучание бас-кларнета в самом начале картины, создающее атмосферу безысходности и тоски, неизменно вызывает сравнение со знаменитым соло бас-кларнета из пятой картины «Пиковой дамы» («Казармы. Комната Германа. Поздний вечер»), на фоне которого Герман читает письмо Лизы (15 т. после ц.2, «Я не верю, чтобы ты хотел смерти Графини...»). Обнаруживается некоторая схожесть и сюжетно-сценических ситуаций: в опере Чайковского Герман читает письмо своей возлюбленной, так и не ставшей его женой, в опере Холминова – Дмитрий Карамазов пишет прощальное письмо своей бывшей невесте, которое становится роковым в его судьбе. В обоих случаях герои нуждаются в большой сумме денег для достижения счастья с возлюбленной. Есть определенная связь и в тексте либретто: «три карты» – «три тысячи».

В самом конце восьмой картины появляется призрак убиенного Федора Павловича Карамазова. Вспоминаются фрагменты из некоторых известных произведений русской и западно-европейской оперной классики («Борис Годунов» Мусоргского, «Пиковая дама» Чайковского, «Русалка» Даргомыжского, «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова, «Дон Карлос» Верди и др.). Однако, все же прямая параллель возникает с пятой картиной оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (перед Катериной, которая находится в спальне с Сергеем, предстает образ ненавистного ей свекора Бориса Тимофеевича). Грушенька вдруг явственно осознает, что видит перед собой призрак: «Митя, кто это отсюда глядит на нас?», – восклицает Грушенька. «Старик! Старик и его кровь!», – отвечает Митя (ц.320). Выразительные «вздрагивания» фагота – с остро характерной мгновенной экспрессией (сг. и dim.) – на стучащем фоне литавр и большого барабана подчеркивают весь ужас происходящего.

<sup>67</sup> *Ромащук И.* Три ипостаси А. Холминова – оперного драматурга // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 1. М., 2003. С. 55.

Важное значение имеет и аллюзия на «Китеж» Римского-Корсакова в пятой картине «Братьев Карамазовых». Возникает ассоциативная связь между образом преподобного старца Зосимы, явившимся Алеше после своей смерти, и образом князя Юрия из «Китежа». Имеется ввиду и ария князя Юрия «О, слава, богатство суетное! О, наше житье маловременное!» из первой картины третьего действия оперы, и его монологи и реплики в заключительной картине, где он, приветствуя Февронию в райской обители, повествует о жизни праведников после смерти, о необыкновенном фаворском свете преображенного града Китежа. Одним из важных праисточков собирательного образа князя Юрия, как отмечалось исследователями, явилась фигура преподобного Сергия Радонежского. Известно, что прототипом старца Зосимы в романе «Братья Карамазовы» послужил один из великих оптинских старцев – Амвросий Оптинский, с которым Достоевский был лично знаком и неоднократно беседовал.

Инфернальность девятой картины (сцена кошмара Ивана Карамазова и его беседа со своим духовным двойником -Смердяковым) заставляет вспомнить некоторые фрагменты «Огненного ангела» Прокофьева – прежде всего заключительное пятое действие (беснование монахинь в монастыре), а также вторую картину второго действия (где происходит философский разговор-спор между Агриппой Неттесгеймским и Рупрехтом). Аналогии и параллели с последним актом оперы Прокофьева возникают благодаря экстаическому, исступленному звучанию симфонического оркестра *tutti* и хора, крещендирующему профилю музыкальной формы. Здесь применяется мощное ритмическое *ostinato*, оглушающая динамика *fff* и *ffff*, используется предельно плотная фактура, воюющие, алеаторические возгласы отдельных партий хора (А!), глиссандирующие «вихри» на широкие диссонансирующие интервалы валторн, тремолирующие пассажи фортепиано и др.

Отчаянные реплики Ивана Карамазова, бросаемые призраку Смердякова – «Ложь! Ложь! Ты лжешь!» (6т после ц.327), – вызывают непосредственные ассоциации с партией трех скелетов (вторая картина, второе действие), комментирующих уклончивые ответы Агриппы и произносящих те же слова – «Ты лжешь!».

Такое взаимодействие с оперным художественным рядом создает важное культурное пространство, высвечивает новые смысловые оттенки музыкальных образов и сюжетно-сценических ситуаций, обра-

зует своего рода звучащую соносферу, которая неизмеримо углубляет содержание.

В качестве выразительной музыкальной лексемы, имеющей закреплённый в истории музыкального искусства смысл, используется знаменитая тема *Dies irae* (третья картина, третья сцена, ц.190). Она возникает как своеобразная иллюстрация к сценической ситуации, в которой речь идет о наказании за преступление – смерть невинного ребенка (растерзанного по приказу генерала маленького мальчика).

Пятая картина оперы открывается *цитатой* текста из романа Достоевского (часть третья, книга седьмая, глава IV «Кана Галилейская»), где точно, в свою очередь, воспроизводится фрагмент из Евангелия от Иоанна (глава 2, стих 1 – 10).

Евангельский текст (партия Дьячка) произносится на фоне выдержанных аккордов хора, фортепиано и челесты, создающих эффект лучезарного света, пронизывающего небесное пространство и открывающего невиданные горизонты. В этом фрагменте говорится о первом чуде, сотворенном Иисусом (о воде, превращенной в вино на браке в Кане Галилейской). Смысл этих строк органично соответствует тексту либретто этой картины. Представший перед Алешей после своей смерти преподобный старец свидетельствует о неизреченной красоте и великой радости, ожидающей праведников в иной жизни: «Здравствуй, тихий, здравствуй милый!, – обращается он к Алеше, «Тоже, милый зван и призван... Пойдем и ты к нам... Веселимся, пьем вино новое, вино радости новой, великой» (5 т. после ц.237).

Раскрытие внутренних пластов содержания, углубление в сложнейшие процессы смыслообразования и смыслообнаружения в опере «Братья Карамазовы» неизменно связано с *жанровой* драматургией сочинения, распознаванием устойчивых жанровых архетипов, жанрового синтеза, который проявляется во множестве различных элементов и признаков.

«Обобщение через жанр» (понятие А.Альшванга), или, скорее, в данном случае, «обличение через жанр», столь свойственное оперному искусству, становится здесь важнейшим приемом, благодаря которому «смысл происходящего на сцене, – по утверждению ученого, – раскрывается опосредованно через широко известный массовый музыкальный жанр»<sup>68</sup>. Почти все применяемые в опере популярные жанры трактуются

<sup>68</sup> Цит. по: Холопова В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. СПб., 2000. С. 213.

главным образом гротескно, саркастически, обнажают «двойное дно», скрытые смыслы, часто становятся жанрами-персонажами, – что является продолжением великих традиций Малера, Шостаковича. Вместе с тем, они создают эффект «узнаваемости», демократизируют оперный жанр, максимально приближая его к слушателю. Среди композиторов второй половины XX в. этим приемом, наряду с А.Холминовым, широко пользовались А.Шнитке, Н.Сидельников и др.

Полька, галоп и вальс являются основными жанровыми моделями для воссоздания «портрета» Федора Павловича Карамазова – пошлого, безнравственного человека, отягченного многочисленными пороками и все время творящим зло. Полька или полька-галоп появляются, например, во второй сцене первой картины (ц.38, ц.41, ц.62, ц.66), в первой сцене третьей картины (ц.135), затем неоднократно в седьмой картине (ц.263, на слова «Да где же ты?.. Да где же ты? Да где же ты, ангел Грушенька?», ц.264, ц.269). «Элегантный» вальс с расхожими, подчеркнута бытовыми, тривиальными интонациями – в первой сцене третьей картины (ц.148, на слова «Пока она еще босоножка» – в этой сцене Федор Павлович упрасивает своего сына Ивана оказать ему услугу и съездить в Чермашню по «одному дельцу»).

Образ Смердякова также связан с жанром вальса – с характерным гитарным аккомпанементом и типичной, узнаваемой романсовой интонацией (восходящим ходом на 6 б.) В первой сцене третьей картины в его партии вальс возникает несколько раз (ц.140, ц.142, ц.144).

В партию Грушеньки как «героини из народа» (А.Холминов) включены жанры, свойственные фольклорной традиции. Помимо ариозного типа мелодики, здесь появляется ее «песня-прощание» (четвертая картина, ц.227, «Прощай, Алеша. Полетела Грушенька в новую жизнь...»), реплики, в которых слышны интонации причета, плача (десятая картина, ц.384, «Митя! Митя! Погубила тебя твоя змея!»). Чрезвычайно показательны для ее характеристики также распевные романсовые и ноктюрновые интонации – имеется ввиду ее лейттема в четвертой картине (ц.203), ариозо-ноктюрн «Я сердцем дурная, своевольная. Мне что захочется, так я и поступлю» (ц.215) в той же картине.

Жанр плача обнаруживается также в ариозо Женщины, звучащем в начале оперы (ц.5, «Сыночка, младенчика схоронила – трех леточек был, без трех месяцев три годика ему»), в стонущих возгласах («А!») замученного ребенка (ц.178, ц.182, ц.183 в последней сцене третьей картины, ц.317 в восьмой картине и др.).

Марш-обличение, или марш, олицетворяющий сопротивление силам зла, возникает в контексте оперы неоднократно: в рассказе Ивана о затравленном ребенке из последней сцены третьей картины (ц.180), в грандиозном реквиеме, завершающим ту же картину (ц.194), в симфоническом апофеозе седьмой картины (ц.283), в реквиеме, являющимся кульминационным заключением восьмой картины (ц.321) и др.

## 2. Принципы драматургии

Музыкальная драматургия оперы «Братья Карамазовы» во многом исходит из композиционных особенностей самого романа. Здесь объединяются и существуют на паритетных правах, с одной стороны, традиционно-классический тип драматургии (ориентированный на произведения Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Верди и пр.) с присущим ему развитием действия на одной плоскости (одной сцене), с другой – параллельная драматургия, где события разворачиваются одновременно на разных каналах – видимом и скрытом (на сцене и за сценой – за кулисами). В связи с параллельным типом драматургии вспоминаются прежде всего оперные шедевры Мусоргского, главным образом «Хованщина», а также некоторые произведения XX в., культивирующие данный способ организации музыкально-сценического пространства («Лолита» и «Мертвые души» Р.Щедрина, «Солдаты» Циммермана, «Мастер и Маргарита» Слонимского).

*Параллельная* драматургия возникает в третьей, седьмой, восьмой картинах.

В первой сцене третьей картины существуют параллельно два канала. На одном из них разворачивается основное действие (сцена-диалог Федора Павловича Карамазова с Иваном и Алешей), на другом, независимом от первого, – реплики Смердякова (за сценой). Он твердит непрестанно единственную фразу – «С умным человеком и поговорить любопытно» (имеющую рефренное значение в композиции оперы), затем распевает вокализ (в жанре вальса), подыгрывая себе на гитаре (ц.139). Присутствие второго плана (не видимого, но слышимого), связанного с образом Смердякова – потенциального убийцы отца Карамазова – оправданно с точки зрения сюжетно-фабульной и музыкальной драматургии. Смердяков является своего рода тенью Ивана Карамазова, его «кривым зеркалом», в котором он видит свое собственное лицо.

Иван Карамазов становится подстрекателем убийства отца, который совершает в результате Смердяков<sup>69</sup>.

В седьмой картине присутствуют три плана. Первый план связан с партией Федора Павловича Карамазова (он пребывает в превосходном расположении духа, поджидая Грушеньку, обещавшую прийти к нему на свидание). Гротескно звучащая полька-галоп подчеркивает низменные качества его натуры (ц. 263). Второй – с монологами его сына Дмитрия, ревниво наблюдающего за отцом и сохраняющего инкогнито (он старается остаться незамеченным). Его реплики выражают негодование, лютую ненависть, злобу («Ненавистен он мне... Лицом своим ненавистен... Ненавижу его кадык, его нос, его глава, его бесстыжую улыбку», ц.266)<sup>70</sup>. Третий – с выразительными колоратурными распевками Грушеньки (ее голос звучит за сценой, 5 т. после ц.263). Персонажи так и не вступают в диалог до конца картины. Три драматургических линии здесь существуют параллельно.

В первой сцене восьмой картины контрастная полифония образуется благодаря наличию двух независимых друг от друга каналов. На одном из них звучит трагический исповедальный монолог Мити, который находится в смятенном состоянии – им овладевает крайняя степень отчаяния, приводящее его к мысли о самоубийстве, и вместе с тем, чувство покаяния, стремление очистить свое сердце от честолюбивых, самолюбивых помыслов, гордости, тьмы греха. Мучительные колебания раздвоенного человека создают в нем ослабленное восприятие реальности («Господи, прими меня во всем беззаконии, но не суди

<sup>69</sup> Н. Лосский в исследовании, посвященном творчеству Достоевского, заметил: «Презрение Ивана к людям и даже к отцу и к брату Дмитрию в сочетании с неверием в добро и тезисом «все позволено» повлекли за собою страшные удары, чувствительные особенно для гордости Ивана. Смердяков подхватил тезис «все позволено» и стал замышлять убийство Федора Павловича Карамазова. Заявление Ивана при отъезде в Москву: «Видишь... в Чермашню еду», - вполне убедили Смердякова, что Иван хочет, чтобы отец его был убит, и он выразил это словами: «С умным человеком и поговорить любопытно». Не доводя до отчетливого сознания смысл всех слов Смердякова и значение своих поступков, Иван Федорович, выезжая в Москву, прошептал про себя: «Я подлец!».

Когда Федор Павлович был убит и Дмитрий арестован по подозрению в этом убийстве, унижительное для гордости Ивана Федоровича положение стало еще более мучительным. Теперь ему окончательно приходилось признать, что он своим отъездом помог создать обстановку, благоприятную для убийства» (Лосский Н. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 155).

<sup>70</sup> Самостоятельность первого и второго планов подчеркнута также сценической диспозицией: Федор Павлович Карамазов находится у себя в доме, Дмитрий следит за действиями отца, расположившись в саду, недалеко от дома.

меня. Не суди, потому, что я сам осудил себя; не суди, потому, что люблю тебя, Господи! <...> Вот если застрелиться, так когда же, как не теперь?», ц.275). На другом – безудержная пляска-оргия цыган (у хора и оркестра, находящихся за сценой). Веселая разудалая песня («Барин девушек пытал – девки любят али нет?», ц.279, «Купчик девушек пытал – девки любят али нет?», ц.283, «Купчик девушек пытал – девки любят али нет?», ц.285) становится своего рода символом духовного облика Мити – игрока и бесшабашного кутилы.

Важной особенностью организации крупномасштабных фрагментов оперы или отдельных сцен становится *конфликтная* драматургия, продолжающая фундаментальную традицию типично европейского художественного мышления, идущую от античной трагедии, классической драмы, оперы, симфонии. Она основана на поляризации конфликтующих идей, реализованной в столкновениях персонажей, диалектическом сопряжении ведущих музыкальных тем и их активной трансформации, жанровом преобразовании, специфике тембровой драматургии и пр.

Противоборство персонажей, обнажение их пороков-страстей – гордости, обмана, ненависти, бессмысленных обличений, гнева, мстительности, доходящей до непреодолимого желания уничтожения, убийства и пр., антагонизм различных намерений, где каждый из героев оправдывает себя, совершая тот или иной грех (человек становится рабом своей воли – «ум человеческий – подлец», по выражению Н.О.Лосского), является мощным фактором развития действия. Одна из основных сфер конфликтного развертывания – противостояние отца Федора Павловича Карамазова и его сына Дмитрия, люто ненавидящих друг друга. Вместе с тем, важны такие оппозиции, как Иван Карамазов и Смердяков, Грушенька и Катерина Ивановна, Катерина Ивановна и Дмитрий и др. (подобно «Хованщине» Мусоргского «здесь все против всех» – практически все герои находятся в сложных взаимоотношениях друг с другом, которые обречены на трагический исход).

При этом конфликтная драматургия сочетается с *крешендирующим* принципом развертывания, определяющим прежде всего динамический ракурс развития формы.

Почти каждая картина (или отдельно взятая сцена) развивается по нарастающей – крешендирующей линии, доходя до экстаической кульминации, в которой нередко воплощен поворотный, подчас *парадоксальный* в сюжетно-сценическом отношении момент действия,

неожиданный *драматургический слом*. Эта идея распространяется и на оперу в целом: трагедийно-конфликтное развитие сюжетно-фабульного и музыкального ряда, обуславливающее интенсивный симфонический рост, стремительно идет к концу – вершинными зонами в произведении являются последние три картины (8, 9, 10).

Во второй сцене первой картины (ц.34 – ц.105) сюжетная интрига определяется постепенным обострением конфликтности – непримиримые противоречия между Дмитрием Карамазовым и его отцом Федором Павловичем приводят к ужасной сцене ссоры и взаимных обвинений, в которой Федор Павлович грозит вызвать своего непокорного сына на дуэль. Динамический ракурс формы здесь связан с последовательным динамическим нарастанием от *ppp* к *sfff*. Внезапный драматургический слом – резкое торможение действия («разрезание» или «раскалывание» сюжетно-сценической ситуации) происходит в завершении сцены: *появляется старец Зосима, который, к большому удивлению присутствующих, опускается на колени перед Дмитрием*, кланяясь его «великому будущему страданию» (подобно многим святым, ему свойственно ясно-видение в пространстве и во времени; ц.89). После такой «остановки» действие вновь «набирает обороты» – сцена заканчивается неистовой пляской-оргией (оркестр *tutti* с преобладающей ролью ударных инструментов; динамика, достигающая почти максимально возможной звучности – *sfff*).

В первой сцене третьей картины (беседа Федора Павловича, Ивана и Алеши, ц.130 – 165) драматургическое развертывание во многом аналогично второй сцене первой картины – также возникает динамически-крещендирующая линия, приводящая к кульминационной точке-вершине (слову-взрыву). Поворотным, ключевым в данном фрагменте композиции является *эпизод обморока Алеши*, который возникает в результате жуткого рассказа Федора Павловича о его «искусных проделках» в семейной жизни, касающихся родной матери Алеши и Ивана (ц.161).

В четвертой картине двигателем (пружиной) развития становится столкновение коллизий-страстей двух соперниц – Катерины Ивановны и Грушеньки, их сцена-диалог начинается внешне мирно, но вскоре эта дружественно-любовная беседа трансформируется в полную противоположность – возникает сцена дикой ссоры. Катерина Ивановна, доходя до иступления, в гневе прогоняет из своего дома нежелательную гостью («Ее нужно плетью, на эшафоте, через палача, при народе!»), – кричит

она в неистовстве, ц.224). Драматургический слом в этой картине связан со сценой, где *Грушенька демонстративно отказывается поцеловать руку Катерине Ивановне*, не совершив таким образом ответного жеста (ц. 220). Все средства музыкальной выразительности – динамика (от *p* к *fff*), темп (*animato, piu tranquillo, poco animato, moderato sostenuto*, затем *presto*), оркестровая фактура (от камерно звучащих струнных в сопровождении деревянно-духовых, валторн и трубы – к мощнейшему *tutti*) и пр. – способствуют реализации основополагающей композиционно-драматургической идеи, связанной с крещендирующим типом развертывания. Выразительно инструментальное решение заключительного фрагмента действия. Ярко, изобразительно-выпукло удары хлыста отображены в оркестре: здесь используются бич-хлопушка (*frusta*), бубенцы (*sonagli*), древко смычка (*legno*), литавры, арфы на фоне взвизгивающих пассажей деревянных и струнных. Завершающее *tutti* звучит экстаично, с большим трагедийным накалом (ц.230).

В первой сцене девятой картины (диалог-поединке Ивана со Смердяковым) развитие действия по крещендирующему принципу вновь достигает вершинно-узлового момента, кульминации: Иван запускает в призрак Смердякова стаканом и он мгновенно исчезает (оглушительный удар тамбурина и малого барабана, динамика *sffff*, 1 т. до ц.365). После этого драматургического шпиля возникает завершающая вторая сцена картины – *кода-эллипсис*, в которой происходит неожиданная перемена-переключение (новая вторгающаяся сценическая ситуация, «разрезающая» действие, резко «разворачивает» его в ином направлении): *внезапно появляется Алеша, сообщающий о кончине Смердякова* (ц.367). Становится очевидным, что эта конфликтная сцена (в которой Смердяков обвиняет Ивана в убийстве) является плодом страшных галлюцинаций Ивана.

Процесс непрерывного, неуклонного нарастания в первой сцене девятой картины происходит благодаря динамической линии (от *mp* к *sffff*), постепенному уплотнению оркестровой фактуры (от камерно-приглушенного звучания кларнетов, фаготов, бонго, тамбурина, рояля в сопровождении струнных к оглушительно-экстаичному *tutti*), ритмическому *ostinato* (повторяющимся ритмоформулам в сопровождении неизменного текста – «С умным человеком и поговорить любопытно» и «Все дозволено»). Мощное оркестровое *tutti* в соединении с алеаторическими (взвизгивающими) пассажами в партиях хора (ц. 360) воспроизводит инфернальную картину бесовской вакханалии.

В десятой картине (сцене суда над Дмитрием Карамазовым) нагнетание трагедийной атмосферы, предопределяющее наступление катастрофической развязки – Дмитрий осужден и должен отбывать наказание на каторге – («Двадцать лет рудников понюхает», – скандирует хор) – вдруг неожиданно заканчивается выходом в положительную сферу. *Заключительный фрагмент оперы* (ц.397) – смена-переключение, драматургический слом, вносящий принципиально новый поворот в философско-религиозной концепции сочинения и имеющий обратное воздействие на композицию в целом.

Завершающий оперу *монолог Дмитрия* звучит словно апофеоз, торжественно и экстагично-восторженно. Отрицая отцеубийство, в котором он действительно не виновен, Дмитрий с готовностью, почти с радостью соглашается с неумолимым решением суда, стремясь через покаяние и страдание прийти к очищению своих грехов: «В цепях под землей, в неволи, я вновь воскресну для добра и радости, без которой человеку жить нельзя, невозможно жить! Искупления жажду, искупления! Жажду обновления! Воскресения жажду! Прощайте! Простите! Простите все!», – восклицает он (ц.397). Сгущенность трагедийных эмоций, подчеркнутых остро диссонантной гармонией, хроматикой вокальных партий, туттийным звучанием оркестра (с нарастающей динамикой *ff–ffff*), стремительным темпом, вдруг неожиданно перекрывается волной ослепительного, яркого света – появившаяся тональность *F-dur* (в последних пяти тактах) символизирует то по-настоящему единственное, глубинное и восторженное чувство, «омытую слезами» веру, которая и держит человека на земле.

Рассуждая об абсолютной ценности личности и искании абсолютного добра, Н.Лосский в своем исследовании приходит к мысли о том, что человек, осознавший свою вину, принимает даже и внешнее наказание с радостью как нечто справедливое и искупающее грехи. И это спасает его от отчаяния. «Личность человеческая, – утверждает он, – способна выйти из узкого круга своей ограниченной жизни, усвоить подлинные ценные цели всех существ, как свои собственные, и стать микрокосмом, т.е. вселенною в миниатюре»<sup>71</sup>.

Сгущение трагических эмоций, обострение конфликтности в финальной картине «подкрепляется» и крешендирующей логикой развития формы.

<sup>71</sup> Лосский Н. Бог и мировое зло. М., 1994. С.121 -122.

Схожие принципы драматургии наблюдаются во второй картине, во второй и третьей сценах третьей картины (ц.165 – ц.177, ц.177 – ц.196), в шестой, седьмой картинах, в первой и второй сценах восьмой картины (ц.275 – ц.288, ц.288 – ц.321).

Конфликтное симфоническое разворачивание масштабных фрагментов оперы, соединенное с крешендирующим принципом, свидетельствует о преемственности традиций произведения А.Холминова по отношению к оперному искусству XIX – XX вв. Существенными ориентирами могут служить, например, такие произведения, как «Пиковая дама» Чайковского (в частности, четвертая картина), «Огненный ангел» Прокофьева (пятое действие), «Леди Макбет Мценского уезда» (второе действие, пятая картина; четвертое действие, девятая картина) и др.

Важной для драматургии оперы становится *принцип повторных комплексов драматических положений*, действующий на уровне целого. Повторяющиеся сценические ситуации, отражающие генеральную идею этой оперы-драмы – противостояние Федора Павловича Карамазова и его сына Дмитрия, неистовая взаимная вражда, ревность, ссоры, драки, посягательство на убийство (и не только угрозы Дмитрия уничтожить своего отца, но и желание самого Федора Павловича убить сына) – являются мощным стержнем, скрепляющим все десять картин оперы воедино. Они присутствуют в первой, третьей, шестой, седьмой, восьмой, десятой картинах; во второй, четвертой, девятой картинах оперы – получают косвенное воплощение.

В первой картине (во второй сцене) – это сцена ссоры между отцом и сыном, происходящая в присутствии преподобного старца Зосимы и других действующих лиц (ц.69 – ц.91). Она заканчивается угрозами Федора Павловича вызвать Дмитрия на дуэль («Если бы только вы не мой сын, то я в ту же минуту вызвал бы вас на дуэль... на пистолетах, на расстоянии трех шагов... через платок, через платок, через платок!», – бросает в лицо своему старшему сыну Федор Павлович, переходя почти в крик; 7 т. до ц.85).

В третьей картине (во второй сцене) – эпизод страшной драки между отцом и сыном, который начинается прямо с кульминационного момента (ц.166 – ц.177): Федор Павлович в ужасе старается отстраниться от сына, который швыряет его на пол и неистово бьет («Так ему и надо! А не убил, так еще приду убить! Не устережете!», – кричит злобно Дмитрий; ц.168).

В шестой картине – сцена письма – Дмитрий Кармазов обращается к Катерине Ивановне и обещает во что бы то ни стало достать злополучные три тысячи и перед разлукой вернуть ей долг. Он не скрывает своего намерения уничтожить отца («Убью себя, а сначала все-таки пса», – признается он своей бывшей возлюбленной; ц.250).

В седьмой картине – эпизод, начинающийся с ц.266 (Федор Павлович Кармазов поджидает на свидание Грушеньку, Дмитрий ревниво наблюдает за происходящим). Ненависть сына, который имеет тайное, сокровенное желание расквитаться с отцом, неожиданно получает иной выход – Дмитрий бросается на яростно вцепившегося в него слугу Федора Павловича Григория (который обличает его в намерении отцеубийства) и ударяет его медным пестиком по голове (ц.271).

В восьмой картине – сцена с призраком убиенного Федора Павловича Кармазова, заканчивающаяся экстаично звучащим реквиемом-последствием, в котором пронзительно звучит соло трубы (ц.321).

В финале оперы – заключительной десятой картине – данная повторяющаяся сюжетно-сценическая ситуация фактически разрастается до уровня целого. Вся десятая картина посвящена выяснению обстоятельств загадочного убийства старика Кармазова. Загнанный в угол многочисленными уликами (медный пестик, найденный в саду у дома Федора Павловича, письмо, представленное председателю суда Катериной Ивановной, постоянные угрозы) и, тем не менее, соглашаясь с непреклонным решением суда («Виновен! Виновен! Виновен! Отцеубийца!», – настаивает публика в суде), Митя в порыве сердца восклицает: «Клянусь богом и страшным судом его, в крови отца моего невиновен!» (ц.385), «Признаю себя виновным в пьянстве и разврате, в лени и дебоширстве, но в смерти старика, врага моего и отца – невиновен» (ц.390). Сила убежденности Дмитрия Кармазова достигает большого трагедийного накала.

Объединяющими музыкально-драматургическими факторами повторяющихся сценических ситуаций в большинстве картин являются:

- повышенная экспрессия вокальных партий и использование в них максимально высокой тесситуры (пение, переходящее порой в натуралистический крик) и выразительных, остро-характерных акцентов;

- стремительный темп (*Allegro*) – нередко данная сценическая ситуация начинается внезапно, что создает эффект раскалывания или «разрезания» сцены;

- динамика *ff*, *fff*, *sf*;

- хроматически-диссонирующие аккорды, аккорды-кластеры;
- яркая оркестровая изобразительность, которая связана с воспроизведением ударов (хлыста, бича) или выстрелов из пистолета: аккорды *sf* у оркестра *tutti*, в котором часто используется выразительный тембр бича-хлопушки (*frusta*) и других ударных инструментов;

- присутствие ключевых слов и отдельных реплик в драматургии либретто, связанных с темой убийства («отцеубийец», «убьет», «застрелиться», «дуэль», «кровь», «смерть», «рок», «проклятие», «возмездие», «омерзительен мне», «ненавижу его» и пр.).

### 3. Особенности композиции оперы в целом

Музыкальная композиция оперы органична и продуманна на всех уровнях, от высшего до низшего.

Архитектоника *высшего* композиционного уровня основана прежде всего на арочных соответствиях между картинами. Экспозиционную функцию выполняет первая картина, репризную, синтезирующую – финальная десятая картина, функцию разработки несут на себе все остальные – со второй по девятую:

1 картина экспозиция	2–9 картины разработка	10 картина реприза
-------------------------	---------------------------	-----------------------

Возникают также арки в организации сцен, драматургии либретто, тематические повторы, тонально-гармонические соответствия, тембровые реминисценции.

Сценически-фабульное развитие оперы в масштабе целого определяется главным образом *пятью сквозными темами*, которые можно считать *сюжетными лейтмотивами*: 1) убийство, 2) дьявольское глумление и бесовщина, 3) ревность и любовь, 4) страдание невинного ребенка, 5) христианское миропонимание и покаяние. Некоторые из них совпадают с собственно музыкальными лейттемами. Кроме того, на всех уровнях (высшем, среднем и низшем) композиция организована сетью лейттем, имеющих относительно самостоятельное значение и возникающих без строгой «прикрепленности» к тому или иному повороту сюжетно-фабульного действия.

В первой картине, отражающей идею целого, сфокусированы все пять сюжетных мотивов. Мотив детства и непорочности невинной души ребенка, религиозная тема затрагиваются в первой сцене (4, 5).

Преподобный старец, успокаивая мать умершего мальчика, просит ее не забывать о великом таинстве смерти и непостижимости Божьего провидения: «Только каждый раз, когда плачешь, вспоминая, что сыночек твой есть единый от ангелов божьих, оттуда на тебя смотрит и видит тебя и на твои слезы радуется, и на них Господу богу указывает» (7 т. после ц.21). В партии хора возникает скорбная лейттема плача (с выразительной интонацией 2 м.; ц.20, ц.31). Во второй сцене той же картины присутствуют темы убийства, дьявольского глумления, ревности и покаяния. Первое появление Дмитрия в монастыре у старца и встреча с отцом вызваны самым искренним, неотвратимым желанием избежать в очередной раз ссоры, попросить прощения, покаяться: «О, я знал, предчувствовал, что этот коварный старик созвал вас всех сюда на скандал. Я пошел с тем, чтобы простить и прощения простить» (5т. после ц.82), (5). Ожидания не оправдались и Федор Павлович, разыгрывая перед этим из себя «шута горохового» (выдуманная им история об одном святом чудотворце, которому отрубили голову, а «он встал, поднял свою голову и “любезно ее лобызаше”, долго шел»), стал грозить убийством своего сына Дмитрия, имея даже намерение вызвать его на дуэль (2, 1). Главная причина этого – его жуткая ревность к «одной здешней обольстительнице», Грушеньке (3).

В финальной десятой картине основные сюжетные мотивы получили трагическое кульминационное завершение – все переплелось, словно в дурном сне: суд над Митей, признавшей его отцеубийцей и глумление толпы – публики в суде (1, 2); присутствие на нем двух соперниц – Катерины Ивановны и Грушеньки, месть Катерины Ивановны (ее обличительное письмо), (3); страстное признание Мити в любви Грушеньке («Грушенька! Жизнь моя! Кровь моя! Святыня моя!», ц.387), (3); сцена с Иваном, находящимся в полусумасшедшем состоянии и его желание во что бы то ни стало спасти брата от каторги («Не виновен он! Не виновен! Убил отца Смердяков!», ц.371),(1); стонущий голос страдающего ребенка, возникающий в воображении Мити («Дите... дите плачет... зачем мне тогда приснилось дите в такую минуту? Это пророчество мне было в ту минуту! За дите и пойду! Потому, что все за всех виноваты, за всех и пойду»; вновь звучит тема-плач, ц.395), (4); наконец, его всенародное покаяние (5).

Арка образуется между второй и восьмой картинами благодаря объединяющему мотиву ревности и любви. Во второй картине Митя рассказывает Алеше историю взаимоотношений с Катериной Иванов-

ной и о своей внезапно вспыхнувшей любви к Грушеньке и кутеже в «Мокром» («А тогда как нарочно, у меня в кармане, у нищего, очутились три тысячи. Мы отсюда с ней в Мокрое...Цыгане, цыганки, шампанским всех перепоил, двинул тысячами...Через три дня гол как сокол»,- признается он брату; 4т. до ц.121), (3). Восьмая картина представляет собой сцену загула в том же селе «Мокрое», где неистово, залихватски в сопровождении тамбурина и рояля звучит хор цыган («Барин девушек пытал – девки любят или нет?», ц.279), здесь разворачивается монолог Мити и любовный дуэт Мити и Грушеньки. Примечателен фрагмент из партии Грушеньки: «Теперь все мое – твое. Что нам деньги? Мы их и без того прокутим. Таковские, чтобы не прокутили» (ц.307), (3).

Музыкально-драматургическая взаимодействие между картинами возникает также благодаря проведению сходного тематического материала, связанного с жанром пляса и имеющим отношение к сцене загула, кутежа (ср. фрагмент монолога Мити во второй картине от ц.121 и хор цыган в восьмой картине, ц.279).

Корреспондируют третья, восьмая и десятая картины. Их объединяет тема страдающего ребенка. Образуются почти точные тематические повторы. Стонущие возгласы мальчика («А!») возникают по ходу повествования Ивана (третья сцена третьей картины, ц.182), (4). Они звучат – как предостережение и предзнаменование – в завершении страстного дуэта-диалога Мити и Грушеньки (вторая сцена восьмой картины, ц.317, «Дите, дите плачет. Иззябло дите, промерзла одежонка, не греет», – поет Митя), (4). Наконец, эти реплики ребенка появляются в одном из заключительных моментов оперы (десятая картина, ц.395), (4).

Третья и девятая картины взаимодействуют благодаря скрепляющему сюжетному мотиву дьявольского глумления и разгула бесовских сил. Одним из примечательных персонажей в них становится Смердяков. В начале третьей картины он возникает как бы на втором плане (за сценой), характерно оттеняя беседу Федора Павловича с Иваном и Алешей, – в результате чего образуется эффект параллельной драматургии (ц.139), (2). В девятой картине данный персонаж появляется в облике призрака (ц.324), (2). Происходит определенное совпадение в сюжетно-сценической ситуации, в тексте либретто – в обеих картинах Смердяков постоянно твердит одну и ту же реплику («С умным человеком и поговорить любопытно»), сходную также в тематическом плане (выделяются запоминающиеся остро-пронзительные, визгливые ходы на 7 б.).

Фантазмагория девятой картины находит свое продолжение и завершение в финальной картине оперы (их также объединяет сюжетный мотив демонического разгула). Экстатично звучащий хор «Все дозволено» – с остигнутым скандированием ритмоформулы – олицетворяющий безудержную дьявольскую вакханалию (девятая картина, ц.328), воспроизведен вновь в партии Ивана Карамазова (десятая картина, ц.378), который, пытаясь доказать невиновность брата Дмитрия, предстает перед собравшимся человеком, потерявшим разум и одержимым страшной бесовской силой (2).

Сопоставимы в драматургическом плане шестая и резюмирующая десятая картины (здесь повторяются мотивы убийства, ревности и любви). Находясь в трактире, Митя пишет письмо, адресованное Катерине Ивановне, в котором он неосторожно объявляет о своих злостных намерениях в отношении отца Федора Павловича Карамазова и о страстных чувствах к Грушеньке («Завтра достану деньги и отдам тебе твои три тысячи <...> Буду доставать у всех людей, а не достану у людей, то даю тебе честное слово, пойду к отцу и проломлю ему голову <...> Лучше каторга, чем твоя любовь ибо другую люблю!»), 6 к., 5 т. после ц.243), (1, 3). Из чувства мести и ревности это письмо будет представлено ею впоследствии на суде как еще одно неопровержимое доказательство его причастности к страшному злодеянию (10 к., ц.380). Обличающий монолог Катерины Ивановны – один из значимых в драматургическом отношении моментов финала, предопределяющий наступление катастрофической развязки (1, 3).

Взаимодействуют между собой первая и пятая картины – благодаря присутствию сюжетного мотива, связанного с идеей христианского миропонимания и покаяния и реализуемого через фигуру старца Зосимы (5). Перекликаются с точки зрения либретто и музыкального воплощения сцена старца со скорбящей матерью-богомолкой в первой картине (ц.21) и сцена старца с праведником Алешей, которому он является воочию после своей смерти в пятой картине (4 т. после ц.237). В обоих случаях он утешает людей, приоткрывая им великую, необъяснимую тайну мироздания и вечной жизни – говоря о чудотворениях Творца, который «воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей» (пятая картина, 5 т. до ц.240). По-видимому, не случайно здесь и совпадение имен: умершего трехлетнего мальчика (причисленного, по словам старца, к лику ангелов) звали Алексеем – младший брат семьи Карамазовых также назван в честь святого Алексея человека Божье-

го. Показательна общность музыкальной сферы – с опорой на чистые кварто-квинтовые интонации.

Такие «перебросы» и сопоставления появляются совершенно не случайно. Они олицетворяют собой сквозные нити драматургии, объединяют композицию оперы воедино, и вместе с тем углубляют и многократно раздвигают музыкально-сценическое пространство произведения.

Принцип *лейттематизма* развит в опере, осуществляя магистральное значение на уровне композиции целого, вместе с тем, он является важным скрепляющим средством в масштабе отдельной сцены и картины. Лейттемы как правило не отличаются краткостью, афористичностью, напротив, имеют достаточную протяженность, а иногда образуют сложные темы-комплексы. Обратимся к основным из них.

Образ старца охарактеризован неторопливой, певучей темой с выразительным кварто-квинтовым ходом, символизирующим чистоту и непорочность (первая картина, ц.25). Эта тема близка ариозо Женщины (матери, скорбящей об умершем сыночке Алексее) из той же картины (ц.6), а также явилась основой интонационного профиля партии старца в пятой картине оперы (4 т. после ц.27; *пример 1*).

Тема-плач (поет голос мальчика – «А!») – с острой малосекундовой интонацией – олицетворяет образ невинно замученных и умерших детей; она также наделяется функцией лейтмотива (третья картина, 5 т. после ц.182). Ее истоки формируются уже в первой картине – в партии солирующей флейты, открывающей упомянутое ариозо Женщины (ц.5; *пример 2*).

Один из главных героев оперы, Митя Карамазов представлен группой тем, выразительно характеризующих его разностороннюю, противоречивую натуру и бурный темперамент. Первая из них – пронзительная тема солирующей трубы с активным маршевым ритмом (первая картина, ц.69), которая, неожиданно врываясь, «ломает» действие и весь ход предшествующего развития. Вторая тема (тема «будущего страдания») возникает в той же сцене – после поклона старца (3т. после ц.89, ремарка в партитуре – «Митя убегает»). Выразительные ходы на 4 ум. имеют скорбную, трагическую семантику, восходящую к барочным музыкально-риторическим фигурам (здесь используется фигура *passus duriusculus*). Третья тема открывает вторую картину оперы (диалог Мити и Алеши, ц.106), проходит у солирующего фагота (на фоне тремолирующих литавр, колоколов, фортепиано, контрабасов), звучит

сумрачно, настороженно, психологически-напряженно. Она имеет ярко выраженный исповедальный характер – во второй картине Митя рассказывает брату Алеше о своей жизни, открывая ему сокровенные тайны своего прошлого. И, наконец, четвертая тема возникает в самом начале шестой картины (соло бас-кларнета, ц.242; *примеры 3 – 6*).

Основные лейттемы женских персонажей – Катерины Ивановны и Грушеньки – появляются в четвертой картине. Тема Катерины Ивановны, страстная и порывистая, звучит в самом начале картины (ц.199; *пример 7*). Образ Грушеньки «прочитывается» в яркой лирически-распевной теме (флейты, кларнеты в высоком регистре, валторны), поражающей красотой, одухотворенностью, выразительной экспрессией (ц.206; *пример 8*).

Бурная, чувственная тема любовного признания Мити и Грушеньки неоднократно возникает в их замечательной дуэтной сцене (8 к.. ц.307, соло бас-кларнета; *пример 9*).

Три устойчивых лейткомплекса явились основой музыкальной характеристики Федора Павловича Карамазова (первая картина, ц.34, ц.38, ц.43) – коварного сластолюбца, «подлейшего комедианта» (по словам Мити), глумящегося над человеком и попирающим основы христианской жизни и чистую веру (*примеры 10 – 12*). Эти темы прозвучат позднее в третьей и седьмой картинах.

На *среднем* уровне композиции – уровне картин – выявляются две противоположные тенденции. Одна из них связана с идеей сквозного развития, другая – с присутствием достаточно строгих, архитектурных закономерностей. Картины, в которых есть деление на сцены (первая, третья, восьмая, девятая картины), связаны главным образом с необратимо-процессуальным, сквозным развитием драматургии. И здесь в качестве скрепляюще-организующего средства выступает прежде всего логика сюжетно-фабульного развертывания – контраст сцен и возникновение новых персонажей «двигают» действие, предопределяя поэтапно-поступательное, нарастающее движение к его завершающему, кульминационному моменту.

В других картинах (например, в пятой, десятой картинах) строгие структурные закономерности возникают в связи с определенными музыкальными формами – именно тематические повторы, многочисленные репризные арки, лейтмотивные «перебросы» создают здесь архитектурно завершенное целое. Наиболее распространенными становятся рондальные формы.

Черты *рондо* (с характерными динамическими признаками) и одновременно *альтернативной формы* присутствуют в пятой картине, где поочередно возникают партии Дьячка и Алеши; в завершающий, кульминационный момент этой сцены появляется монолог старца (в облике призрака): *a* – чтение Дьячка (ц.231), *b* – монолог Алеши (3 т. после ц.231), *a1* – чтение Дьячка (ц.232), *b1* – монолог Алеши (1 т. после ц.232), *a2* – чтение Дьячка (ц.234), *b3* – монолог Алеши (4 т. после ц.234), *c* – монолог старца (4 т. после ц.237).

Принцип *полирефренного рондо* возникает, например, в заключительной десятой картине оперы. Сквозных рефренов здесь три: хор судей «Виновен, виновен, виновен...» (ц.385); многократно повторяющаяся реплика-рефрен «Отцеубийца!» (ц.385) – олицетворяющие идею возмездия и наказания; невидимый хор за сценой – с ним связана идея искупления (ц.388).

Наименьшей структурной единицей, определяющей *низший* уровень оперной формы, становится *сцена*, где иногда относительно самостоятельное значение приобретают отдельные ариозо, монологи, дуэты-диалоги. Таково, например, страстное ариозо Мити из восьмой картины (ц.289) – «Да неужели один час, одна минута ее любви не стоят всей остальной жизни» (он прибыл в «Мокрое», чтобы во что бы то ни стало увидеть Грушеньку и увезти ее с собой). Так же, почти как отдельный самостоятельный номер воспринимается и возникающее позднее удивительное по красоте и выразительности ариозо Грушеньки – ее горячая исповедь, в которой она клянется перенести всевозможные страдания и препятствия и любить самозабвенно до конца жизни – «Ох, стыдно мне, Митя, стыдно, за всю жизнь мою стыдно!» (ц.294). Ариозо Грушеньки фактически можно считать настоящей сценой-дуэтом – партия певицы идет в сопровождении бас-кларнета (на фоне ноктюрнового, триольного пульса струнных), берущего на себя функцию тембро-персонажа. Именно тембр бас-кларнета особенно важен в раскрытии образа Мити. Этот номер перерастает затем в совместный дуэт-диалог двух влюбленных.

Диалогическая основа романа Достоевского проявилась в опере А.Холминова, как и следовало ожидать, в сценах, тяготеющих главным образом к сквозному типу драматургии (вторая сцена первой картины, все три сцены третьей картины и др.). Вместе с тем, в некоторых из сцен очевидны и строгие композиционные закономерности. Показательными являются рондообразные и ритмоостинатные формы.

*Рондообразная форма* возникает в первой сцене восьмой картины (*a, b, a1, b1, a2, c, b3, c1, b4, c3*). Монолог Мити (*b*) «прослаивается» троекратным проведением оркестрового рефрена (*a* – ц.274, ц.276, ц.278), также три раза звучит хор цыган (за сценой) «Барин девушек пытал – девки любят или нет?» (*c* – ц.279, ц.283, ц.285).

Первая сцена девятой картины (Бред Ивана) представляет собой сложную *ритмо-остинатную форму* на две темы («С умным человеком и поговорить любопытно», ц.324 и «Все дозволено!», ц.328), возникающих попеременно (*a, b, a1, b1* и т.д.). Соединение ритмической нерегулярности с регулярностью, усиленное также другими линиями оркестровой партитуры, создает особую динамическую экспрессию. Вся эта сцена, связанная с эффектом непрерывного нагнетания и доходящая до экстатической inferнальной кульминации, имеет огромное эмоционально-психологическое воздействие.

Опера «Братья Карамазовы» А.Холминова представляет собой классический образец жанра, в котором обнаруживаются прочные почвенные связи с традициями русского и западноевропейского музыкального искусства XIX – XX вв. Драмы П.Чайковского, М.Мусоргского, Д.Шостаковича, С.Прокофьева и, по-видимому, отчасти А.Берга послужили важным философско-нравственным, психологическим и стилевым ориентиром, давшим огромный энергетический импульс для создания этого произведения. Опера поражает накалом страстей, истинностью, правдивостью характеров, чувств, сюжетно-сценических ситуаций, проникновением в глубины сложнейшего текста Достоевского, представляющего собой макрокосмос идей писателя, фактически законченную систему его философского мировоззрения. Характеристическая «лепка» образов, психологически-острые сцены-поединки, персонажность тембровой палитры, жанровость, опора на фольклорные истоки, яркий мелодический язык, – все это свидетельствует об открытости, демократизации стиля, что столь свойственно традициям русских классиков. «Братья Карамазовы» – подлинный «театр переживания», где слушатель «растворяется» в лабиринте сюжетно-фабульных коллизий, начиная совместно с героями проживать историю их взаимоотношений.

Вместе с тем, опера А.Холминова органично вписывается в панораму важнейших художественных течений современного отечественного искусства второй половины XX в. И это касается прежде всего

параллельной драматургии, ставшей характерной особенностью оперы последних десятилетий. Современный ракурс произведения связан с символической стороной музыкального содержания – семантика жанров (пришедшая по традиции от полижанровости XIX в.), широко известных тем-лексем (таких, например, как «*Dies irae*»), музыкально-риторических фигур (распространенных в искусстве Возрождения и барокко) определила важный историко-культурный контекст сочинения. Показательно также стремление к эмоциональной гипертрофии, которая проявилась здесь в экспрессионистически-натуралистическом выражении крика отдельных персонажей или целой толпы (заключительная десятая картина оперы), скандирование аккордов максимальной звучности (*ffff*), алеаторические приемы, кластеры, хроматически-диссонантный гармонический язык, богатая тембровая палитра с преобладающей ролью ударных инструментов.

«Братья Карамазовы» А.Холминова – сочинение, глубоко уходящее корнями в русскую православную культуру с ее христианским миропониманием, которое связано с представлениями о мире и божественной правде (лежащей в основе христианства и не вмещающейся в ограниченное сознание земного человека), о цели жизни, судьбах людей, общественном идеале, религиозном опыте, о тех сокровенных абсолютных ценностях, которые составляют суть бытия и олицетворяют духовные основы личности.

## Глава четвертая.

### «Чертогон» Н. Сидельникова

---

Оперная диалогия Н.Сидельникова «Чертогон» по одноименному рассказу Н.Лескова – одно из самых грандиозных, крупномасштабных (около 600 страниц клавира) и необычайных сочинений в русской музыкальной культуре второй половины XX в. (начата 19 декабря 1978 г., закончена 2 мая 1981 г.).

«Чертогон», по определению композитора, является сатирической диалогией в двух операх-микста<sup>72</sup>. В обсуждении ее замысла принимал участие дирижер Г.Рождественский. Автором либретто является сам композитор.

Первая опера, одноактная, – «Загул» – состоит из пяти картин, каждая из которых имеет название. Первая картина – «Предыстория», вторая картина – «Променаж», третья картина – «У Яра», четвертая картина – «Съезд гостей», пятая картина – «В ресторане». Пятая картина содержит три явления: первое – «Очи черные, или Море разлитое», второе – «Иван Степанович, или Чего моя левая нога хочет», третье – «Эфиопы, или Тайны черной магии».

Вторая опера – «Похмелье» – включает два акта. Первый акт имеет четыре картины. Первая картина – «У разбитого корыта», вторая картина – «В доме у дяди», третья картина – «В бане», четвертая картина – «Снова в доме у дяди». Второй акт состоит из двух картин. Первая картина – «Чаепитие в Ново-Троицком монастыре», вторая картина – «В монастыре. У Всепетой Божьей Матери». Следует заметить, что нумерация действий в этой оперной диалогии сквозная<sup>73</sup>.

По замыслу Н.Сидельникова эта оперная диалогия должна исполняться в театре в два приема – вечером и на утро следующего дня («вечерняя» опера и «утренняя» опера). Интересны и важны для понимания концепции произведения авторские примечания на титульных страницах обеих опер. События первой оперы – «Загул» – происходят (как указывает композитор) вечером и ночью, второй оперы – «Похмелье» – ранним утром, днем, поздним вечером и в полночь.

<sup>72</sup> Вопрос о необычности жанра оперы затронем позднее.

<sup>73</sup> Первая опера, «Загул», – это первый акт, вторая опера, «Похмелье», начинается соответственно со второго акта и включает третий акт.

Действие диалогии происходит в последние дни сырной седмицы – масленицы, в субботу и воскресенье (в Прощеное воскресенье, как его принято называть) накануне Великого поста.

Опера Н.Сидельникова – сложнейшее произведение по своей проблематике, драматургии, музыкальному языку. В ней много сюжетных линий, разнообразных сюжетно-сценических ситуаций, действующих лиц, стилевых аллюзий. Эта опера значительно перерастает рамки произведения Н.Лескова. Сидельников-либреттист, отталкиваясь от драматургической фабулы рассказа, отражает современное ему историческое время России со всеми его многочисленными противоречиями и контрастами.

Пожалуй, впервые в русской отечественной оперной культуре второй половины XX в. было создано произведение остро сатирического плана – *комедия-сатира* (с признаками других жанровых типов), которое оказалось столь глобальным по замыслу и художественному воплощению. В «Чертогоне» заложена мощная философская концепция, поражающая размахом, это опера, в которой ставятся самые крупные и серьезные проблемы бытия. Почти всегда в русском искусстве таковыми являлись оперы драматического, эпического, или эпико-драматического жанров – с ярко выраженной национальной идеей, нравственно-этическими задачами, глубочайшими и возвышенными христианскими чувствами, идеей соборности. Назовем «Ивана Сусанина» Глинки, «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского, «Пиковую даму» Чайковского, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова, «Войну и мир» Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и многие другие.

«Чертогон» представляет собой новый, особый тип оперы, которому трудно подыскать какой-либо аналог в искусстве прошлого. Вместе с тем, преемственность традиций в этой оперной диалогии совершенно очевидна.

Уникальная музыка произведения, оригинальность преломленных здесь идей предопределили и ракурс анализа, те его важнейшие моменты, которые представляются, на наш взгляд, весьма существенными и которые нельзя оставить без внимания. Это – сравнение литературного первоисточника и оперного либретто; раскрытие взаимосвязи текста либретто, имеющего самостоятельную художественную ценность, с музыкальной стороной диалогии; объяснение (насколько это возможно) совершенно необычной специфики жанра произведения и полистили-

стики музыкального языка, – в связи с многочисленными цитатами и аллюзиями; и, наконец, анализ индивидуальной композиции оперы (на всех уровнях) и ее драматургии, обнаруживающей неизменные связи с великими достижениями оперной классики XIX и XX вв.

## 1. Литературный источник и оперное либретто

Основная канва рассказа Н.Лескова «Чертогон», состоящего из пяти небольших глав, полностью отражена в либретто и сюжетно-фабульной драматургии оперной диллогии Н.Сидельникова. Рассказ повествует об эпизоде из жизни московского купца-миллионера Ильи Федосеевича – его буйном загуле в ресторане «Яр», последующем горьком похмелье, отрезвлении и искреннем раскаянии в своих грехах в монастыре. Не получил отражения в опере пожалуй лишь один фрагмент в начале последней главы рассказа – сцена с извозчиками, которые «под видом оказания особой чести Илье Федосеевичу, предавали его почетное высокостепенство всесветному позору»<sup>74</sup>. Здесь говорится о том, что Илье Федосеевичу пришла на ум очередная «забава», он покупает бочку меда и заставляет извозчиков снять колеса с колясок и мазать их медом. Извозчики же, «сколько их было, все остались с снятыми колесами над медом, которым они колес, верно, не мазали, а растащили по карманам или перепродали лабазнику»<sup>75</sup>.

Н.Сидельниковым точно схвачены идеи рассказа. Он замечательно встраивается в тональность лесковского повествования – одновременно и ироничного, и серьезного. Являясь в этих операх также абсолютно блестящим, талантливым либреттистом, он значительно расширил событийную сторону сюжета, введя большое количество оригинальных сюжетно-сценических ситуаций и новых персонажей.

В рассказе Лескова купец Илья Федосеевич предстает в окружении нескольких колоритных действующих лиц. Это – его Племянник-студент, приехавший специально познакомиться со своим дядей и неожиданно попавший в круговорот «вальпургиевой ночи», некий француз, служащий распорядителем в ресторане «Яр», «детский учитель» Рябыка, выполняющий функцию дядиного телохранителя и одновременно ресторанный вышибалы, влиятельный московский фабрикант Иван Степанович и другие второстепенные лица.

<sup>74</sup> Лесков Н. Чертогон // Лесков Н. Избранные сочинения. М., 1979. С. 367.

<sup>75</sup> Там же. С. 368.

Сидельников, по сравнению с Лесковым, добавляет следующие персонажи. В опере появляются такие герои, как зять Ивана Степановича, трое купцов – краснорожий купец, рябенький купчик, чернобородый купчина, купец Филимон Бавкидыч, Объявляла, Маг, эфиопы и эфиопки (первое действие). Композитор вводит некоего булочника Сидоркина с дочерью, древнюю девяностолетнюю няньку Дунечку с пятилетним внучком Ильи Федосеевича; возникают такие важные для драматургии оперы лица, как слепой певец, Знахарь со своими помощницами – бабками-«ассистентками» (второе действие). Кроме того – пьяница Рыдало, поганенький старичонка («вариант» задрипанного мужичонки из оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича), Заика, кабатчик Мефодий Кирилыч, пара приятелей собутыльников, прислуживающие в кабаке Никифор и Феофилакт, судомойки, повара, слепые странники, поводырь, мать-игуменья, две старухи-монашки, мать-кастелянша, певец из народа (третье действие). Принципиально изменена роль племянника: этот персонаж раздваивается, выступая в разных ипостасях – «Племянник от автора» (некий сторонний наблюдатель, символизирующий не только голос Лескова, но и голос самого композитора Сидельникова), и «Племянник сам по себе» (персонаж оперы). Появляются так же, как и у Лескова, цыгане и цыганки, гости, старцы – друзья-купцы Ильи Федосеевича, зеваки и прочие лица.

И каждый герой введен Сидельниковым не случайно. Нередко герои становятся персонажами-символами, персонажами, несущими какую-либо идею, отображающими определенные стороны природы человека – главным образом *его грехи*, которые необходимо побороть, преодолеть в течение жизни, прийти к покаянию, очищению и всепрощению. Появление такого разнообразия действующих лиц и с таким глубинным содержанием, внутренним подтекстом укрупняет смысл, предопределяет размах, некий универсализм концепции сочинения, философскую всеобъемлемость. И вместе с тем, это свойство продолжает традиции самых высоких образцов русского классического искусства – и литературы, и музыки. Вспоминаются, например, «Мертвые души» Гоголя, «Золотой петушок» Римского-Корсакова и многие др.

Возникает фигура бедного булочника Сидоркина. У него умерла жена и он остался с семьей малолетними детьми. Тем не менее, купец-миллионер Илья Федосеевич, сумевший прокутить 17,5 тысяч рублей в одну ночь, не может ему простить долг (и с большими процентами!) в 400 рублей, берет у него в залог булочную и совершенно без всякого со-

жаления пускает по миру. Скупость Ильи Федосеевича не знает границ. И лишь в самом конце – после исповеди и покаяния (в монастыре «У Всепетой Божией Матери») в великий праздник Прощеного воскресенья и в преддверии Великого поста он просит извинения у Сидоркина, дает ему отсрочку и вовсе уже готов забыть этот незначительный для него долг.

Знахарь и прислуживающие ему бабки-«ассистентки» – персонажи, помогающие раскрыть смысл названия произведения «Чертогон», что означает «изгнание черта» или борьбу с нечистью, со страшной бесовской силой. Обряд изгнания бесов показан в третьей картине второго акта («В бане»). Дядя Илья Федосеевич не только приводит себя в порядок в бане, отдыхая после бурного загула, но его там и пытаются «лечить», «изгоняя бесов».

Старушки-монашки (в монастыре «У Всепетой Божьей Матери»), злословящие и распространяющие грязные сплетни о настоятельнице монастыря матери-игуменье, символизируют прежде всего грех осуждения. Показана изнанка монастырской жизни, где наряду с высокими чистыми помыслами, одухотворенностью существуют и низменные страсти, всевозможные искушения.

Лесков – большой мастер литературного портрета. Его персонажи колоритны, их портреты насыщены запоминающимися оценочными деталями. Так, например, писатель в иронической манере несколькими яркими штрихами воспроизводит в «Чертогоне» облик московского коммерсанта Ивана Степановича: «Входит муж нарочито велик и видом почтенен: обликом строг, очи угасли, хребет согбен, а брада комовата и празелень»<sup>76</sup>. Обратим внимание на игру архаической лексики.

Эта особая речевая манера – эмоциональная и сословно характерная, тонко подхвачена и развита Сидельниковым. Текст опер, яркий колоритный литературный язык, совершенно неподражаемый стиль, особые обороты речи – с фольклорной народной «закваской» и остроумными, почти всегда двусмысленными выражениями самого Сидельникова, – являются чрезвычайно важными для этого сочинения. Либретто настолько виртуозно, что иногда кажется, что Сидельников здесь соревнуется сам с собой как композитором. Он использовал в тексте множество интересных первоисточников: загадки, поверья, сказки, пословицы, поговорки. Помимо этого, либретто содержит

<sup>76</sup> Там же. С. 365.

оригинальную современную лексику (конца 70-х – начала 80-х годов XX в.), яркий самобытный студенческий «фольклор».

Герои его диалогии говорят, двигаются, действуют «именно так, как и должны». Он достигает безоговорочной правды, подлинности, психологической достоверности в обрисовке персонажей. И в этом он является наследником и продолжателем великих традиций русской оперной классики XIX и XX вв., прежде всего – Мусоргского и Шостаковича. Как и у Мусоргского, его грандиозная оперная диалогия – тот непосредственно-вдохновенный род искусства, который становится своего рода аналогом, слепком отображаемого мира, выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни.

*Литературный* текст опер является поистине кладом замечательных изречений, в нем содержится много философских размышлений, идей, мыслей, тонких наблюдений и оценки современной жизни, актуальных, горячо обсуждаемых в то время событий политики, музыкальной культуры, которые «описываются» подчас весьма завуалированно. Эзопов язык и игра слов, основанная на их звуковом сходстве при различном смысле (Сидельников был замечательным мастером придумывать всевозможные каламбуры) позволяют композитору касаться самых острых проблем. Эти оперы Сидельникова, – если возможно такое утверждение, – больше, чем оперы. Здесь существуют параллельно два исторических времени. Одно из них раскрывается через призму известных персонажей Лескова, другое – та эпоха, в которой жил композитор. В этом произведении воплотился весь огромный накопленный опыт Сидельникова-мыслителя, и в данном отношении «Чертогон», по видимому, не знает себе равных, его трудно сопоставить с каким-либо другим сочинением того же исторического периода.

Вместе с тем, следует заметить, что эти «крылатые» выражения не существуют изолированно, они всегда органично, мастерски изящно, виртуозно вплетены в ход сюжетно-фабульной и музыкальной драматургии, точно соответствуют той или иной сценической ситуации. Остановимся лишь на некоторых из них.

В первой картине третьего действия («Чаепитие в Ново-Троицком монастыре») дядя укоряет Рябыку за то, что он пьет, не закусывая: «Что же ты ее, подлую, lupишь стаканами без закуски? <...> Ведь чему-нибудь да учит тебя твой жизненный опыт?», – не унимается дядя. Рябыка с важным видом произносит глубокомысленную фразу – «Видители, я так думаю: *жизненный опыт нас учит, ваше степенство, что*

*жизненный опыт нас ничему не учит... Иначе невозможно объяснить, почему мы делаем одни и те же ошибки в течение всей нашей короткой и скудоумной жизни»* (ц.112).

Между посетителями кабачка идет разговор о власти и политике (в сцене под названием «Il secondo decimetto или Латинскими вокабулами да на русский манер»). «*Знаете ли вы, что такое власть?*», – спрашивает один из них. Купчик-сосед высказывает по этому поводу свою точку зрения: «*Власть – это кто посмел, тот и съел!..*». Дядя же категорически не согласен – «*Несть власти аще не от Бога и не будет!*» (3 т. до ц.138).

В разгар спора один из присутствующих яростно выкрикивает: «*Перестаньте лезть в чужие партии – и в своих есть, что попеть!*» (ц.134).

Обсуждая с дядей дуэль А.Пушкина и его трагическую кончину, племянник замечает (здесь – племянник от автора, олицетворяющий в данном случае позицию самого Сидельникова): «*С самых юных лет поразила меня отзывчивость нашего народа к чужому горю. Вряд ли тогда они знали что-либо о Пушкине. Он был известен лишь узкому кругу и его время еще не пришло. Но, чужая беда никогда не оставляла равнодушным сердце простого люда...*» (ц.143). Один из завсегдатаев кабачка реагирует на это очень живо. «*Вот видишь, Боря?, –* вопрошает он, – «*Кругом людей убивают, а ты живой... В тепле сидишь, – никто тебя взашей не гонит... Все у тебя есть: сыт, пьян и нос в табаке! Другие разве так живут? А все тебе не так, и всем ты не доволен, совсем избаловался – в конце и стыд, и совесть потерял!..*». Другой же ему запальчиво отвечает: «*А стыд не дым, – глаза не выест!*» (ц.144).

Дядя с удивлением узнает, что убийцу великого поэта выслали из России во Францию, на что он реагирует следующим образом (в сцене, имеющей название «Последний в опере скандал»): «*И верно! И правильно! Так ему и надо! Пуцай помыкается по этой самой Франции! Пуцай узнает почем фунт лиха; каково без Расеи – то!*» (ц.150). Продолжая свои рассуждения по поводу иностранного влияния на Россию и обличая безудержное преклонение перед всем иностранным, он в порыве гнева восклицает: «*А энти иностранцы, – что тараканы! Русскому человеку проходу от них нет!<...> Везде иностранцы! Повсюду иностранцы, жили мы без них и проживем!*» (ц.153).

Дядя никак не может успокоиться, споря с племянником, и горестно провозглашает: «*Дожили! <...> Кругом шаромыжники! И каждый*

*лезет рассуждать! Молчать! Вот с этой трепотней погубите Расею-то! Погубите!»* (ц.157); «*Ох, куды ж это, куды ж мы катимся! Ох, куды ж это, куды же всех нас чорт несет?..*» (ц.160).

В этой сцене затрагивается также и животрепещущая тема для того «застойного», как принято сейчас говорить, времени (периода начала 80-х годов XX в.), касающаяся всевозможных правительственных наград и орденов. Любовь к орденам вышестоящих руководителей получила отражение в диалоге дяди с собутыльниками: купчик-сосед, желая угодить знаменитому купцу-миллионщику, обращается к нему с радостною новостью: «*Указ нашел!*», – кричит он, разворачивая газету, – «*Тот самый! Тот самый! О награждении Ильи Федосеича орденом Станислава, первой степени!*». Радость оказывается на деле кратковременной, она омрачается непредвиденным обстоятельством – нерадивый слуга Никифор, неся самовар, неожиданно спотыкается и ошпаривает при падении всех собравшихся крутым кипятком.

В следующей затем сцене, имеющей название «Гнилые сентенции», Поганенький старичонка и Заика обсуждают животрепещущие проблемы жизни – постоянную нехватку денег и нищету. «*Эн! Эн! Ну, что за жись?!..*», – восклицает Заика. «*Токмо держись!..*», – вторит ему Поганенький старичонка. «*А вообще-то... Было-бы на выпивон, да на пропитонство!.. а так, ничаво – жить можно!..*», – удовлетворенно констатирует он (ц.176). Но, все же «червь сомнения» и несогласие с создавшимся положением не дает покоя обоим приятелям. «*А рази мы плохи? Все блохи не плохи...*», – не успокаивается Поганенький старичонка. «*Ни одна блоха ни плоха!*», – поддерживает его Заика. «*Все черненькие, и все прыгают!*», – заключает его друг (ц.178).

Одна из сцен в этой картине имеет весьма красноречивое название – «Похвальное слово старикам (дифирамбический пэан)». В ней пара собутыльников обсуждают злободневные проблемы современности, содержащие явный намек на политическую ситуацию России той эпохи. «*А какой ноне старик-то пошел: крепкой, да румяной, как лесной орех! Сносу ему нет! Ну, просто глаз не оторвешь! <...> А молодежь? Да, что в ней толку? Ни ступить, д'ни сказать не умеют! Одне лишь глупости у них на уме, а все надсмешки чинят над стариками...А коли разобратся, да кто они-то сами? Дак, это ж будущие старики!*», – рассуждает один из них (ц.102). Другой его явно поддерживает – «*У мене, Боря, вся надежа на стариков... и чем старее, тем дурее!.. Я хотел сказать, – тем надежнее...Старики – это сила!..*» (ц.107). Напомним, что члены

политбюро ЦК коммунистической партии были все преимущественно пожилого возраста.

В той же картине дядюшка и племянник горячо обсуждают вопросы современной литературы («Семейный разговор на литературные темы»). Племянник отстаивает перед дядей искусство поэзии: «К примеру, в стихах можно мысли выразить...Идеи-с!..», – говорит он. Дядя же возражает – «Постой! Постой!..Какие-такие мысли-идеи?...Зачем? Главное, это выражение лица. Мысли не стоят гроша ломаного, ... но выражение лица должно быть прекрасно!» (ц.77).

Племянник не унимается и старается перевести разговор в серьезное русло. «Неужто вы, дядюшка, супротив прогресса? <..> Но как же-с?..», – спрашивает он. «Проще простова!..», – отвечает дядя. «Каждый должен свое дело исправно делать, да добродетель соблюдать: вот и всем польза будет...», – заключает он (4т. после ц.79). «Детский учитель»-ресторанный вышибала Рябыка глубокомысленно замечает, поддерживая их беседу: «Видите ли, ваше степенство, я так думаю... Добродетель мало чем отличается от порока, если она не свободна от злого чувства» (ц.84). Углубляясь в философские сентенции, дядя, обращаясь к Рябыке, произносит: «А вот генерал Аракчеев, ни тебе чета! – Его сам государь уважал!.. – частенько говаривал, что *все хорошее в свете не может быть без дурного – и всегда более худова чем хорошева*» (3т. до ц.85).

Обсуждая проблемы литературы и деятельность известного литературного критика Д.Писарева, яростно обличающего творчество великого поэта А.Пушкина, а также труды В.Белинского, дядюшка в порыве гнева восклицает: «Пуцай сам попробоват что-нибудь сделать... своим рукам...А критику наводить дело не хитрое – это любой дурак может...». Острый, ироничный текст Сидельникова направлен прежде всего в адрес советских газет.

Серьезный разговор происходит между матерью-игуменьей и племянником в монастыре (вторая картина третьего действия – «У Всепетой Божьей Матери»). Племянник удивлен столь продолжительным пребыванием дяди в храме, сомневаясь в его добродетелях и искреннем покаянии. Мать-игуменья останавливает его: «Все мы люди, все мы человеки. Сыне мой. И все мы сотканы из слабостей, и даже самые сильные из нас. Да. Все поголовно, сыне мой!.. А что есть наша сила перед Господом Христом Богом? Совсем ничто! Да, сыне мой...А сильному еще труднее, сыне мой, со дьяволом в душе бороться...А потому,

*что искушение сильнее...<..> Силен враг рода человеческого. Дьявол. И рыщет он по белу свету в поисках души заблудших...Слабому-то духом что? – Вмиг и сдался! А сильный духом и ко Господу сильно стремится – всей душою рвется. Душа его страдает – молит о спасении, томительно трепещет, тянется ко Господу, тянется ко Господу, а дьявол-то пустить ее не хочет, – опутал ее путами своими, опутал... Вот и происходит между ними борение жестокое – битва ужасная. И оттого душе мука страшная, да томление великое...» (ц.212). «Да, возможно ли, мать игуменья, врага такого в себе побороть?», – спрашивает племянник. «Возможно, сыне мой, вполне возможно! Сие от нас одних зависит токмо...Была бы лишь твоя молитва горячая, да вера в Господа Бога крепкая...», – отвечает игуменья (4т. до ц.219). «Не все так просто, сыне мой, как мы порою мыслим...», – заключает она (6т. после ц.239).*

Сокровенные мысли вкладываются в уста странников, воплощающие с пронзительной силой позицию Сидельникова-мыслителя, схватывающую суть и смысл бытия человека на земле, картину его внутренней жизни; игра различными масками-образами, комедийность, добрый юмор и злая насмешка, гротеск, ироничность вытесняются вдруг совсем иными чувствами – исповедальностью, покаянием, смиренномудрием (переход ко второй картине третьего действия, сцена имеет название «Рассказ странников»): «Откуда мы идем – не знаем, не знаем мы, куда мы держим путь, и лишь одно мы только знаем, что мы придем куда-нибудь... Вся жизнь в пути, вся жизнь в дороге, вся наша жизнь в молитвах, да в посте; и наши думы все о Боге – о нашей горестной судьбе...Все мы бредем по этой жизни не зная сами кто куда; не званы гости в чужой тризне – во страхе ждем мы страшного суда!» (ц.201).

Насыщенный идеями, интеллектуально острый художественно-поэтический литературный текст создает невероятную смысловую энергию, многозначность, объемность, многослойность, скрытую символику в ее различных оттенках, которые неизмеримо углубляют содержание, заставляют слушателя, исполнителя и исследователя активизироваться, стремиться к познанию и раскрытию подчас трудно уловимых смыслов. Эта россыпь понятийных загадок делает произведение Сидельникова абсолютно непревзойденным и в воплощении историко-культурного контекста, и в создании некоего нравственно-духовного религиозного универсума, олицетворяющего своеобразную модель Вселенной.

## 2. Специфика жанра. Стиливые аллюзии

В жанровом отношении это сочинение, как и большинство других опер второй половины XX в., трудно определить однозначно.

С точки зрения *родов искусства*, принятых в современном искусствоведении, основополагающими здесь оказываются комедия и сатира, явственно выражены черты драмы. Вместе с тем, присутствует и эпическая идея – многие события излагаются в форме повествования, рассказа, ведущегося от первого лица (рассказывает о событиях Племянник).

По *типу* спектакля оперная диалогия приближается к крупномасштабным сочинениям Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»), Римского-Корсакова («Китеж»), Вагнера («Парсифаль»). В ней очевидны признаки *большой оперы* с обязательным введением балетных номеров (восточные танцы эфиопок в пятой картине первого действия), вместе с тем и *оперы-буффа*, *музыкальной драмы*, отчасти – *оперы-концерта* (концерт-загадка в той же пятой картине первого действия) и *оперы-мюзикла*. Важными являются принципы *театра представления* (или театра показа), столь характерные для оперной драматургии XX в.

*Жанровое обозначение на титульном листе партитуры* «Чертогон», по определению автора, – это «сатирическая диалогия в двух операх-микста». Сидельников так разъясняет это название: «Под словом “сатирический” я имею в виду смысл, который придавал ему один из основателей сатирической литературы Менипп<sup>77</sup>. Для нее характерны большой удельный вес смехового элемента, карнавальныи характер, исключительная свобода сюжетного и философского вымысла... Самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются и освещаются здесь с целью создать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи»<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Менипп из Гадары – философ-киник III в. до н.э., основатель одного из жанров античной литературы – «мениппова сатира» (или, как его иногда называют, «мениппова сатура»). От произведений Мениппа сохранились лишь заголовки, однако использование его традиций, как утверждают ученые-литературоведы, позволяет видеть в «менипповой сатире» произведение смешанное, стихотворно-прозаическое по форме и философско-сатирическое по содержанию. В Европе «мениппова сатира» породила жанр сатир-саморазоблачений, самоосмеяний (во Франции XVI в., позднее – в творчестве Ф. Достоевского («Бобок»), и др.).

<sup>78</sup> Цит. по: Григорьева Г. Николай Сидельников. М., 1986. С. 76 – 77.

Карнавальность, смех становятся важнейшими качествами сюжетно-фабульного действия. Они создают «подчеркнуто неофициальный <...> внесударственный, – по выражению М.Бахтина, – аспект мира, человека и человеческих отношений»<sup>79</sup>. Образуется своего рода *двумирность*, являющаяся, на наш взгляд, важнейшим ключом к пониманию сути происходящего в этом сочинении. Почти каждая сюжетно-сценическая ситуация или отдельная реплика в опере имеют неоднозначный смысл, «двойное дно».

«Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры», – пишет М.Бахтин. «В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культурами существовали и смеховые культы <...>, рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями – их пародийные двойники-дублеры»<sup>80</sup>.

От карнавальности унаследована здесь идея импровизационности, свободы, игры, оперный спектакль как бы рождается у нас на глазах, нас не покидает ощущение сиюминутности – «в карнавале сама жизнь играет, а игра становится на время самой жизнью» (М.Бахтин). Для карнавала, по мысли ученого, «очень характерна своеобразная логика “обратности” (a l'envers), “наоборот”, “наизнанку”, логика непрерывных перемещений верха и низа (“колесо”), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. Вторая жизнь, второй мир <...> строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как “мир наизнанку”»<sup>81</sup>.

Юмористическое начало, смех – важнейшие качества произведения Сидельникова. Его природа также исходит прежде всего из народных празднеств, из карнавала. «Карнавальныи смех, во-первых, *всенароден* <...> смеются *все*, это – смех “на миру”; во-вторых, он *универсален*, он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех *амбивалентен*: он веселый, ликующий и – одновременно

<sup>79</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 10.

<sup>80</sup> Там же. С. 10.

<sup>81</sup> Там же. С. 16.

менно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает»<sup>82</sup>.

Важная особенность смеха здесь состоит в том, что он направлен и на самих смеющихся. В этом – одно из существенных отличий от чисто сатирического смеха. Сатирический смех – это отрицающий смех. Автор-сатирик, высмеивающий те или иные стороны жизни, отгораживает себя, ставит вне описываемых явлений. Амбивалентный смех, уходящий корнями в народную культуру, «выражает точку зрения целого мира, куда уходит и сам смеющийся»<sup>83</sup>.

Здесь сочетается несочетаемое – и добрая улыбка, потрясающий ослепительный юмор, задорный заразительный смех, в котором нет ничего плохого, и злая насмешка, саркастически-мефистофельское начало, гротеск, высмеивающие низменные стороны человеческого бытия, «яму» человеческих отношений.

Поэтому, внимательно прислушиваясь к авторской трактовке относительно жанра произведения – *диалогия-сатира*, – все же нельзя обойти вниманием и чисто комедийный аспект опер.

Как понять жанровое обозначение *опера-микста* (от англ. *mixture* – смешение)? Здесь возможно несколько объяснений.

Одно из них связано с преднамеренным желанием композитора объединить различные исторические жанровые оперные типы-модели (о которых речь уже шла выше). Образуется, – если возможно такое определение, – некая «внежанровость» или синтез жанров, предполагающий своеобразный универсализм, синтез, в котором просматривается «в сжатом виде» история оперы в ее различных проявлениях<sup>84</sup>.

Другое – полистилистика этого сочинения, присутствием многочисленных цитат и аллюзий.

Особое значение приобретают цитаты из известных оперных сочинений: «Руслана» Глинки, «Князя Игоря» Бородина, «Пиковой дамы» Чайковского, «Китежа» Римского-Корсакова, «Парсифаля» и «Тристана» Вагнера, «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, «Севильского цирюльника» Россини, «Вольного стрелка» Вебера, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Огненного ангела» Прокофье-

<sup>82</sup> Там же. С. 17

<sup>83</sup> Там же. С. 17.

<sup>84</sup> Из воспоминаний учеников, в частности, пианиста и композитора И.Соколова, известно, что Н.Сидельников был блестящим знатоком оперы и специально отводил много времени для изучения оперных произведений со своими студентами-композиторами в Московской консерватории.

ва, «Воццека» и «Лулу» Берга и др., приобретающие важный смысл в контексте сюжетно-фабульного и музыкального действия, принципиально воздействующие на драматургию и композицию целого.

Вместе с тем, опера изобилует многочисленными цитатами неоперного происхождения, «обслуживающими» крайние в эмоционально-образном и содержательном отношении полюсы сюжетно-фабульного действия. Сюда введены цитаты из музыки Шопена, Листа, Дебюсси, Малера, Берга и др., также – из джазовой музыки, являющейся любимой для Сидельникова и составляющей одну из доминант его стиля, и широко известных популярных мелодий («Очи черные», «Барыня», «Вдоль по Питерской», «Светит месяц, светит ясный», «У самовара я и моя Маша» и другие).

Такая стилевая разноголосица – может быть, шокирующая при первом знакомстве с произведением, – вполне оправдана. В ней заключен на самом деле глубокий смысл. Сквозь «нагромождение» событий, сюжетно-сценических ситуаций, действующих лиц и «разных музык» здесь постоянно слышится авторский голос Сидельникова – умного, тонкого стороннего наблюдателя, «прислушивающегося» к бурлящему потоку жизни, столь разнообразной в своих проявлениях. Здесь есть некая философская сверхидея, скрепляющая целое, которую можно объяснить через известный афоризм У.Шекспира: «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры».

Отсюда – *смешение чувств* и разнообразие эмоций. В этой опере есть вся разнообразнейшая гамма настроений, переживаний, мыслей, идей в их необъяснимом переплетении, все так, как часто происходит в жизни: высокое парение духа, целомудрие, исповедальность, покаяние, чистота души – и низменные страсти, греховность; доброта – и скупость; всепрощающая христианская любовь, милосердие к ближнему – и невероятная жестокость; истинная вера – и постоянное сомнение, соблазн; божественное откровение – и дьявольское наваждение, чародейство, бевсовщина; желание освободиться от греха – и желание им наслаждаться; добрый заразительный смех – едкий сарказм и многое другое.

Складывается «внутренний» – *встречный* – сюжет оперы, имеющий прежде всего христианскую направленность и отсылающий к известным *десяти заповедям*, живя по которым человек должен иметь крепкую непоколебимую веру, не прелюбодействовать, не красть, не клеветать и не осуждать, не завидовать, быть милосердным. Каковы намерения и цели человека в жизни, которая столь быстротечна? К чему

и с чем он придет в ее конце? Как спастись и освободиться от грехов? Композитор дает недвусмысленные ответы на эти вопросы.

В полный голос звучат темы Родины, России, любви и преданности своему отечеству, темы судьбы России и современного состояния российской политики и культуры, России и православия, непостижимости и загадочности русской души, жизни и смерти, жизни и бессмертия. Этот внутренний сюжет получает свое кульминационное воплощение в самом конце оперы, в «Прощальной песне» и «Последнем шествии», где ностальгически, пронзительно остро, во всю мощь проявляется авторская позиция Сидельникова.

Ой, ты русская земля,  
Ты родная сторона,  
Ты родимая сторонка сердцу русскому мила  
И никого-то нет роднее тебя родина моя...

И куды б не ездил я  
В чужие дальние края  
С тобой сердцем оставался родимая сторона,  
С тобой сердцем оставался родимая сторона

Ой, ты русская земля,  
Ты родимо сторона –  
И никого-то нет роднее тебя родина моя,  
И никого-то нет роднее, только мать сыра земля...

Ой, ты мать сыра земля,  
Схоронюся я в тебя,  
Вспоминать меня то ль будешь родимая сторона,  
Свойво сына не забудешь ли ты русская земля?  
(«Прощальная песнь», ц.253)

Душе моя, душе моя, что спиши?  
Во(с)тани!  
Конец приближается...

(«Последнее шествие», ц.263 –  
цитата из Великого Канона св. Андрея Критского,  
читаемого в первую седмицу Великого поста, Кондак, глас б).

Заметим, что работа над этой оперой началась в день Святого Николая Чудотворца (19 декабря), что само по себе знаменательно и, по видимому, не является случайностью – и писатель, и композитор были названы именем этого святого.

«Эта история, – поясняет композитор, – приобретает глубокий эпический смысл и размах. Все брэнное исчезает или получает совсем иной смысл. И дядин загул, и его истовость теряют свои бытовые черты и намекают нам на что-то другое, более значительное, на размах и силу “души русской”»<sup>85</sup>.

Важную драматургическую роль в опере выполняют *цитаты* и *аллюзии*. Их стилистический диапазон многообразен. Полистилистика в этой опере становится «сознательным приемом» и содержит различные «манеры» работы композитора со стиливыми первоисточниками. Заметим, что в этом сочинении воспроизводятся практически все возможные способы работы с «чужим» материалом.

Цитирование представлено здесь в нескольких видах: *прямая цитата* – точное воспроизведение темы, *адаптированная цитата* – по словам А.Шнитке, «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком» или «свободное развитие чужого материала в своей манере»<sup>86</sup>, *цитирование техники чужого стиля* – воспроизведение композиционных, ритмических, фактурных черт музыки отдаленных эпох и композиторов, *стилизация* – цитата не отдельной темы, но обобщенного образа чужого стиля, где воспроизводятся в комплексе мотивно-интонационные, ладо-гармонические, тембровые признаки и др.

Возникает и другой полистилистический принцип – *аллюзия*, которая представляет по сути квазицитату. Аллюзия, если повторить высказывание А.Шнитке, «проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты – но не переступая ее»<sup>87</sup>. Этот принцип, связанный со «знаками» различных эпох, художественных направлений и стилей, создает изысканную стилистически-ассоциативную «игру», образующую раздвижение музыкального пространства произведения композитора.

<sup>85</sup> Цит. по: Григорьева Г. Николай Сидельников. М., 1986. С. 92.

<sup>86</sup> Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 328.

<sup>87</sup> Там же. С. 328.

Цитаты и аллюзии конкретизируют в «Чертогоне» идеи автора и на композиционном уровне – отдельного сального номера, сцены и даже картины, – создавая параллельно скрытый символический подтекст; и на синтаксическом уровне, раскрывая смыслы различных реплик и фраз.

Ассоциации с известными оперными произведениями возникают главным образом посредством аллюзий.

В первой картине второго действия («У разбитого корыта») появляется сцена под названием «Алеаторический вариант» (ц.34), имеющая явное сходство с последней картиной «Пиковой дамы» Чайковского – сценой в игорном доме. Дядя прокутил крупную сумму в ресторане и ему предстоит расплатиться с Французом. Обратим внимание на текст либретто. «Трешка! Пятерка! Руб!, Трешка! Семерка! Руб!», – считает дядя. «Ваша дама бита!», – грозно отвечает Француз. Интересна сценическая ремарка Сидельникова: «Дирижер стоит в позе Наполеона, скрестив руки на груди». Здесь содержится очевидный намек на Германа. Вспомним известные слова А.Пушкина: «Герман...- лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля».

В третьей картине второго действия («В бане») возникают связи с финальным актом «Огненного ангела» Прокофьева – страшной апокалиптической сценой беснования монахинь и изгнания бесов Инквизитором. Вместе с тем, важной оказывается и аллюзия на оперу Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»: обряд чертогона (ц.62), начинающийся с взвизгивающих возгласов главной бабки («И-их!...»), восходящих глиссандирующе-алеаторических «ракет» знахаря («А-а, Пац!!»), цокающего остигатного говора бабок («Пин-цо»), несомненно вызывает в памяти знаменитый вой чертенят, на фоне которого разворачиваются поединки Фаты Морганы и мага Челия (вторая и девятая картины). Попутно возникают и другие оперные «вставки»-цитаты – например, легко узнаваемая тема Наины из «Руслана» Глинки (ц.73).

«Жертвой» обряда здесь становится дядя. Картина бесовского шабаша достигает невиданного размаха. Сидельников доходит почти до натурализма в воссоздании темных сторон человеческой жизни и показа аримановой (черной) Руси. По Вяч. Иванову, – это «Русь тления, Русь «мертвых душ», Русь зверства, распутства, пьянства, гнилой пошлости, нравственного отупения и одичания»<sup>88</sup>. Бесы начинают «кричать» голосами животных – здесь и кошка («Мя-у!»), и собака («Га-ш!»), и овца

<sup>88</sup> Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 318.

(«Бя-а!»), и лягушка или курица («Кво-кво!»). Дьявольскую вакханалию прекращает сам дядя Илья Федосеевич. «Вон отсюда! Шаромыги проклятые! Чтобы духу здесь вашего не было!...», – кричит он и ... бесы «послушно» исчезают («вся ватага уносится опрометью за кулисы» – ремарка композитора, ц.84). Крики злой нечисти заставляют вспомнить также фрагмент первой картины третьего действия оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргского – «Сонное видение парубка», где звучит подземный хор адских сил (ведьм и бесов).

Особое драматургическое значение имеет связующий раздел (переход) между первой и второй картиной третьего действия, включающий «Лесную интерлюдия» (оркестровый эпизод с введенными отдельными голосами хора, ц.185), а также две важнейшие сцены – «По дороге в монастырь» (ц.190) и «Рассказ странников» (ц.201). Обнищавший Сидоркин и его дочь идут по дороге в монастырь и встречают странников, которые также стремятся попасть ко «Всепетой Божьей Матери»<sup>89</sup>.

Многозначность данного фрагмента очевидна. Дорога является символом жизненного пути человека, постоянного «борения», духовного и нравственного выбора, это – «хождение в невидимый град» его загадочной души, сокровенные тайны которой почти всегда непознаваемы. Укрупнение и многократное расширение смысла образуется благодаря возникающим ассоциативным связям с «Китежем» и «Парсифалем». «Подсказки» содержатся в сюжетно-фабульной драматургии, тексте либретто, авторских ремарках, тематическом материале.

«Лесная интерлюдия» – симфонический эпизод, рисующий картину оживающего леса с его мистическими шорохами, звуками, пением птиц. Голоса-зовы в лесу и их переклички-эхо («А-у!») неизменно напоминают первое действие «Китежа», где блаженная Феврония собирает вокруг себя лесных обитателей – птиц и зверей.

В следующей сцене («По дороге в монастырь») содержится примечательная авторская ремарка – *In modo di Parsifale*. Возникает она в тот момент, когда начинают торжественно звучать колокола. На их фоне раздаются пространные, доносящиеся словно из другого мира бесплотные зовы Одинокого голоса (ц.192), интонационно почти точно

<sup>89</sup> «Всепетая Божья Матерь» - собирательный образ, придуманный Н. Сидельниковым. В каноническом списке икон данный образ отсутствует. Слово «Всепетая» могло быть заимствовано композитором из разных источников, одним из таких является Канон молебный ко Пресвятой Богородице, в котором известны следующие строки молитвы: «Призри благосердием, всепетая Богородице, на мое лютое телесе озлобление, и исцели души моя болезнь» (Песнь 3).

совпадающие с партиями райских птиц Сирина и Алконоста из четвертого действия «Китежа». Вдалеке слышится отстраненно-заунывное пение слепых странников – «Господи, спаси и помилуй нас грешных» (вариант Иисусовой молитвы). Дочь Сидоркина вдруг замечает, что в природе происходит что-то необыкновенное: «Ах, тятенька! Лес словно ожил, он полон голосов!..».

Переход к последней картине оперной дилогии «Чертогон» («Лесная интерлюдия», «По дороге в монастырь», «Рассказ странников») в сюжетно-драматургическом плане вызывает аллюзии с «Хождением в невидимый град» с его величественными звонами Успенского собора и неземным ощущением великой радости (переход ко второй картине заключительного действия «Китежа»). Также – с торжественным входом в святой Грааль из последнего действия «Парсифаля», где главный герой пребывает в изумлении от красоты пробуждающейся природы. (Под колокольный звон прекрасной «Пасхальной музыки» Парсифаль, Гурнеманц и Кундри направляются в тронный зал Грааля).

Преемственность с оперными традициями классических произведений обнаруживается непосредственно и в конкретных персонажах «Чертогона».

Образ главного героя – дяди Ильи Федосеевича – имеет, например, явное сходство с Иваном Хованским из «Хованщины» Мусоргского. Это практически тот же типаж. Приведем высказывание по этому поводу Н.Сидельникова: «...мениппея дает ключ к раскрытию этого характера. С одной стороны, показан гуляка-самодур, с другой – жестокий рвач-процентщик (для этого в оперу введен Сидоркин). В дальнейшем действии раскрывается психологическая сущность Дяди как “столпа отечества”, “истинного хранителя домостройных устоев родной старины”»<sup>90</sup>. В нем та же горделивость и самочинство, тщеславие и неизменное желание брать верх в любом деле, он невероятно богат, сорит деньгами, благодаря которым может также спокойно купить и целый гарем (восточные танцы эфиопок вызывают явные ассоциации с плясками персидок). Картина загула («В ресторане») почти сопоставима с первой картиной четвертого действия «Хованщины» («Трапезная палата в хоромы князя Ивана Хованского»).

Некоторые реплики, яркие обороты речи дяди свидетельствуют о преемственности традициям искусства Мусоргского.

<sup>90</sup> Цит. по: Григорьева Г. Николай Сидельников. М., 1986. С. 82.

Интересны в данном отношении отдельные фразы дяди во втором явлении пятой картины первого действия – «Иван Степанович» – или – «чего моя левая нога хочет». Знаменитый московский коммерсант и фабрикант Иван Степанович опоздал на увеселительное мероприятие и его не пускают. За него заступается Француз: «Иван Степанович сказали, что они очень покорно просят...». На что Илья Федосеевич отвечает – «*А мне-то что!*», «*А мне, что за дело!*» (ц.89, ц.90).

Вспомним ответ Ивана Хованского Шакловитому – когда тот, играя на тщеславных чувствах Хованского, приглашает его на «совет великий» к царевне Софье. Иван Хованский, не соглашаясь, явно медлит с ответом, а может быть и предчувствует недоброе. «Вот как! *Да нам-то что?* Пускай себе зовет», – бросает он небрежно своему будущему убийце («Хованщина», первая картина четвертого действия, ц.438).

Примечательны реплики Ильи Федосеевича в первой картине третьего действия «Чаепитие в Ново-Троицком монастыре». Ему не нравится пение друзей-собутыльников, которое вызывает у него нехорошие чувства. «*Ну, хватит выть! Эй, вы там! Затянули, будто голицынские нищие Лазаря...хоть святых выноси!..*» (ц.18), – пытается остановить их дядя.

Почти сходная ситуация возникает и в сцене с Иваном Хованским (трапезная палата Ивана Хованского, первая картина четвертого действия), которого чрезвычайно раздражает заунывное пение крестьянских девушек, вызывающего у него предощущение скорой гибели. «*С чего заголосили, спаси Бог, словно мертвеца в жилище вечное проводят*» (4 т. после ц.383), – резко обрывает он их. «*А вы, там, на женской половине, персидок мне позвать!*» (4 т. до ц.397), – повелевает он.

В этой же картине важное значение приобретает аллюзия на оперу Бородина «Князь Игорь», вносящая яркий юмористический оттенок. Рябыка требует вина, обращаясь к половому: «*Эй, кто там? Неси, пожалуй, штоф! С полуштофом здесь не разберешься ничем...*» (5т. после ц.90). Прибравший Никифор угодливо отвечает скороговоркой: «*Мы туточки, мы туточки!..*». Вспоминаются реплики гудошников-дизертиров Скулы и Ерошки из заключительной картины оперы Бородина, которые, желая оправдать себя и тем спасти свою жизнь, восклицают: «Нет! Нет, батюшка, мы не Галицкие, – здешние, *тутюшные, тутюшные*» (№28, 16т. после ц.14). Сходным является и мелодический рисунок, связанный с использованием кварто-квинтовых интонаций.

*Дуэттино* сильно подвыпивших Ивана Степановича и Зятя в пятой картине первого действия вызывает ассоциации с известной сценой «В корчме на литовской границе» из оперы «Борис Годунов», в которой хозяйка корчмы потчует вином беглых монахов Варлаама и Мисаила. Выразителен текст дуэттино со столь характерной для Сидельникова игрой слов: «Ты выпь!» (Иван Степанович), «Нет, ты выпь!» (Зять), «Нет, ты выпь!» (Иван Степанович), «Я перепил» (Зять).

Дядя не выдерживает и останавливает их: «Ишь, раскудахтались словно куры.. Выпь! Перепел!<...> Никто ни выпь – никто ни перепел! Вы что? Пернатые какие? Вы ж русские купцы!» (ц.133).

Вместе с тем, многочисленные цитаты главным образом *неоперно-го* происхождения можно рассмотреть в определенном смысле и сквозь призму одной из фундаментальных основ современной теории музыкального содержания, выдвинутой и разработанной В.Холоповой. Эта теория касается трех сторон музыкального содержания, которые характеризуют собой в целом музыкальную культуру Нового и Новейшего времени, от XVIII до XX вв. Данная музыкально-смысловая триада – это эмоции, изобразительность и символика. Она непосредственно соотнесена автором с широко известной и общепринятой семиотической триадой знаков американского ученого Ч.Пирса (1839 – 1914) – *иконом, индексом, символом*<sup>91</sup>.

<sup>91</sup> Холопова В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. СПб., 2000. С. 63—73.

По концепции В. Холоповой, аналогом *иконичности* в музыке служит непосредственно эмоциональная выразительность, моделирование психических процессов: рост или спад напряжения, кульминации, волны лирических нарастаний и т.д. При этом выражение различных эмоциональных состояний происходит с помощью голосовых, вокальных интонаций, либо моторных, ритмических. Типичные голосовые знаки эмоционального состояния, которые могут переходить и в инструментальные партии, – это интонации восклицательные, повелительные, молящие, вопросительные, саркастические, трепетные и др. Моторно-ритмические интонационные знаки – уверенная, равномерная поступь, неровный ковыляющий шаг, скачущий ритм и пр.

С помощью *индексов* передается зримая предметность окружающего мира – любая имитация музыкой движения каких-либо предметов, голосов природы (шебетанье птиц, шум волн), колокольного звона и т.д.

*Символы*, соответственно, – это знаки, благодаря которым в музыке по договоренности выражаются понятия, представления, идеи. В музыке, по мысли В. Холоповой, существуют более десятка различных видов символов, которые можно сгруппировать по следующим отделам:

а) музыкальные символы без словесного текста – жанры; стили; устойчивые композиционные обороты; музыкально-риторические фигуры; лейттемы;

б) музыкальные символы со скрытым словесным текстом – со скрытыми буквами имен, названий городов; со скрытым числом;

в) словесные символы (как открытое слово) – названия, заключающие в себе идею произведения, ремарки в нотах.

Цитируемый материал, связанный с воспроизведением примет «чужого стиля», относится, соответственно, к символической стороне содержания. Однако, в опере Сидельникова, – если продолжать развивать выше изложенную теорию, – возникает так называемый *двойной иерархический знак* или *полизнак*, где в недрах основного (в данном случае – символа), возникают как бы вторым планом и иконы, и индексы, и вновь символы. В некоторых введенных композитором цитатах акцентируется именно эмоциональная сторона (которая исходит прежде всего из той или иной сюжетно-сценической ситуации). В других, напротив, – подчеркивается изобразительность, в третьих – понятийный аспект, определенная идея, действующая как бы по договоренности композитора со слушателем.

Цитаты-«иконы» (относящиеся к двойным знакам) широко представлены, например, в пятой картине первого действия («В ресторане»), где царит всеобщее веселье. Почти все они заимствованы из фольклорной популярной народной музыки. Здесь используются такие известные романсы и песни, как «Очи черные» (ц.76), «Светит месяц, светит ясный» (ц.86), «Барыня» (ц.88), «Вдоль по Питерской» (ц.117), «Под вечер осенью ненастной» (ц.120), «Эй, ямщик, не гони лошадей» (ц.251) и др.

Замечательно приветствуется знаменитый купец Иван Степанович. За опоздание дядя заставляет его платить штраф и бить в литавру! «Музыка! Подлитаврную», – кричит дядя. Иван Степанович все беспрекословно исполняет и оркестр играет в его честь знаменитый «Туш» (ц. 127). Русский хор, цыгане и гости радостно восклицают – «Налейте чару штрафную, чару штрафную вина Ивану Степановичу!». Буйство эмоций, вакханалия загула и вместе с тем пиршество красок достигают здесь апогея.

Стилевые цитаты интересно использованы в мастерски сочиненной сцене под названием «Концерт-загадка» (в той же картине загула). Дядя и его друзья-купцы, задавая друг другу загадки, устраивают настоящее соревнование, где каждый старается перешеголять другого. В этом соревновании самым успешным и сообразительным оказывается, как и следует ожидать, дядя. Возникает всего 28 загадок. Появление цитат-«символов» здесь совершенно не случайно – купцы «вынуждены думать», проявляя свои интеллектуальные способности и желая угодить дяде, чтобы «не ударить в грязь лицом». Здесь комически инкрустируются темы классических произведений.

Одна из загадок: «Стоит корова, орать здорова, – пальцем ткнешь, так вою не оберешься. Что тако?!», ответ – «Это рояля» (ц. 138). Звучит (без каких-либо изменений и в той же тональности) торжественная музыка из вступления к Первому фортепианному концерту П.Чайковского.

Другая загадка: «Стоит древесна, к стене примкнута, звучит прелестно, быв пальцем ткнута. Что тако?», ответ – «Это фортепяно!» (ц. 151). Ответ сопровождается главной темой Первого фортепианного концерта Листа.

Аналогичное использование цитатного материала можно наблюдать также в следующем действии, в картине «У разбитого корыта» (в сцене под названием «Алеаторический вариант»). Здесь важно обратить внимание на сценическую ремарку: «Он (имеется в виду дирижер – *О.К.*) подходит к пианисту и кладет свою тяжелую десницу на его плечо. Тот съезжился, вобрав голову в плечи». Пианист в это время начинает играть 8-й этюд Шопена *F-dur*, ор.10 в той же самой тональности. Затем возникает точная цитата из столь же популярного фортепианного произведения – Фантазии на темы оперы «Дон Жуан» Моцарта-Листа (10 т. после ц.38).

Широко известные, популярные шедевры Чайковского, Листа, Шопена выполняют здесь функцию понятийных знаков. Они являются символами самого инструмента – рояля, для которого великими мастерами-композиторами была создана прекрасная музыка, олицетворяющая собой вечные ценности искусства.

Цитата-«индекс», имеющая лейтмотивное значение, впервые появляется во втором действии и связана с приходом Сидоркина (6 т. после ц.44). Это – мотив дверного звонка, основанный на выразительной ритмической формуле. Данный мотив почти точно заимствован из оперы «Лулу» Берга, в которой возникновение нового персонажа на сцене сопровождается терцовым перезвоном вибратона.

### 3. Особенности композиции оперы в целом

Композиция дилогии органична и отшлифована на всех уровнях, от высшего до низшего.

Опера в *масштабе целого* обладает своими принципами организации. Возникает симметрия между крупными частями формы – действиями, где образуются связи и в сюжетно-фабульной, и в музыкальной

драматургии; появляется повторение сценических ситуаций (где участвуют те же, или похожие персонажи), отдельных сольных номеров. Рефренное значение получают симфонические эпизоды.

Симметричны в целом первое и третье действия оперной дилогии (или, точнее, пятая картина первого действия «В ресторане» и первая картина третьего действия «Чаепитие в Ново-Троицком монастыре»). Обе картины связаны с буйным загулом дяди Ильи Федосеевича, его пьянством и всевозможными ссорами отдельных персонажей.

Пятая картина первого действия – «В ресторане» – является центральной в первом действии, масштабно многократно превышающая предшествующие картины. Здесь появляется разудалый хор цыган, великолепный концерт загадок, танцы эфиопок, головокружительные фокусы мага, приводящие в неистовство собравшихся гостей, и пр. Главная фигура на этом «празднике жизни» – конечно дядя Илья Федосеевич, находящийся «под присмотром» телохранителя Рябыки.

В третьем акте вновь появляется «школьный учитель» Рябыка, охраняющий дядю и спасающий его в сложных ситуациях. Возникают также схожие между собой дуэты друзей-собутыльников. В первом действии – это *дуэттино* Ивана Степановича и его Зятя (ц.130), в третьем – *дуэты* двух приятелей-собутыльников (ц.45), а также, Поганенького старичонки и Заики (ц.107). По тексту либретто эти сцены во многом повторяют друг друга.

Безусловна связь между сольными номерами – *Панегириком русскому языку* (1 д., ц.223), в котором дядя обстоятельно объясняет все преимущества родного языка и поет ему восторженные дифирамбы, и *Семейным разговором на литературные темы* (3 д., ц.60), где дядя и Племянник обсуждают современные проблемы литературы.

Первое действие завершается дракой – дядя и его друзья-купцы набрасываются на Мага-эфиопа, желая спасти невинную жертву безумных фокусов, танцовщицу-эфиопку; в первой картине третьего действия вакханалия также достигает невиданной сокрушительной силы – здесь и пляски, и драки, и другие всевозможные приключения, главное из которых возникает уже в самом конце. Прислуживающий в кабаке некий половой Никифор, неся самовар, вдруг неожиданно спотыкается и ошпаривает при падении всех крутым кипятком.

Между тем, *Последний в опере скандал* (сцена драки в первой картине третьего действия) является своего рода продолжением и конфликтных сцен второго действия, где происходят также два скандала.

В первом из них участвуют няня, внучек Ильи Федосеевича и булочник Сидоркин, во втором – Сидоркин и дядя.

Показательно, что в этой оперной диалогии выстраивается некая единая линия, связанная с бесовскими сценами. Сидельников показывает совершенно отчетливо, что драки в ресторане, в кабаке, семейные скандалы и сцена со знахарем в бане – это явления одной природы. Они родственны и с точки зрения текста либретто, и в музыкально-драматургическом отношении.

В противовес этому в композиции целого проводятся и противоположные линии, одна из которых акцентирует народно-патриотическую тему, любовь ко всему русскому, национальному, любовь к России, другая – христианскую православную идею.

Важнейшие опорные точки «русской» темы – это *Панегирик русскому языку*, *Семейный разговор на литературные темы*, *Задумчивая беседа о пользе стихосложения и многое другое*, *Прощальная песня*.

С православной линией связаны также многочисленные сцены и номера. В первом действии – это заключительная сцена (*Последний фокус мага*, ц.231), в которой дядя спасает эфиопку от смерти (одна из важнейших христианских заповедей – Не убий!). Во втором – гневное *ариозо Сидоркина* [*Arioso irato*] (четвертая картина, ц.150), где он, не выдерживая, обличает дядю в его страшных грехах; одна из последних сцен, в которой нянька просит дядю помиловать Сидоркина – «Безбожник ты! Креста на тебе нету! Уж ты б простил его!.. вишь какой он квелый и Господь тебе воздаст за добро добром!..» (та же картина, 9 т. после ц.159). В третьем – *Лесная интерлюдия* (ц.185), *По дороге в монастырь* (Сидоркин и его дочь идут на покаяние ко «Всепетой Божьей матери», ц.190), *Рассказ странников* (ц.201), покаяние дяди – «*В монастыре. У Всепетой Божьей Матери*», вторая картина третьего действия, ц.208 (об этом беседуют Мать-игуменья и Племянник), *Прощеное воскресенье*, ц.240 (в этой сцене все просят друг у друга прощенья), *Последнее шествие* (ц.263). «Последнее шествие» является прямым обращением Сидельникова к грядущим поколениям, в котором он предостерегает людей о лености души – душа человека не должна дремать! – и о конечности его земной жизни.

Оркестр в этой оперной диалогии выступает в роли действующего лица, комментируя события на сцене. Многократно проводятся симфонические эпизоды и интерлюдии. Отметим важнейшие из них.

В первом действии: симфонический эпизод в начале второй картины, отображающий народное гулянье (ремарка: «Тверской бульвар. По нему прогуливается разного рода публика: дамы с левретками – господа в цилиндрах. Дамы оценивающе смотрят друг на друга – господа при поклонах приподнимают цилиндры. В вечернем воздухе веет благостью...», ц.19); интерлюдия в третьей картине, основанная на ведущем лейтмотиве оперы (ц.54); симфонический эпизод, связанный с появлением «эфиопов» в пятой картине (явление третье – «Эфиопы», или «тайны черной магии», ц.180); восточные танцы эфиопок в пятой картине – *Восточный танец* (ц.196), *Снова восточный танец* (ц.205), *Восточный танец иным манером или сонный квинтет купцов с хором* (ц.211).

Во втором действии: *Дядин марш*, первая картина, ц.32 (дядя в сопровождении Рябыки торжественно покидает ресторан); симфонический эпизод в духе Малера [*In tempo di Gustav Mahler*], четвертая картина, ц.165 (оскорбленная поведением дяди, няня с внуком уходят).

В третьем действии: *Лесная интерлюдия*, ц.185; симфонический эпизод перед началом второй картины, ц.206 (странствия Сидоркина и его дочери заканчиваются и они, наконец, достигают стен монастыря). Оба симфонических эпизода входят в большой связующий раздел, соединяющий первую и вторую картины третьего действия.

Музыкальную композицию диалогии – на всех уровнях – охватывает сеть *лейттем*. Принцип лейттематизма, столь характерный для оперной драматургии, является здесь мощным архитектурно-скрепляющим приемом.

Первая картина «Предистория» открывается основной лейттемой произведения, отсылающей к его названию – «Чертогон». Она содержит синкопированный джазовый ритм, а также выразительную игру-«перебивку» интервалов – чистой квинты и тритона. Масштабно-тематическая организация темы имеет «русские» корни, связанные со структурой пары периодичностей – а, а, в, в (1 т. оперы, *пример 13*).

В недрах этой темы зарождается новая – лейтмотив самого Сидельникова, в котором зашифрована его монограмма (4 т. до ц.1, *пример 14*). Монограмма имени композитора, – Sidelnikov – Si (H) / D / E / Inikov – в этом произведении имеет несколько вариантов: H, D, E; H, D, E, F; H, D; F, Des. Последние два – терцовые мотивы-зовы – являются, пожалуй, ведущими. Они постоянно возникают в музыкальной ткани и приобретают различный смысловой оттенок. Одно из выразительных значений связано с идеей времени. Важную драматургическую роль мотив вре-

мени, или зов “кукушки” (е-с) осуществляет, например, в конце второго действия оперы, в его заключительных тактах (ц.175): осознавая безнадежность своего положения, обанкротившийся Сидоркин покидает дом Ильи Федосеевича. Становясь сквозным, данный мотив выполняет в контексте сочинения относительно самостоятельную функцию.

Лейтмотивное значение имеет цитируемая здесь русская народная песня «Барыня» (ц.5, *пример 15*). В начале первой картины Племянник от автора рассказывает историю своей родословной: «Хотя я с одного бока дворянин, но с другого близок к “народу”». Слово «народ» обыгрывается благодаря введению широко популярной мелодии, которая получает большое количество трансформаций. Одна из ярко запоминающихся, оригинальных – разухабистый плясовой наигрыш в соединении с джазовой гармонией (5 т. до ц.23).

Ярко выразительна лейттема прогулки, или променажа (ц.13, *пример 16*). Она соответствует тексту либретто: Племянник рассказывает о наставлениях маменьки – «Пожалуйста, сходи к дяде Илье Федосеевичу и от меня <...> ему поклонись». Эта тема особенно часто используется во второй картине первого действия, которая имеет название «Променаж».

Стержневыми для музыкальной формы становятся: мелодия цыганского романса «Очи черные», впервые появляющаяся в пятой картине первого действия («Ресторан был чист и сверкал огнями, За столом купцы и вокруг цыгане», – поет Племянник от автора, ц.76, *пример 17*); известная тема *Dies irae* (третье действие, первая картина, ц.19, *пример 18*); многообразные варианты тем колокольного звона (второе действие, четвертая картина, ц.172; третье действие, вторая картина, ц.195 и др., *примеры 19, 20*); тема-ритм, которая войдет впоследствии в последнее сочинение Сидельникова «Лабиринты» – роман-симфонию для рояля соло (третье действие, первая картина, ц.184, *пример 21*).

На *среднем* композиционном уровне (который связан прежде всего с закономерностями организации действия) также возникают параллели между крупными частями – картинами, сценами, повторяются сюжетно-сценические ситуации, многочисленные реплики-рефрены (и словесные, и музыкальные), появляются разнообразные сюжетно-сценические и тематические арки.

Важнейшим формообразующим архитектурно-скрепляющим средством становится принцип вариаций на *soprano ostinato*, охватывающий нескольких картин (точнее, сквозным образом «перетекающий» из одной картины в другую).

В опере «Загул» взаимодействуют между собой *вторая* и *четвертая* картины («Променаж» и «Съезд гостей»), *третья* и *пятая* картины («У Яра» и «В ресторане»). Связь возникает прежде всего сюжетно-драматургическая (она касается и текста либретто). Образуются и «перебросы» музыкально-тематического материала – благодаря сквозным лейттемам, а также жанровому объединению некоторых эпизодов.

Вторая картина по отношению к четвертой, и, соответственно, третья по отношению к пятой, имеют превосходящее значение. Во второй картине намечается та сюжетно-сценическая ситуация, которая реализуется затем в четвертой картине. Такое же соподчинение возникает в третьей и пятой картинах.

Объединяющей во *второй* и *четвертой* картинах является тема езды, разудалой, бешеной скачки на лошадях – в предвкушении бурного веселья в ресторане.

Во второй картине племянник и дядя, после короткого знакомства, садятся на лошадей и отправляются в ресторан. Племянник так комментирует события – «Львы сразу принялись и понеслись, только задок коляски подпрыгивает...», а кучер кричит – «Ну, вы залетная! Не подкачай, милыя!». Неожиданно отображен здесь храп коней. Сидельников вводит в данный момент механическую запись, воспроизводящую заливанное конское ржание (отдельные строчки партитуры специально отведены для «партий» лошадей и коней, 4т. после ц.33). Композитор использует здесь выразительный прием киномузыки, столь свойственный его творчеству.

В четвертой картине к ресторану съезжаются уважаемые гости. Праздничная атмосфера создается благодаря торжественному звучанию вальса (*Valse brillante*). Замечателен диалог зевак, наблюдающих за происходящим: «Дядь Вань! Мотри! Какие персоны важныя собрались. Кто они, не знаешь?», – спрашивает молодой зевак. «Мне ль не знать купцов, тузов московских. Тот справа, Коняев, слева Аваев, Чичкин, сам Птичкин, Псов, Котов, Вавакин; все купцы, все тузы: финансисты-миллионщики», – отвечает старик, к которому присоединяется и толпа зевак. Возникающий галоп подчеркивает комедийность, сатиричность сюжетно-сценического действия и остроту либретто – фамилии купцов не случайно связаны с животнo-пернатым миром. Образуются аллюзии на известные басни Крылова, в которых условно-аллегорические персонажи несут в себе черты реальных людей.

Скрепляющей в *третьей* и *пятой* картинах становится идея вакханалии, загула.

В третьей картине Илья Федосеевич договаривается с французом – распорядителем ресторана о всевозможных закусках и увеселительных зрелищах.

Пятая картина «В ресторане» является итоговой и кульминационной в драматургии первой оперы, олицетворяет смысл ее названия – «Загул». Масштабно она многократно превосходит предшествующие картины (около 200 страниц текста). К ней устремлено все предыдущее действие. Здесь и оркестры, и эфиопы, и фокусы мага, и цыгане, и концерт великолепных остроумных загадок.

Музыкальный язык поражает неистощимостью фантазии, блеском, оригинальностью, насыщенностью, калейдоскопичностью идей (которые буквально обрушиваются на слушателя), новаторством многообразных художественно-стилевых приемов.

Цыгане, цыганки и гости поют сверхпопулярный романс «Очи черные», который начинает вдруг звучать в блестящей экстравагантной джазовой манере (ц.83, ремарка: «*quasi*-импровизация в манере Джо Вильямса»), что вызывает восторженный шум, крики и свист. Сюжетно-сценическое действие сопровождается многочисленными музыкальными «вставками»-цитатами, появляются широко известные, легко узнаваемые песни – «Барыня», «Вдоль по Питерской», «Под вечер осенью ненастной», «Туш», которые как бы невзначай «перебиваются» музыкой из увертюры Бетховена «Эгмонт» (4т. до ц.137) и заразительным вальсом, вызывающим ассоциации с музыкой Шопена (ц.154).

У зятя Ивана Степановича внезапно «прорезывается» оперный голос и он – к удивлению всех присутствующих – начинает петь в манере итальянских оперных арий. Зять Ивана Степановича не понимает, что происходит и буквально теряет голову, оказавшись втянутым в водоворот бурных событий. «Ничего ни браво! Ведь это жулики; они стоворимшись!», – возмущается он, наблюдая за фокусами мага (ц.202). В обольстительном танце заходили эфиопки, гипнотизируя собравшихся гостей. Сонный квинтет купцов с хором, позевывая (такова ремарка автора), «неожиданно» начинает исполнять хор спящих солдат из «Воццека» Берга. Один из купцов, Филимон Бавкидыч, сам добровольно укладывается на носилки под «колыбельные» пассы мага и умиротворенно звучащую (также весьма популярную) колыбельную Моцарта, часто

исполняемую на слова «Рыбки уснули в пруду» (ц.214). Всех остальных купцов также охватывает сладостное полудремотное состояние и приступ зевоты.

Гости восторженно приветствуют мага и бросаются его качать – звучит известный «Регтайм» Джоплина (с остро характерным, синкопированным, «рваным» ритмом мелодии).

В последнем фокусе мага (наказание рабыни, которая ослушалась своего господина) как бы невзначай возникает аллюзия на третью симфонию Малера (ц. 233).

Вакханалия этой бурной ночи завершается разудалым хором цыган и цыганок, исполняющих известную песню «Эй, ямщик, не гони лошадей», которая приобретает в данном контексте важное символическое значение. Текст либретто многозначен и обнажает скрытые смыслы. Используемая здесь композитором игра слов (каламбур) приобретает остро сатирическую направленность, обнаруживая политические мотивы и «шлейф» важнейших исторических ассоциаций: «Эй, ямщик, гони как к “Яру”, лошадей брат не жале!.. *Тройку* ты запряг, не пару, так *гони же лошадей*. Там цыганки молодые будут песни петь всю ночь. Заплачу им золотые, прогону печаль я прочь! Эй, ямщик, гони, гони как к “Яру”, лошадей, брат, не жале! Тройку ты запряг, не пару, так *гони же ложь идей! Рай – рай – рай – рай!*..» (ц.251). Смешное и гротескное вдруг становится серьезным и ошеломляет пронзительно-трагичной интонацией, обнажающей «двойное дно» в используемых словах. (Ключевыми словами и выражениями здесь становятся – «тройка», «гони лошадей», «ложь идей», «рай»).

Во *втором акте* (первой половине оперы «*Похмелье*») взаимосвязаны прежде всего *вторая и четвертая картины* («В доме у дяди» и «Снова в доме у дяди», – или «*Una sinfonia domestica*» (семейная идиллия в двух скандалах). И также, как и в опере «Загул», вторая картина здесь является в определенной смысле предвосхищающей по отношению к четвертой. Главные персонажи второй картины – престарелая нянька Дунечка, малолетний внучек Ильи Федосеевича и булочник Сидоркин, который пришел в назначенный день и час (7 часов утра!) просить отсрочки у дяди. В четвертой картине к данным персонажам присоединяются также возвратившиеся после ночных «подвигов» и «отдыха» в бане дядя и племянник. Дядя не прощает бедного Сидоркина, делая его банкротом, и безутешный владелец булочной-пекарни, в гневе проклиная дядю, покидает дом.

Оригинально, новаторски (трудно подыскать в современной отечественной опере аналогичный пример для сравнения) введен Сидельниковым *принцип вариаций на soprano ostinato*, охватывающий крупный масштабный уровень, сразу две картины. Сюжетно-сценическое действие оказывается здесь «закованным» в рамки музыкальной формы. Импульсом к этому, по-видимому, послужили сочинения русской оперной классики – «Руслан и Людмила» Глинки, «Хованщина» Мусоргского и др. Вспоминается в этой связи прежде всего песня Марфы «Исходила младешенька» в начале третьего действия оперы Мусоргского<sup>92</sup>.

Сходная композиционно-драматургическая идея воспроизведена и в опере Сидельникова. Цикл оркестровых вариаций на неизменную мелодию возникает во второй картине второго действия и продолжается (минуя третью!) в четвертой картине.

Вторая картина – «В доме у дяди» – представляет собой цикл из пяти вариаций (тема равна 12 тактам, 1 вариация – ц.40, 2 вариация – ц.41, 3 вариация – ц.43, 4 вариация – ц.45, 6 вариация – ц.47). Тема и первые четыре вариации проводятся в оркестре. Заключительная пятая вариация возникает уже в вокальной партии (у Сидоркина). На фоне этого музыкального «сопровождения» разворачивается живое сюжетно-сценическое действие – диалоги няни Дунечки и внука, приход Сидоркина и его беседа с няней.

Вариационный цикл прерывается неоднократно. Сначала внучек с удивлением обнаруживает, что бабушка, периодически засыпая, фактически не слушает, как он рассказывает ей трогательную сказку про зайчика.

После третьей вариации внезапно раздастся стук в дверь, возмущающий о приходе булочника Сидоркина (ц.44). Он начинает во всех подробностях рассказывать о своей хлебопекарне.

Четвертая вариация переходит в диалог няни и Сидоркина (ц.46). Няня, не выдерживая «словесного потока» нежданного гостя, заставляет его замолчать.

Пятая вариация звучит не полностью (всего 3 т.), она быстро «сворачивается». Реплики няни снова резко прерывают монолог посетителя.

<sup>92</sup> В этой *песне-сцене* типизированная вокальная форма (вариации на *soprano ostinato*) совмещена, как уже отмечалось, с мощной динамикой сценических ситуаций и внезапными вторжениями персонажей. Диалогические сцены-поединки мгновенно «разрезают» действие, «нарушая» исповедь одной из главных героинь оперы. Цикл из восьми вариаций двоекратно прерывается – в связи с появлением злобной раскольницы Сусанны и, позднее, Досифея.

В четвертой картине – «Снова дома у дяди» – цикл оркестровых вариаций продолжается «как ни в чем не бывало», несмотря на то, что он следует после большой конфликтной и сложной по музыкально-сценической драматургии и скрытой символике третьей картины, где показан выход страшных бесовских сил. Цикл содержит четырнадцать вариаций, начинаясь, соответственно, с шестой вариации и заканчиваясь девятнадцатой вариацией: 6 вариация – ц.90, 7 вариация – ц.91, 8 вариация – ц.94, 9 вариация – ц.104, 10 вариация – ц.109, 11 вариация – ц.127, 12 вариация – ц.129, 13 вариация – ц.134, 14 вариация – 4 т. до ц.137, 15 вариация – 2 т. после ц.139, 16 вариация – ц.148, 17 вариация – ц.159, 18 вариация – ц.165, 19 вариация – ц.168.

Здесь также происходит вторжение разнообразных диалогических сцен – драматических и подчас одновременно комедийных. Накал страстей постепенно достигает невиданной трагедийной силы. Домашняя «идиллия» нарушается и сменяется бурными скандалами – сначала между няней и внуком, затем – между няней, внуком и Сидоркиным, и, наконец – между Сидоркиным и дядей Ильей Федосеевичем.

Изменение сюжетно-сценической ситуации, связанной с нарастанием конфликтности, отражается и на рельефе музыкальной формы, которая начинает «ломаться». Тема вариаций практически исчезает. Восстанавливается она «в своих правах» только к концу картины, в заключительных вариациях (17 вариация, 18 вариация, 19 вариация), которые являются кульминационными.

Семнадцатая вариация звучит в патетической тональности *c-moll*. На ее фоне возникает горестный монолог няни, которая также негодует по поводу несправедного поведения Ильи Федосеевича и пытается заступиться за бедного Сидоркина. «Господи! Не дай никому, Господи Боже, чужую правду видеть! Уж и своя то больно тяжела...», – сетует няня (ремарка автора: «нянька бухается на колени перед иконой и истово крестится. Лики святых в иконостасе вдруг начинают высвечиваться кроваво-красным светом и постепенно гаснут»).

Музыка восемнадцатой и девятнадцатой вариаций (тональности *f-moll* и *b-moll*) приобретает характер погребального шествия – с тяжелой кварто-квинтовой поступью и пунктирным ритмом. Некоторые нарочито витиеватые узоры мелодической линии вносят гротеск, сатиричность, намеренное снижение образной сферы. Здесь возникают аллюзии на знаменитый траурный марш из Первой симфонии Малера (в основе которого лежит городская, уличный фольклор – старинный канон «Братец

Мартин, спишь ли ты?», трактуемый Малером в подчеркнуто вульгарной искаженной манере). Примечательно в этом отношении указание самого Сидельникова, данное в партитуре – *In tempo di Gustav Mahler* (ц.165).

Трагедийная вершина этой картины – гневное ариозо Сидоркина (*Arioso irato*, ц.150). Чувство безысходности и абсолютной незащищенности – он становится банкротом и оставляет в залог дяде все свое имущество – заставляет бедного булочника дойти до крайности в своем обличении и ярости. «Так будь же ты проклят антихрист окаянный, кровопийца, мироед, сиротский погубитель! Чтобы тебе ни на том, ни на этом свете прощенья не иметь! Да, чтоб подавиться тебе своими деньгами! Да, разрази тебя Господь!», – кричит Сидоркин.

Завершается картина оркестровой постлюдией, звучит замечательный по музыке колокольный благовест. Как некое видение возникает Сидоркин – «под морозящим дождичком, с котомкой за плечами, окруженный чадами, он угрюмо бредет, опираясь на посох» (ремарка автора). Колокольные перезвоны постепенно замирают и сцена погружается в темноту.

*Повторение сюжетно-сценических ситуаций* – часто троекратное – является важнейшим приемом музыкальной композиции оперы.

Обратимся к пятой картине первого действия («В ресторане»).

Троекратно звучит обольстительный танец эфиопок: Восточный танец (ц.196), Снова Восточный танец (ц. 205), Восточный танец иным манером, или сонный квинтет купцов с хором (ц. 211).

Юмор Сидельникова здесь неистощим. Его смех заразителен, остроумен. В первом восточном танце звучит чарующая по красоте и выразительной экспрессии музыка, вызывающая ряд тонких ассоциаций с русской классикой XIX в. – танцами персидок из «Хованщины» Мусоргского, арабским танцем из «Щелкунчика» Чайковского, восточными танцами из «Руслана» Глинки и др. Танец эфиопок основан на широко популярной теме Дюка Элингтона «Караван». Внезапно эфиопки сбиваются на экстравагантный, зажигательный чарльстон (ц.198) – черные рабыни потеряли контроль над ситуацией и на мгновение забыли, где они находятся. Но, после сердитых жестов мага они вновь покорно (как и подобает послушным рабыням) продолжают исполнять прежнюю хореографическую миниатюру.

Три раза проводятся различные фокусы мага – «знаменитого и великого мага эфиопского – Унипер-Ситата Кулум-Бурумба!» (пародия на Университет дружбы народов им. Патриса Э. Лумумбы в Москве).

В первый раз маг производит фантастические игры с часами дяди Ильи Федосеевича (ц.191).

Во второй раз он начинает показывать фокус с яйцом (который проходит, в свою очередь, также в три этапа). Сначала этот фокус демонстрируется на его помощнике (ц.200). Затем – на зяте Ивана Степановича (ц.205), (ремарка в партитуре – «маг делает свои пассы, поглаживает зятя по голове, тот бледнеет, широко раскрывает рот, оттуда вываливается яйцо, падает и разбивается. Все поражены, а зять, пошатываясь и мало что соображая движется к столам, цепляясь рукою за воздух, как за стенку»). В завершении «жертвой» манипуляций мага становится купец Филимон Бавкидыч, у которого также изо рта появляется яйцо (ц.217-218). Во время последнего гипнотического сеанса все купцы дружно засыпают.

В третий раз известный гость решает «наказать» бедную рабыню-эфиопку, которой, в результате магических пассов, должны отрубить голову (ц.231). Однако, его последнее представление терпит фиаско, «наказание глупой рабыни, ослосавэйся своего каспады(и)на» не состоялось. За эфиопку вступается дядя Илья Федосеевич, купцы набрасываются на мага, истошно крича «*Кончай его!*»<sup>93</sup>.

Принцип утроения является важным структурно-композиционным средством в первой картине третьего действия («Чаепитие в Новотроицком монастыре»).

Троекратно проводится гротескно-комедийная ситуация, где каждый персонаж (в назидание другим!) демонстрирует свою недюжинную физическую силу – сгибаемая и разгибаемая кочергу.

В начале «нарывается на ссору» с завсегдатаями кабачка дядя, у которого всегда возникает безоговорочное желание властвовать над всеми, где бы он ни находился (первое проведение сюжетно-сценической ситуации, ц.24).

<sup>93</sup> Данный эпизод имеет тонкое тематическое предвосхищение в предшествующем номере – «Панегирике русскому языку», исполняемому от лица дяди. Илья Федосеевич разглагольствует о преимуществах русского языка в сравнении с другими: «Чудо! Чудо! Чудо! Знать русский язык – он всякому понятен, коль эфиоп на нем заговорил! <...> Да, господа *Вы поверьте мне!*», – пытается убедить он всех собравшихся. Незаметно в его вокальной партии возникает известная тема из арии *Кончака* – «Ах, не врагом бы твоим, а союзником верным, а другом надежным, а братом твоим мне хотелось бы быть, *ты поверь мне!*», почти в точности повторяются и отдельные реплики этого персонажа (из второго действия оперы «Князь Игорь» Бородина). Игра слов – *Кончак* и *Кончай его!* – имеет здесь выразительное смысловое значение. Илья Федосеевич сам становится таким же грозным, как и хан Кончак.

Дядю защищает внезапно появившийся Рябыка, который приостанавливает назревающий скандал. «Негоже, ваше степенство, вам об них руки марасть, не солидно!..», – степенно замечает он, потом «завязывает кочергу узлом и бросает ее в угол» (второе проведение сходной сюжетно-сценической ситуации, ц.31).

Завершает сцену прислуживающий в трактире половой Никифор – он «на цыпочках подкрадывается к кочерге, распрямляет ее, разглаживает и ставит аккуратно на место» (третье проведение данной ситуации, ц.34).

В три этапа происходит «глубокомысленный», исполненный философских сентенций, разговор дяди и племянника на литературные темы, где обсуждается деятельность публициста и критика Писарева, а также творчество гениальных художников Шекспира и Пушкина. Их беседа происходит в двух сценах – «Семейный разговор на литературные темы» (ц.60) и «Задумчивая беседа о пользе стихосложения и многое другое...» (ц.92).

В самом начале разговора речь идет о литературных трудах Д.Писарева, социологические взгляды которого были одной из попыток распространить материализм на понимание общественных явлений (первый этап сцены-диалога, ц.60). Племянник явно увлечен философскими изысканиями этого критика, борющегося против идеализма, религии и низвергающего достижения великих мастеров искусства. Реакция дяди неодобрительна. «Пушай сам попробоват что-нибудь сделать... своим рукам... А критику наводить дело не хитрое – энто любой дурак может...», – заключает он.

Следующим объектом обсуждения становятся труды Шекспира, которые также подвергаются резким нападкам со стороны современной молодежи (в лице племянника) – второй этап сцены-диалога (ц.64).

И, наконец, речь заходит о великом русском поэте Пушкине, к творчеству которого племянник относится снисходительно, хотя его знания в этой области весьма ограничены («Был в старину такой пиита, дядюшка... все на дуэлях дрался...», – замечает он) – третий этап сцены-диалога (ц.92).

Завершается беседа дяди и племянника в высшей степени оригинально. Племянник осмеливается, наконец, продемонстрировать свое искусство стихосложения Илье Федосеевичу и исполняет, в подражание Пушкину, свой «шедевр» – романс «собственного сочинения» под названием «Памятник нерукотворный!» (ц.116):

Ты сидишь, сочиняешь стихи,  
В голове твоей полный сумбур,  
Мысли носятся что петухи  
Полны лирики и каламбур.

Начинаешь ты стих неспроста,  
А выводешь его ты чутьем,  
Вставишь строчку, да буква не та  
И опять все летит кувырком.

Мысли носятся что петухи...  
В голове их ненужных полно:  
Вставишь слово, да буква не та,  
Получается впрямь ерунда.

«Да уж верно...», – замечает аккуратно дядя, не желая при этом обидеть племянника. Племянник же извиняется: «Ну, тут у меня немножко не дописано, дядюшка...». «И сего достаточно!», – заключает Илья Федосеевич.

«Сумбур» стихосложения вполне соответствует и музыкальному сопровождению. Музыка также «достойна всяческих похвал». Она основана на синтезе двух популярных мелодий, относящихся к культуре разных эпох – XIX и XX вв.: в ней остроумно объединяются темы известного романса «На заре ты ее не буди» и песни военных лет «Вьется в тесной печурке огонь».

Все три указанные фрагменты композиции оперы начинаются одной и той же джазовой лейттемой (открывающей оперную дилогию), для них показательно и единое темповое обозначение (*Andante con moto*).

Пример пятикратного проведения ситуации – сцена с часами-кукушкой, которая проходит во второй и четвертой картинах второго действия («В доме у дяди» и «Снова в доме у дяди»).

В первый раз (вторая картина, ц.42) часы-кукушка (терцовый мотивов – *f-des*) точно отсчитывает время, 7 часов утра. Маленький мальчик, внучок Ильи Федосеевича играет около няни и просит ее не дремать, т.к. ему скучно. Няня, просыпаясь, наконец, от боя часов, произносит: «Тут заснешь! Страсти Господни!». Именно в это время, ранним утром в доме дяди Ильи Федосеевича появляется булочник Сидоркин.

Во второй раз сцена с часами возникает уже в четвертой картине (Ст. до ц.121). Скандал между нянькой Дунечкой, внуком и Сидоркиным достигает апогея, «все летит вверх дном». Бедный Сидоркин не знает куда скрыться, он решает исчезнуть, «хватает шапку, бежит к дверям и вдруг...получает сокрушительный удар по голове от внезапно отворившейся двери» (ремарка автора). Часы-кукушка также начинают барахлить и неправильно отсчитывать время.

В третий раз (ц.122) Илья Федосеевич «решительным шагом подходит к часам и что-то там поправляет. Кукушка сразу прячется». «Так орете, что даже часы испортились», – бросает дядя с негодованием.

В четвертый раз (4 т. до ц.126) «кукушка» снова заявляет о себе, чем невероятно раздражает дядю. Она невольно «вклинивается» в действие, «пытаясь предотвратить» конфликт, который снова назревает. Сцена приобретает юмористический характер, что усиливается остроумными авторскими ремарками – «Снова из часов выглядывает кукушка. Дядя свирепо грозит ей кулаком, кукушка прячется». Здесь воспроизводятся элементы сюрреалистического театра, свойственные, например, драматургии Э.Ионеско, С.Беккета и др.

И, наконец, последний, пятый раз тема кукушки возникает на фоне колокольного звона в заключительных тактах картины – уже после банкротства Сидоркина (9т. после ц.174). В кодовом фрагменте картины резко возрастает трагедийность, смысловой подтекст укрупняется до предела. Зов кукушки воспринимается как символ стремительно уходящей жизни человека, ожидания Страшного Суда. Не случайно, по видимому, и семикратное проведение данной темы (терцового мотива, *e – c*), которое имеет в контексте настоящей драматургической ситуации выразительное символическое значение (сакральный смысл числа 7)<sup>94</sup>.

В драматургии этих сцен также отражена идея, связанная с *принципом однородного конуса*, олицетворяющего собой один из высших принципов искусства (по теории В.Холоповой)<sup>95</sup>. Здесь возникает рас-

<sup>94</sup> Вместе с тем, углубление смысла в этих повторяющихся ситуациях подчеркивается и некоторыми сценическими деталями: во второй картине время действия начинается ранним утром, окончание четвертой картины связано с вечерним временем, что также не случайно – рассвет олицетворяет зарождение, начало жизни, вечер, ночь воспринимаются как ее окончание.

<sup>95</sup> Принцип однородного конуса, по теории В.Холоповой, является одним из высших принципов искусства, отражающий многомерность содержания художественного произведения, где смысл (в том или ином сочинении) «расширяется от простого предмета (или какого-либо элемента) до широчайшего символа и от собственного «я» до бесконечной вселенной» (Холопова В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. СПб., 2000. С. 188, 189).

ширяющийся конус, многократно усиливающий содержание сюжетно-сценического и музыкального действия: часы (кукушка, колокол) – время жизни земной (страсти земные) – бесконечность жизни вечной.

Мощным организующим средством являются многочисленные *реплики-рефрены*. Таковы реплики – «Отнести его в покои», «Эх, Маруся-а!..», «Забодай меня комар!», «А я говорю: хватит выть и точка!» и многие другие.

Например, в первом действии, в третьем явлении пятой картины («Эфиопы, или Тайны черной магии») сквозное значение приобретает выразительная реплика дяди «Отнести его в покои» (ц.217). Она относится к некоторым участникам ночного пиршества – друзьям-собутельникам Ильи Федосеевича, которые неизбежно засыпают, не выдерживая гипнотических манипуляций Мага-эфиопа. Сеанс гипноза повергает их в продолжительный сон.

В первой картине третьего действия («Чаепитие в Ново-Троицком монастыре») периодически повторяется реплика «Эх, Маруся-а!» (ц.40, 11 т. после ц.44). В данной картине появляется интересный персонаж – пьяница Рыдало. С ним связан замечательный сольный номер – «Una Lamento improvviso, или Откровения Рыдалы». Тест либретто ариозо Рыдалы, написанного в жанре нарочито примитивного вальса, также весьма колоритен: «Уж вечер вечерееет; на кладбище идут. Маруся отравилась, – в гробу ее несут». Преувеличенно-экспрессивная, бесшабашно-трагическая фраза Рыдалы многократно появляется и в других сценах.

В той же картине в устах Поганенького старичонки постоянно звучит грубоватая реплика-присказка (пригодная для всех случаев жизни) «Забодай меня комар!» (7 т. после ц.30, 6 т. после ц.37). Сначала данный персонаж активно выступает против Ильи Федосеевича, затем, струсив, начинает подобострастно исполнять все желания знаменитого купца-миллионщика – при этом его ключевая фраза остается всегда неизменной.

В первой картине третьего действия также сквозным образом проходит фраза-реплика дяди «А я говорю: хватит выть и точка!» (ц.18, ц.20). Он не в состоянии спокойно воспринимать пение Заики и приятелей-собутельников («Солнце всходить и заходить, а в тюрьме моей тьма – хо-хо–о. Днем да-й ночью часовы-хы-я, да, эх!.. стирягут мое окно – хо-хо-о», ц.15), которое навевает на него нехорошие мысли, и он повелевает им замолчать.

Как правило, в каждом крупном фрагменте композиции – акте, картине или отдельной сцене – возникают *арочные репризные обрамления*, которые связаны прежде всего с повторением тех или иных сюжетно-сценических ситуаций, текста либретто, тематического материала, образуются тональные, тембровые переключки и пр. Остановимся лишь на некоторых из них.

В *первом действии* корреспондируют между собой первая («Предистория») и пятая картины («В ресторане»). В начале и в конце этого действия возникает образ матери Племянника, которая советует своему единственному сыну навестить дядю, познакомиться с ним и передать от нее поклон. Появляется арка в тексте либретто («Он тебя может хорошему наставить»), вновь звучит лейттема променажа (ср. ц.13 и ц.244, ц.246). В завершении пятой картины образ матери раздваивается (к партии Маменьки первой присоединяется партия Маменьки второй). Драматургически такая ситуация оправдана и имеет глубокий смысл. Молодой человек уже сам начинает терять голову после неопишуемой по размаху ночной вакханалии (у него двоится в глазах). А главное – «благочестивые наставления» дяди оказываются на деле мифом. Примечательна в этой связи выразительная ироничная ремарка композитора – «Сделав публике “нос”, видение дяди исчезает» (ц.249).

Во *втором действии* образуется арочное соответствие – сюжетно-сценическое и музыкальное – между началом второй и последними тактами четвертой картины. Главным персонажем здесь является владелец хлебопекарни Сидоркин, который приходит в дом Ильи Федосеевича с надеждой, что тот даст ему отсрочку в платеже долга. Начало второй картины – приход Сидоркина, заключение четвертой картины – его уход. Не добившись ничего, бедный булочник, ставший банкротом, покидает дом богатого купца. Сквозь призму этого персонажа проводится важная для сочинения Сидельникова смысловая идея, связанная с возмездием за содеянные грехи.

Очевидно родство тематического материала вариационного цикла, открывающего вторую картину (ц. 39) и оркестровой постлюдии четвертой картины, в музыкальную ткань которой инкрустирован основной лейтмотив дилогии (ц. 172).

В том же *втором действии* возникает симметрия между оркестровым вступлением к первой картине («У разбитого корыта») и одним из фрагментов четвертой картины («Снова в доме у дяди»), (ср. тт.1-7 и 4т. после ц.131). Тема с ярко выразительными острыми форшлагами

олицетворяет собой настроение тоски, лени, чувство тяжести и дурмана после вакханалии минувшей ночи. Данная тематическая арка тесно взаимосвязана с сюжетно-сценическим действием. В первой картине Илья Федосеевич, прокутивший значительную сумму денег, с большой неохотой выплачивает долг. По возвращении домой дядя вынужден признаться няньке Дунечке (которая воспитывала его с малолетства и знает всю жизнь) о своих «подвигах» (речь снова заходит о кутеже), за что получает от нее строгий выговор.

*Третье действие* является во многом синтезирующим по отношению к предшествующим двум актам. В нем содержатся многочисленные арочные обрамления, которые связаны с самым высшим композиционным уровнем – дилогией в целом; возникают также параллели и внутри самого акта.

Масштабная оперная дилогия «Чертогон» имеет зачин и концовку. В самом начале первого действия провозглашается главная идея сочинения, отсылающая слушателей к его названию. Первое действие открывается репликой-заставкой Племянника от автора: «Чертогон – это обряд, который можно видеть только в одной Москве и притом не иначе, как при особом счастье и протекции» (ц.1). В заключении третьего действия вновь возникает знакомая фигура Племянника от автора, который произносит ту же реплику, завершая свой рассказ о происшедших событиях в Москве, и прощается с публикой (ц.257). Неизменным остается тематический материал с остро характерным джазовым ритмом в том же дорийском ладу (*d-moll*).

Показательны тематические соответствия на уровне действия.

Так, например, музыка *Лесной интерлюдии* (ц.185) – симфонического эпизода, служащего переходом ко второй картине – составила основу *Прощальной песни* (ц.253). Ее исполняет Певец из народа, олицетворяющий, как уже отмечалось, авторскую позицию самого композитора Н.Сидельникова («Ой, ты русская земля, ты родима сторона...»). Чарующая, распевная «стелющаяся» мелодия, вызывающая ассоциации с широкими просторами русской земли, в соединении с торжественно звучащим колокольным звоном, покоряет задушевностью и возвышенностью.

Тематический материал хора *слепых странников* («Господи, спаси и помилуй нас грешных», ц.195) получил отражение в завершающем фрагменте оперной дилогии – в *Последнем шествии* («Душе моя, душе моя, что спиши?»), ц.263). Здесь возникают яркие реминисценции с «Пар-

сифалем» Вагнера (примечательна в данном отношении выразительная ремарка композитора – *in modo di Parsifale*), а также с прелюдией Дебюсси «Паруса».

Малый уровень композиции представлен сценами и отдельными сольными номерами<sup>96</sup>.

Сольные номера – ариозо, романс, дуэт, дуэтино и пр. – олицетворяют собой портреты-«состояния», где отображаются те или иные чувства, эмоции, или портреты-«идеи», в которых провозглашаются мысли о жизни, бытии и предназначении человека. Они могут содержать также и весьма сатирический текст. Здесь используются главным образом куплетные, запевно-припевные и сквозные формы.

К портретам-«состояниям» относятся, например, песня Слепого певца (второе действие, первая картина, ц.1 – запевно-припевная форма), страстное *Arioso irato* Сидоркина (второе действие, четвертая картина, ц.150 – сквозная форма), Дуэтино Ивана Степановича и его Зятя (первое действие, пятая картина, ц.130 – сквозная форма с чертами ритмической остинатности) и др.

К портретам-«идеям» – Панегирик русскому языку, исполняемый от лица дяди (первое действие, пятая картина, ц.223 – сквозная форма), романс Племянника «Памятник нерукотворный!» (третье действие, первая картина, ц.116 – куплетная форма), дуэт Поганенького старичонки и Заики под названием «Гнилые сентенции» (третье действие, первая картина, ц.176 – сквозная форма), рассказ странников (третье действие, переход ко второй картине, ц.201 – куплетная форма), Прощальная песня (третье действие, вторая картина, ц.253 – куплетная форма), Последнее шествие, являющееся хоровой постлюдией дилогии (третье действие, вторая картина, ц.263 – куплетная форма).

Сцены в «Чертогоне» выполняют основополагающую функцию и являются самой важной, на наш взгляд, структурной единицей. Как правило, они сквозные по своей архитектонике, но содержат также и всевозможные репризные включения.

Важной особенностью композиции дилогии становится *двоекратность (парность) в организации отдельной сцены или сцен* (по схеме *a, a1*), а также возникающая иногда при этом *сценическая инверсия*, при

<sup>96</sup> В оперной дилогии «Чертогон» возникают фрагменты, которые с точки зрения музыкальной композиции занимают промежуточное положение между малым и средним уровнем. К таким фрагментам относятся, например, отдельные явления в пятой картине первого действия (первое явление – «Очи черные» или «Море разливанное», второе явление – «Иван Степанович» или «Чего моя левая нога хочет» и т.д.).

которой персонажи «меняются местами», произносятся тот же, и, нередко, противоположный по смыслу текст (принадлежащий ранее другому действующему лицу). Весьма часто в таких фрагментах проходит и сходный тематический материал. Это – интересный прием Сидельникова, подчеркивающий комедийно-сатирический аспект жанра оперы.

Показательными в данном отношении являются некоторые приемы.

Во второй картине второго действия сказку про зайчика рассказывает пятилетний внучек Ильи Федосеевича (*a*, ц.41), в четвертой картине того же действия свою фантастическую историю излагает нянька Дунечка (*a1*, ц.90). Ее рассказ ярко юмористичен, т.к. она все время теряет нить повествования, забывая все на ходу, путая события и постоянно засыпая. Объединяющим архитектурным средством в данных фрагментах является цикл вариаций на *soprano ostinato* (проходящий в оркестре).

В первой картине третьего действия («Чаепитие в Ново-Троицком монастыре») сцена ссоры между дядей Ильей Федосеевичем и завсегдатаями кабачка снова разворачивается в два этапа. Первый раздел (*a*, ц.18) открывается репликой Ильи Федосеевича, которого раздражает заунывное пение Заики и приятелей-собутельников («Ну, хватит выть! Эй, вы там!»). В развитии действия участвует Поганенький старичонка, активно противостоящий дяде и защищающий своих друзей. В начале второго раздела (*a1*, ц.53) звучит сходная реплика – но уже в партии Поганенького старичонки («А я говорю, – хватит выть и точка!.. – беспокоишь высоких особ!..»), внезапно изменившего свое отношение к известному купцу-миллионщику ввиду появления в момент спора грозного Рябыки (помощника и телохранителя дяди). Дядя же, напротив, начинает поддерживать поющих посетителей кабачка (текст либретто его партии почти в точности совпадает с репликами Поганенького старичонки из первого раздела сцены – ср. ц.19 и ц.54). Возникающая в обоих разделах сцены аллюзия на тему *dies irae* подчеркивает возрастающее напряжение, конфликтность ситуации.

Сценическая инверсия образуется неоднократно и в других сценах – «Концерт-загадка» (первое действие, пятая картина), «Последний фокус мага» (первое действие, пятая картина), «У разбитого корыта» (второе действие, первая картина), «Ругань извозчиков за окном» (второе действие, первая картина), «Появление знахаря и его свиты» (второе действие, третья картина) и пр.

Воистину своим творчеством Сидельников воздвиг себе «памятник нерукотворный». «Чертогон» – одно из самых значительных и крупномасштабных сочинений композитора, вероятно, главная работа его жизни, которая могла бы оставить огромный след в русском и мировом музыкальном искусстве. Она поражает размахом, сложностью концепции, и отдельными деталями, каждая из которых значительна по смыслу. Это произведение глубоко сатирично. Параллельно с Лесковым Сидельников выступает здесь как беспощадный критик русской действительности. Чудовищный кутеж известного миллионера в московском ресторане «Яр» обнажает дикие нравы распоясавшегося купечества. И эта ситуация транспонирована Сидельниковым на современное ему время. Обнаженно-открыто или завуалированно-тонко, лишь отдельными намеками «прописаны» не только животрепещущие, глубоко волнующие проблемы современной ему жизни, затрагивающие совесть и мировоззрение огромного количества русских людей, но и воспроизведены также и конкретные политические фигуры, деятели культуры и искусства. Вместе с тем, в опере явственно ощущается нарастающее чувство боли за Россию и сострадание русскому человеку. Позиция Сидельникова-мыслителя, Сидельникова-гражданина воплощается ярко и остро, с мощнейшим эмоциональным накалом. «Во весь голос» Сидельников обращается к миру, заставляя задуматься о нравственно-политической ситуации в России, о «кривом зеркале» культивирующихся социальных норм, и об истинных моральных, духовно-этических ценностях, которые всегда, во все века олицетворяли собой сокровищницу внутренней жизни русского человека.

Объединяющая свержинтонация оперы связана с покаянием, исповедальностью, истинной искренней верой – «единственной силой, – по словам Вяч. Иванова, – организующей хаос нашего душевного тела», единого всеопределяющего начала духовной и внешней жизни русского человека. Это начало «вовлекает всех своих верных и маловерных <...> в новый круг уже неуспокоенной душевной сосредоточенности, но поистине и в высочайшем смысле трагической пронзенности, за которой разражается светлая гроза несравнимой ни с чем на земле радости – светлейшей из всех, какие знавала душа человеческая, только упившись досыта чистейшими своими слезами»<sup>97</sup>. Конец оперы – просветленно-торжественный, олицетворяющий утверждение самых высоких чувств

<sup>97</sup> *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 376.

и помыслов, радостное преодоление тьмы греха, соприкосновение с живым покровом соборности и апофеоз любви человека к человеку и Христу-искупителю. Все действующие лица, а также дирижер и оркестранты, как уже отмечалось, просят друг у друга прощения, дилогию завершает канонический текст – фрагмент Кондака по 6-ой песни из Великого Канона св. Андрея Критского:

Душе моя, душе моя, что спиши?

Во(с)стани!

Конец приближается...

Сидельников увенчивает свое грандиозное произведение звучанием колоколов.

## Глава пятая.

### **«Мастер и Маргарита» С. Слонимского**

Опера «Мастер и Маргарита» С.Слонимского по эпохальному роману М.Булгакова была создана в 1972 г. Тогда же ее первая часть была исполнена в закрытом концерте Ленинградского Дома композиторов, после чего долгие годы опера находилась под запретом. Впервые она была дана в концертном исполнении в мае 1989 г. силами артистов Московского академического музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и ГАБТа СССР под управлением оперного дирижера М. Юровского (20 мая в Большом зале Московской консерватории, 21 мая – в концертном зале им.П.И.Чайковского). Сценическая премьера была осуществлена в Гамбурге 9 июля 2000 г., где опера была исполнена на немецком языке. Либретто написано Ю.Димитриным и В.Фиалковским<sup>98</sup>.

Роман «Мастер и Маргарита» относится к фундаментальным сочинениям духовной культуры XX в., представляет собой, по утверждению известного исследователя-литературоведа О.Кандаурова, *«супертекст»*, т.е. текст, ниспосланный на Землю Высшими силами как Откровение истины<sup>99</sup>. По словам О.Кандаурова, роман Булгакова – «высочайшее откровение, фиксированное <...>“под пятой” тоталитарного режима. Как сакральный текст и как криптограмма, выданная “на гора” из духовного подполья, он требует герменевтического истолкования, экзегетических детальных пояснений и знаковой дешифровки <...> для включения его гностических сокровищ в живой оборот современного человечества»<sup>100</sup>.

Он оказался последней книгой Булгакова. И написан так, словно автор, заранее чувствуя, что это его последнее произведение, хотел вложить в него без остатка всю остроту своего сатирического взгляда, безудержность фантазии, силу психологической наблюдательности.

Сложнейший по концепции и глубинным смыслам роман, соединяющий в себе фактически два романа с их параллельной драматургии

<sup>98</sup> История запрета исполнения оперы описана В. Холоповой в статье «Философская “камерата” Сергея Слонимского» // Советская музыка, 1989. №10. С. 22—25. Сведения о постановке оперы изложены также в приложении.

<sup>99</sup> Кандауров О. Евангелие от Михаила. М., 2002. С.10.

<sup>100</sup> Там же. С. 10.

ей – древне-христианский и современный, о Иешуа и Мастере – должен быть «уложен» в емкое и краткое либретто и приспособлен для оперного воплощения. Эта задача решается композитором и либреттистами с поразительным мастерством.

С.Слонимский отмечает: «В опере есть несколько идей, дорогих Булгакову. И мне. Например, власть не должна быть насилием над людьми; человек не должен бояться поступать по совести и не должен ставить интересы карьеры, мельчайшие жизненные интересы выше критериев гуманности; преданная любовь – это огромная сила, способная обессмертить и спасти человека; творчество художника, если оно талантливо и правдиво, может продолжить свою жизнь в будущем...»<sup>101</sup>.

Специфика литературного источника, и, соответственно, либретто, – со значимостью, семантической наполненностью каждого слова, фразы, реплики, мыслями «между строк», – предопределила и музыкальное «видение» оперы. «Мастер и Маргарита» Слонимского – великолепный пример современного философско-интеллектуального театра, где «первую скрипку» играет литературный текст, «ведущий» за собой музыку и представляющий смысловые драматургические акценты.

Произведение Слонимского является достаточно редким – и для русского отечественного, и для западно-европейского музыкального искусства – образцом оперы, в которой музыкальное развертывание строго следует логике сюжетно-фабульного изложения, исходящего, в свою очередь, из художественно-структурных особенностей романа.

Зашифрованность, эзопов язык булгаковского повествования, обусловливающие иносказательную манеру изложения, сложность и разнообразие ассоциативного ряда, множество тонких аллюзий и параллелей, предполагают прежде всего – при исследовании этого произведения – раскрытие смыслов (насколько это возможно) словесно-сценической основы оперы. Здесь возникает важный и весьма трудно решаемый вопрос о прототипах персонажей – евангельских, исторических, художественно-литературных – их переплетении, взаимовлиянии, иногда, зеркальном отражении.

Художественная концепция произведения М.Булгакова, его драматургически-структурное пространство проецируют в значительной степени и специфику жанра оперы С.Слонимского. Жанр оперы, в свою очередь, влияет на особенности музыкальной драматургии и композиции.

<sup>101</sup> Цит. по: Баева А. Поэтика жанра: Современная русская опера. М., 1999. С. 87—88.

## 1. Евангельские, исторические и художественные прототипы персонажей в романе М. Булгакова и опере С. Слонимского

Роман-сатира Булгакова, который можно считать грандиозной «Божественной комедией» XX столетия – произведение, аккумулирующее в себе, на наш взгляд, все роды искусств. Трудно сказать, что является в нем первостепенным и наиболее значимым: это – своеобразный философский универсум, модель Вселенной, где драматическое, комедийно-сатирическое и inferнально-гротескное, лирическое, эпико-повествовательное существуют на равных правах. Порой резкие, неожиданные переходы от одного к другому – от сатиры к психологической прозе, от психологической прозы к фантастике, от фантастики к трагическому и любовно-лирическому повествованию, являются важной особенностью произведения. Роман Булгакова многолик и многослоен. В нем – история и философия Евангелия с его нравственными законами Бытия, мир потусторонних дьявольских сил, история любви Маргариты к Мастеру, такой счастливой и такой несчастной, и такой сильной и в своем счастье и в своем несчастье. Главным полем для сатирических наблюдений писателя становится московская обывательская околосредовая среда конца 20-х годов XX столетия. Булгаков иронизирует над мещанством, пошлостью, приспособленчеством, корыстолюбием. Его слово сатирика остро и беспощадно.

Диспозиция героев, соответственно, подчинена этому свойству романа, что проявляется в их пестроте и разнообразии. Из большого количества персонажей произведения Булгакова композитор и либреттисты выделили 20 основных, где каждый несет «груз» этико-философских, евангельских, идеологически-нравственных, социальных и политических размышлений, становясь фактически персонажем-«идеей»: среди них – *Мастер* (баритон), *Маргарита* (сопрано), *Иешуа* (баритон), *Пилат* (бас), *Иуда* (тенор), *Каифа* (бас), *Левий Матвей* (тенор), *Ница* (меццо-сопрано), *Служанка* (сопрано), *Палач Крысобой* (бас), *Гестас* (тенор), *Дисмас* (тенор), *Начальник тайной стражи* (баритон), *Здравомыслящий* (тенор), *Деятель средней ответственности* (тенор), *Критик 1* (баритон), *Критик 2* (тенор), *Критик 3* (бас), *Бездомный* (бас), *Простоволосая* (сопрано), *Воланд* (баритон), *Фагот (Коровьев)* – фагот (артист миманса), *Кот Бегемот* – флейта-пикколо (артист миманса).

Второстепенное положение занимают: толпа, члены правления Массолита; невидимые голоса – *камерный хор (coro da camera)*; Гости на Великом балу у Сатаны, Фрида, барон Майгель, персонажи из Варьете, Тофана, Жак, Роберт – *артисты балета*.

Обратимся к ведущим персонажам оперы и их герменевтической «расшифровке»<sup>102</sup>.

**Мастер.** Слово «мастер» относится прежде всего к самому М.Булгакову. В 1930-е гг. «мастером» называл М.Булгакова поклонник его творчества, посол США в СССР У.Буллит, так что автобиографический герой мог быть обозначен этим «именем». Это понятие применялось также (по меньшей мере) к двум представителям русской культуры XX в. Мастером называли выдающегося театрального режиссера Вс.Мейерхольда, который с 1923 г. работал в театре своего имени. Известно, что слово «мастер» прозвучало в телефонном разговоре Сталина с Б.Пастернаком (1934), и оно было связано со знаменитым поэтом Осипом Мандельштамом. (Сталин спрашивал о только что арестованном поэте Осипе Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?», – из чего следовало, что к «мастеру» могли быть применены иные законы).

Сохранение этого слова в тексте и обозначение им главного героя романа действительно могло быть навеяно широко обсуждавшимся в кругах московской интеллигенции телефонным разговором. Оба «мастера» были незаконно осуждены в 1930-е гг. и погибли в период сталинских репрессий. Обоих исследователи называли в качестве прототипов образа главного героя романа «Мастер и Маргарита» – их фамилии начинаются с буквы «М», вышитой на шапочке булгаковского мастера.

Учеными-литературоведами замечено, что в рукописях Булгакова это слово появляется раньше, чем состоялся упомянутый разговор

<sup>102</sup> В истолковании смысла имен булгаковских героев автором использованы следующие литературоведческие труды:

- *Лескис Г.* Триптих М.Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 1999;
- *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007.
- *Поздняева Т.* Воланд и Маргарита. СПб., 2007;
- *Яблоков Е.* Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001;
- *Кандауров О.* Евангелие от Михаила. М., 2002;
- *Гаврюшин Н.* Нравственный идеал и литургическая символика в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Кн. 3. СПб., 1995. С. 25—35.

Кроме того, важные сведения по истории христианства почерпнуты в книге: Библийская энциклопедия. М., 1990.

в 1931 г.: в наброске главы «Полет Воланда» фагот подобным образом обращается к дьяволу. Кроме того, мастером («мой бедный и окровавленный мастер») Булгаков назвал в «Жизни господина де Мольера» и своего любимого драматурга.

Мастер воплощает также образ духовного учителя, и в этом смысле он несомненно сопоставим с Иешуа.

**Маргарита.** Имя «Маргарита» в переводе с греч. означает 'жемчужина'. Образ Маргариты Николаевны биографически соотнесен с Еленой Сергеевной Булгаковой, ставшей женой писателя в 1932 г.

Внешних совпадений образа и прототипа не так уж много, но зато их сближает огромная сила любви, мужество и энергия в защите своего чувства, любимого человека, его труда и памяти о нем, получившие выражение в эстетической напряженности самого образа героини.

Выбор имени был определен прежде всего образом Маргариты (Гретхен) из трагедии Гете, с которой очевидно соотнесен образ булгаковской героини: обе они символизируют бесконечно самоотверженную женскую любовь, в одном случае – спасающую душу Фауста, в другом – вырывающего Мастера из «дома скорби» (если Фауст заложил душу дьяволу, чтобы полнее почувствовать и познать «и радости, и горе мироздания»), то Маргарита сама идет на сделку с сатаной, чтобы спасти своего возлюбленного).

Другие реминисценции связывают образ Маргариты Николаевны с Маргаритой Валуа (1553-1615). Недаром булгаковскую Маргариту порой называют 'королевой французской' (Наташа), 'королевой Марго' (Коровьев) или просто 'Марго' (Мастер).

Булгаковские Мастер и Маргарита испытывают тревожное состояние духа, ждут казни, ощущая призрачность возвращенного им на какие-то часы их прошлого бытия. Это тревожное состояние героев передает трагическое состояние самого М.А.Булгакова и его жены, отраженное не только в романе, но также и в дневниках Елены Сергеевны. Так, 28 марта 1937 г. она записывает: «Поздно ночью М.А.: – Мы совершенно одиноки. Положение наше страшно»; 28 апреля еще мрачнее: «У М.А. тяжелое настроение духа. Впрочем, что же – будущее наше, действительно, беспросветно».

Образ Маргариты в романе тесно связан с темой и образом Луны (главы «Крем Азazelло», «Полет», «Извлечение мастера», «Прощание и вечный покой»). В романе дана сложная интерпретация «лунной реалии» как символа женственного и творческого начала: лунный луч, на-

правленный Булгаковым, приводит в то мифологическое пространство романа, в котором имена и названия, цифры, предметы и животные, современные ситуации из конкретных сиюминутных превращаются в абстрактные, вечные, где все наполнено древней символикой, фиксирующей сложный и болезненный процесс психологической трансформации человеческого индивидуализма. Булгаков использует лунный символизм имени Маргарита, который связан с водой, с живым потоком текущего сознания, с Луной, которой дано управлять водами и временем: Маргарита – жемчужина – вода – Луна – это цепь символов, которые олицетворяют Женщину в мировой культуре.

Писателю понадобилось это абсолютное проявление женского начала, вечно женственной силы. Тем самым он ставит свою героиню в один ряд и с Афродитой Праскителю, изваянной как бы из мраморной раковины, Венерой Боттичелли, Жемчужиной Врубеля и другими Маргаритами – жемчужинами мирового искусства, и, конечно, с Еленой, созданной Гете, который один из первых назвал «anima» (душа) вечную женственность.

**Иешуа Га-Ноцри.** Иешуа на арамейском означает 'Господь – спасение'. Исследователи считают, что такое написание имени «Иисус» Булгаков мог найти у Ф.В.Фаррара<sup>103</sup>. У него же, видимо, заимствовал Булгаков и описание одежды своего героя: «Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной»<sup>104</sup>.

Га-Ноцри означает 'из Назарета'. Назарет (еврейск. 'цветущий') – город в 45 км. от Хайфы. Иисус Христос, родившийся в Вифлееме (Еванг. от Матфея, гл. 2), до начала своей проповеднической деятельности проживал в Назарете, что и послужило основанием именовать его «назаретянином».

Создавая образ Иешуа, Булгаков, кроме Евангелия, более, чем других авторов, использовал произведения Ф.В.Фаррара и Э.Ренана<sup>105</sup>.

У первого он заимствовал множество реальных конкретных описаний; у второго – ряд неканонических подробностей, в том числе – противопоставленность учения Иисуса официальной церкви. Однако, в отличие от Ренана, Булгаков сохраняет за своим Иешуа Га-Ноцри

<sup>103</sup> Фаррар Ф.В. Жизнь Иисуса Христа. 6-е изд., общ. СПб., 1893.

<sup>104</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков Михаил. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973. С. 436.

<sup>105</sup> Фаррар Ф.В. Жизнь Иисуса Христа. 6-е изд., общ. СПб., 1893; Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1991.

значение мессии и ставит судьбу всего человечества в зависимость от судьбы его учения.

С именем 'Иешуа' Булгакова связывали и некоторые личные, биографические события его жизни – однокурсником Булгакова на медицинском факультете был студент Иешуа Мильман.

**Понтий Пилат** (Еванг. от Иоанна, гл. 18,19; Еванг. от Матфея, гл. 27; Еванг. от Луки, гл.23; Еванг. от Марка, гл.15). Римский наместник в Иудее в 26-36 гг. по Рождестве Христовом, принадлежал к сословию всадников; его имя (Pontius Pilatus), возможно, – как считают некоторые исследователи, – родственно латинскому слову *pilum* ('копье'), отсюда булгаковское определение: «всадник с золотым копьем». Другое определение (также булгаковское) – «сын короля звездочета и дочери мельника, красавицы Пилы» – восходит к средневековой немецкой легенде, по которой отец Пилата был король – астролог Ат, а мать – дочь мельника Пила.

Жил он в Кесарии, но явился в назначенные времена в Иерусалиме для сбора податей Римскому правительству и в то же время производил здесь судебные разбирательства во дворце или претории, воздвигнутой, по-видимому, для этой цели. Его правление было вообще крайне неприятно для иудеев, т. к. он несколько не колебался продавать за деньги правосудие и произносить какой бы то ни было приговор вопреки справедливости.

Работая над образом Пилата, Булгаков использовал большую литературу (богословскую, историческую и художественную). Наибольшее влияние оказала книга Э.Ренана «Жизнь Иисуса».

Исследователи пишут о жестокости Пилата, его ненависти к иудеям, о его убийствах, тех мучениях, которыми он подвергал невинных без судебного разбирательства.

**Иуда** (Еванг. от Матфея, гл.26-27; Еванг. от Марка, гл.14; Еванг. от Луки, гл.22; Еванг. от Иоанна, гл.18). Иуда искаротский, один из 12 апостолов, предатель Господа. Назывался он *Искаротским*, вероятно, по месту своего рождения: Иуда Искарот, т.е. Иуда из Кериота. После того, как Христос избрал 12 апостолов, Иуде было поручено ношение при себе деревянного ящика, в который опускались приношения. Слова *Искарота*, сказанные им по случаю бесполезного, по его мнению, излияния и траты драгоценного мира на ноги Спасителя Марию, сестрою Лазаря, само собою прямо указывают на преобладавшее в нем корыстолюбие. Эта же гибельная страсть и послужила для него побуж-

дением предать за 30 сребренников своего Господа и Учителя. После содеянного он, как известно, раскаялся и удавился.

У Булгакова это – посторонний человек, спровоцировавший Иешуа на опасное политическое высказывание. Кроме того, роль Иуды, его предательство существенно изменены. В Евангелии предательство Иуды свелось к тому, что он указал стражникам, кто именно является Христом.

В романе Булгакова Иуда – провокатор, он действует активно: прячет у себя дома свидетелей обвинения, зажигает светильники, добивается от Иешуа высказывания на политическую тему. К тому же, свершив свое злодеяние, он не испытывает ни малейшего раскаяния. Так же цинично действуют все другие предатели в произведении Булгакова – Низа, Алоизий Могарыч, барон Майгель.

**Каифа** (Еванг. от Матфея, гл. 26, стих 3; Еванг. от Иоанна, гл.11, стих 49). Каифа с арамейского означает '*спасение*', с еврейского – '*исследователь*'; полное имя его было Иосиф Каифа. Он был иудейским первосвященником во время общественного служения Господа, а также во время его страданий и смерти (25-36 гг. от Рождества Христова). Его слова, приведенные в Евангелии от Иоанна (гл.11, стих 50-52), содержат в себе пророчество об истинных, бесценных для человеческого рода плодах смерти Богочеловека. На совете священников и фарисеев, собранном для решения вопроса – какие принять меры против Иисуса, которые много чудес творит и в которого многие из иудеев уверовали, Каифа сказал:

«И не подумаете, что лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб.

Сие же он сказал не от себя, но, будучи на тот год первосвященником, предсказал, что Иисус умрет за народ.

И не только за народ, но чтобы и рассеянных чад Божиих собрать воедино».

В романе Булгакова иудейский первосвященник изображен крайне отрицательно. Хладнокровный и жестокий политик, именно он является главным противником Иешуа Га-Ноцри и виновником его гибели. С ним соотнесен также и образ председателя МАССОЛИТа Михаила Александровича Берлиоза – основного зачинщика травли Мастера.

**Левий Матвей** – Евангелист Левий (он же Матфей), в переводе с еврейского – '*дар Божий*'; сын Алфея, один из 12 апостолов и автор

первого Евангелия, бывший до встречи с Иисусом Христом сборщиком пошлин (мытарем) при капернаумской таможене (Еванг. от Матфея, гл.9, стих 9; Еванг. от Марка, гл.2, стих 14-16; Еванг. от Луки, гл.5, стих 27-29). Так описана встреча Иисуса Христа с Левием Матфеем у евангелиста Марка:

«И вышел Иисус опять к морю;  
и весь народ пошел к Нему, и Он учил их.

Проходя, увидел он Левию Алфеева, сидящего у сбора пошлин,  
и говорит ему: следуй за мною. И он встав последовал за ним»  
(гл.2, стих 13-14).

Апостол Матфей явился в числе 12-ти избранных учеников Господа, которых Он послал с проповедью по городам иудейским. По вознесении Господа на небо и сошествии Св. Духа на апостолов ап. Матфей, оставаясь долгое время в Палестине, проповедовал евангелие иудеям, а потом отправился к другим народам. Уверовавшие иудеи перед его отбытием просили его оставить им в письменном виде то, что он излагал устно. И он написал евангелие, известное под его собственным именем и занимающее первое место в ряду священных новозаветных книг.

В романе Булгакова очевидна аналогия с единственным учеником Мастера Иваном Бездомным. В обоих случаях ученик до встречи с учителем занимался самым неподходящим для будущего служения делом: один был мытарем, другой – антирелигиозным поэтом.

**Палач Крысобой.** Образ изуродованного гиганта кентуриона Марка Крысобой является в романе Булгакова *символом* грубой силы, безмерной выносливости и жестокости, и в этом он противостоит одухотворенному и совершенно беспомощному перед ним Иешуа. Бездумно жестокий Крысобой составляет сильную опору для власти, совершающей насилие над людьми, уничтожающей людей, подобных Иешуа Га-Ноцри. Выразительный портрет его дан во второй главе романа: «Всем показалось, что на балконе потемнело, когда кентурион, командующий особой кентурией, Марк, прозванный Крысобоем, предстал перед прокуратором.

Крысобой был на голову выше самого высокого из солдат легиона и настолько широк в плечах, что совершенно заслонил еще невысокое солнце.

<...> Крысобой вообще все провожали взглядами, где бы он ни появлялся, из-за его роста, а те, кто видел его впервые, из-за того еще, что

лицо кентуриона было изуродовано: нос его некогда был разбит ударом германской палицы»<sup>106</sup>.

Он способен на страшные варварские пытки, его отношение к арестованным поражает безжалостностью: «Выведя арестованного (имеется ввиду Иешуа. – О.К.) из-под колонн в сад, Крысобой вынул из рук у легионера, стоявшего у подножия бронзовой статуи, бич и, несильно размахнувшись, ударил арестованного по плечам. Движение кентуриона было небрежно и легко, но связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубили ноги, захлебнулся воздухом, краска сбежала с его лица и глаза обессмыслились. Марк одною левою рукой, легко, как пустой мешок, вздернул на воздух упавшего, поставил его на ноги...»<sup>107</sup>.

Однако, это противопоставление – Иешуа Га-Ноцри – Палач Крысобой – не является для писателя абсолютным. В Крысобоее тоже тлеет искра Божия, что и в других людях. Иешуа уверен, что если бы ему удалось поговорить с этим «жестоким» и «черствым» человеком, тот бы «резко изменился».

**Гестас, Дисмас** – имена разбойников, распятых вместе с Иешуа. Речь о них впервые возникает также во второй главе романа: «Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце. Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг, и над толпою полетели хриплые арамейские слова:

- Четверо преступников, арестованных в Ершалаиме<sup>108</sup> за убийства, подстрекательства к мятежу и оскорбление законов и веры, приговорены к позорной казни – повешению на столбах! И эта казнь сейчас совершится на Лысой горе! Имена преступников – Дисмас, Гестас, Варраван и Га-Ноцри. Вот они перед вами!»<sup>109</sup>.

Имя третьего разбойника – Варраван (в переводе с арамейского – ‘сын отца’) – названо во всех канонических Евангелиях (Еванг. от Матфея, гл.27, стихи 16, 17, 20, 21, 26; Еванг. от Марка, гл 15, стихи 7,11;

<sup>106</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков Михаил. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973. С. 437.

<sup>107</sup> Там же. С. 437

<sup>108</sup> *Ершалаим* – такую транслитерацию названия этого города (вместо обычного: *Иерусалим*; в переводе с еврейск. – ‘владение мира’) Булгаков мог обнаружить, как считают исследователи, в некоторых книгах: «Еврейской энциклопедии» (СПб., изд. Брокгауз и Ефрон, б/г), в пьесе С.М.Чевкина «Иешуа Ганоцри. Беспристрастное открытие истины» (Симбирск, 1922) и др.

<sup>109</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков Михаил. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973. С. 456.

Еванг. от Луки, гл.23, стихи 18, 19; Еванг. от Иоанна, гл.28, стих 40). Оно написано в евангелиях, в отличие от романа, как *Варавва*.

Имена двух первых разбойников Булгаков мог найти в Евангелии от Никодима<sup>110</sup>, также, в указанном сочинении Ф.В.Фаррара.

**Здравомыслящий**, в произведении Булгакова это – Михаил Александрович Берлиоз. Он является самым значительным представителем правящей советской верхушки («номенклатуры») в романе о Мастере. В Берлиозе находят черты многих крупных руководителей советской культуры 20-30-х годов: Леопольда Леопольдовича Авербаха (глава РАППа и редактора журнала «На посту»), Михаила Ефимовича Кольцова (видный общественный деятель, редактор журналов «Огонек», «Крокодил», «За рубежом»), Федора Федоровича Раскольников (общественный и государственный деятель, редактор журнала «Красная Новь»), профессора М.Рейснера (автор атеистического предисловия к книге А.Барбюса «Иисус против Христа»), поэта Демьяна Бедного (один из основоположников социалистического реализма в поэзии), Анатолия Васильевича Луначарского (народный комиссар просвещения, участник диспута о существовании Бога с митрополитом Введенским) и др. В булгаковском персонаже собраны типические черты советского идеолога.

Фамилия председателя МАССОЛИТа напоминает читателю о французском композиторе-романтике Гекторе Берлиозе (1803-1869), авторе «Фантастической симфонии» (1830) и, таким образом, вводит тему Христа и дьявола; тематически перекликаются с романом Булгакова и некоторые другие произведения французского композитора – оратория «Детство Христа», «Осуждение Фауста» – драматическая легенда для солистов, хора и оркестра по Гете и др.

В образе Берлиоза подчеркнута духовная пустота руководителя советских писателей, не имевшего времени и не сумевшего задуматься над сущностными явлениями жизни. Его рассуждения о Христе в разговоре с Иваном Бездомным обнаруживают недостаточную осведомленность в вопросе, по которому он взялся «просвещать» невежественного поэта, и, отчасти – намеренное искажение фактов. Конец Берлиоза оказался

<sup>110</sup> *Никодим* – знаменитый фарисей, член иудейского синедриона, тайный ученик Иисуса Христа. Краткие сведения о нем можно получить из Евангелия от Иоанна (гл. 3, стихи 1–21). Он ночью явился к Иисусу и Тот учил его. После страданий и смерти Спасителя Никодим открыто отдал последний долг Его телу вместе с Иосифом Аримафейским – принес сто фунтов состава из смирны и алоэ для помазания Его тела (Еванг. от Иоанна, гл. 19, стихи 38–42).

поистине пророческим, насильственная смерть и забвение выпали на долю большинства перечисленных выше прототипов.

**Бездомный**, или (в романе Булгакова) Иван Николаевич Поньрев, пишущий «чудовищные» стихи под этим псевдонимом. Этот псевдоним, образованный по популярному идеологическому шаблону, типичен для той эпохи: Максим Горький (Алексей Пешков), Демьян Бедный (Ефим Придворов), Голодный (Эпштейн), Беспощадный (Иванов), Приблудный (Овчаренко) и т.п.

По мнению исследователей, в образе поэта Бездомного отражены черты многих поэтов того времени: Демьяна Бедного, Безыменского, Старцева, Приблудного и некоторых других.

Однако, духовная эволюция этого персонажа настолько необычна и непохожа на судьбы указанных прототипов, что сопоставление с ними образа Бездомного правомерно лишь отчасти. Преодолев многое и кардинально изменив свое мировоззрение, поэт Иван Бездомный в романе Булгакова находит в конце концов свой истинный облик, становясь сотрудником Института истории и философии, профессором Иваном Николаевичем Поньревым.

В этой трудной, мучительной и глубокой эволюции в определенном смысле отражен и духовный путь самого автора романа: от атеиста – студента медицинского факультета до глубоко верующего художника-провидца, предвосхитившего в своих произведениях многие социально-политические и эстетико-культурные явления XX в.

**Простоволосая**. В опере этот персонаж появляется в первом действии в сцене смерти Здравомыслящего. Простоволосая причитает: «Аннушка, Аннушка в бакалее купила подсолнечного масла, да на рельсах разлила. А он, несчастный, поскользнулся и упал» (ц.103).

Данная героиня ассоциируется, по-видимому, с Аннушкой из романа Булгакова.

Анюта, Аннушка, Анна Тимофеевна – излюбленное Булгаковым женское имя для персонажей из городского мещанства, причем все они как правило отличаются каким-нибудь нравственным изъяном (менее других – Анюта из «Белой гвардии»).

В «Мастере и Маргарите» дан ее выразительный портрет: «Никто не знал да, наверное, и никогда не узнает, чем занималась в Москве эта женщина и на какие средства она существовала. Известно о ней было лишь то, что видеть ее можно было ежедневно то с бидоном, то с сумкой, а то и с сумкой и бидоном вместе – или в нефтелавке, или на рынке,

или под воротами дома, где и проживала эта Аннушка. Кроме того и более всего было известно, что где бы ни находилась или ни появлялась она – тотчас же в этом месте начинался скандал, и кроме того, что она носила прозвище “Чума”<sup>111</sup>.

«Чума Аннушка» представлена как существо более всех других приспособившееся к жизни в новых условиях. «Мы в своем праве», – уверенно заявляет она следователю при допросе «в том месте», где и высокое начальство цепенело от страха; «и тут понесла околесину о том, что она не отвечает за домоуправление, которое завело в пятом этаже нечистую силу, от которой житья нету»<sup>112</sup>.

Прототипом многих из этих персонажей, послужила, вероятно, Аннушка Горячева, жившая в одной квартире с Булгаковым в начале 20-х годов.

**Воланд.** У Булгакова – профессор черной магии Воланд. Немецкое имя булгаковского сатаны (der Woland – ‘черт’) восходит, как считают некоторые ученые, к Гете. Гетовского персонажа напоминают и многие внешние атрибуты – грим оперного Мефистофеля, пудель и пр. Воланд наделен и некоторыми другими признаками «духа зла»: он хромот, носит на груди языческий амулет, на балу одет как председатель шабаша, повелевает демонами и грешниками.

У Гете Мефистофель гораздо ближе к христианским понятиям о «духе зла», чем Воланд у Булгакова. Мефистофель если и не протопоставлял себя откровенно Богу, то хотел опорочить Божие творение.

Для булгаковского сатаны не свойственно богоборчество или богохульство. Именно Воланд пытается убедить Берлиоза и Бездомного в существовании Бога, Иисуса Христа (глава 1 романа – «Никогда не разговаривайте с неизвестными»). Более того, булгаковский сатана старается не провоцировать никого на дурные поступки, а лишь «регистрает» их. Он и Иешуа олицетворяют собой разные силы единого Божественного мироздания, осуществляя противоположные идеи – возмездия и милосердия.

**Фагот (Коровьев).** Как утверждают исследователи, фамилия эта могла возникнуть у Булгакова по ассоциации с Коровкиным из романа Достоевского «Братья Карамазовы», которому Иван рассказал когда-то «анекдот» о грешнике, осужденном идти «во мраке квадрильон кило-

<sup>111</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков Михаил. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973. С. 710.

<sup>112</sup> Там же. С. 756.

метров», прежде чем «ему отворят райские двери». Возможность такой ассоциации возникает при чтении Эпилога романа «Мастер и Маргарита», где сообщается об аресте четырех Коровкиных в процессе розыска Коровьева: «Попались в разных местах, кроме того, девять Коровиных, четыре Коровкина и двое Караваевых»<sup>113</sup>.

Был известен в свое время автор оригинальных водевилей и переводчик с французского Николай Арсеньевич Коровкин (1816 – 1876), который Булгакову – при его превосходном знании театра – мог быть знаком.

«Клетчатый гаер», попрашка Коровьев – воплощение пошлости, пронырства и лакейской фамильярности. Эту сторону его личности выражает семантика его второго имени – *фагот*, которое, кроме названия музыкального инструмента, в итальянском и французском языках означает ‘неуклюжего человека’ (ит.), ‘вздор’, ‘нелепость’ (фр.).

**Кот Бегемот.** Должность шута сатаны, который исполняет «кот, громадный, как боров <...> и с отчаянными кавалерийскими усами», придумана Булгаковым. Видимо, здесь сказались влияние Гофмана; также в народных поверьях кошки являются спутниками нечистой силы. Образ Бегемота вошел и в средневековые легенды о дьяволе.

Булгаков мог также прочесть в Брокгаузовском словаре, что «арабы считают бегемота исчадием ада и воплотившимся дьяволом».

Во второй половине 20-х годов XX в. в России издавался сатирический журнал «Бегемот».

**Члены правления МАССОЛИТа.** Слово Массолит, придуманное Булгаковым, стоит в одном ряду с такими реальными аббревиатурами, как РАПП или МАПП (Всесоюзная или Московская ассоциация пролетарских писателей), МОДПИК (Московское общество драматургов, писателей и композиторов), МАСТКОМДРАМ (Мастерская коммунистической драматургии), СВОМАС (Свободные художественные мастерские), УНОВИС (Утвердители нового искусства) и т.п. Сокращения всякого рода (аббревиатуры) были в большом употреблении в 1914–1940 гг. Это была своеобразная «болезнь языка», свойственная той эпохе.

Исследователи считают, что едва ли Булгаков имел в виду какую-нибудь реальную расшифровку придуманной им аббревиатуры, но по звуковому сходству это слово вызывает в памяти название официального цензурного ведомства – «Главлит», которое было упразднено в конце 80-х гг. XX в.

<sup>113</sup> Там же. С. 802.

Другая звуковая ассоциация вызывает представление о массовости этой организации и вопиющей низкопробности ее продукции – в МАССОЛИТе числилось 3111 членов.

В главе 5 «Было дело в Грибоедове» члены МАССОЛИТа обсуждают животрепещущую проблему – каждому из них хочется иметь дачу, чтобы летом не находиться в душной Москве:

«А сейчас хорошо на Клязьме, подзудила присутствующих Штурман Жорж, зная, что дачный литературный поселок Перельгино на Клязьме – общее больное место. – Теперь уж соловьи, наверно, поют. Мне всегда как-то лучше работается за городом, в особенности весной.

- Третий год вношу денежки, чтобы больную базедовой болезнью жену отправить в этот рай, да что-то ничего в волнах не видно, – ядовито и горько сказал новеллист Иероним Поприхин.

- Это уж кому как повезет, – прогудел с подоконника критик Абабков.

Радость загорелась в маленьких глазках Штурман Жорж, и она сказала, смягчая свое контральто:

- Не надо, товарищи завидовать. Дач всего двадцать две, и строится еще только семь, а нас в МАССОЛИТе три тысячи.

- Три тысячи сто одиннадцать человек, – вставил кто-то из-за угла.

- Ну вот видите, – продолжала Штурман, – что же делать? Естественно, что дачи получили наиболее талантливые из нас...

- Генералы! – напрямик врезался в склоку Глухарев – сценарист»<sup>114</sup>.

Распознавание – в той или иной мере – прототипов персонажей помогает ощутить духовно-сакральное пространство романа и оперного либретто, историческую конкретность героев, социально-политическую значимость явлений и событий, всеобщую связь времен, параллелизм исторических эпох – транспонирование евангельского повествования, нравственных законов и модели отношений между людьми на современный Булгакову мир.

## 2. Специфика жанра. Принципы драматургии

Основополагающей жанровой опорой – с точки зрения родов искусств – здесь безусловно становится *драма*. В опере содержится ряд

<sup>114</sup> Там же. С. 474—475.

острых, взрывчатых, ярко экспрессивных ситуаций, связанных со сценами смерти персонажей: сцена крестных мук и гибели Иешуа (вторая часть, ц.42), перед этим кончина двух распятых вместе с ним разбойников – Дисмаса и Гестаса (вторая часть, ц.30 и бт. после ц.33), убийство Иуды (завершение второй части, 2т. после ц.114), ряд убийств на балу у Воланда (третья часть – отравление Жаком-отравителем любовницы короля, ц.30; отравление Тофаной каждого из кавалеров, ц.35; отравление Графом Робертом каждой из оставшихся дам, ц.41; смерть Жака, Тофаны и Графа Роберта, ц.46; задушение Фридой младенца, ц.50; убийство Барона Майгеля, ц.65) и, наконец, уход в небытие, прощание с Землей Мастера и Маргариты – их заключительный танец-дуэт в лунном луче (эпilog оперы). Это – вершины-кульминации, на остриях которых растянуто «покрывало» сюжетно-фабульной и музыкальной драматургии оперы.

Вместе с тем, как и в романе, здесь явственно ощутима эпическая направленность – в связи с повествовательным развертыванием философских диалогов-споров Иешуа, Понтия Пилата, Левия Матвея, Каифы, Иуды и других евангельских персонажей. Эпическое изложение присутствует также в многочисленных монологах Маргариты, читающей главы из романа, в которых речь идет об истории Иешуа.

Любовно-нравственные коллизии взаимоотношений Мастера и Маргариты – с погружением в мир душевных излияний, переживаний, психологической экзальтации – олицетворяют лирическую линию. Воланд и его дьявольская свита переводят действие оперы в русло сатирической фантазмагии, гротеска.

Все эти жанровые включения подчинены, тем не менее, генерализирующей идее, связанной с трагическим мироощущением.

По жанровой историко-типовой модели «Мастер и Маргарита» является *камерной* оперой, состоящей из трех частей. Камерной она считается прежде всего потому, что в ней отсутствует полный состав большого симфонического оркестра, свойственный грандиозным оперным концепциям. Оркестровое решение здесь ярко самобытно и связано с драматургией сочинения. Голоса оркестра становятся спутниками персонажей, их *alter ego*.

Соответствие действующих лиц и инструментов таково: Мастер – виолончель; Маргарита – скрипка и арфа; Иешуа – виолончель, гобой (и кларнет); Пилат – кларнет, бас-кларнет; Иуда – туба, рояль; Каифа – пиццикато контрабаса (и труба); Левий Матвей – альт, орган; Низа

– гитара, альтовый саксофон; Служанка – альтовый саксофон; Палач Крысобою – квартет медных инструментов: валторна, труба, тромбон, туба; Гестас, Дисмас – английский рожок; Начальник тайной стражи – бас-кларнет; Здравомыслящий – труба; Деятель средней ответственности – саксофон; Критик1, Критик 2, Критик 3 – пишущая машинка, басовый тромбон, валторна; Бездомный – альт; Простоволосая – баян; Воланд – фагот; Фагот (Коровьев) – фагот; Кот Бегемот – флейта пикколо; Правление Массолита – альт со всеми четырьмя расстроенными струнами<sup>115</sup>.

Камерность оркестрового и вокального изложения входит в противоречие с принципиальной «некамерностью» концепции, философско-интеллектуальной насыщенностью монологов, диалогов-поединков, отдельных фраз, реплик и пр.

Жанровая многозначность оперы объясняется также еще тем, что здесь воссозданы драматургические принципы пассионов, прежде всего, «Страстей по Матфею» Баха: опера начинается как бы с каданса, кульминации – со сцены распятия Иешуа, которая затем будет продолжена и дойдет до своего «разрешительного» момента во второй, центральной части (эта же «ломка» сюжета показательна, как известно, и для баховских «Страстей» – произведение начинается сценой шествия Христа на Голгофу, которая возобновится впоследствии во второй части пассиона). Ощутимы черты лирико-психологической драмы, в какой-то степени даже рок-оперы, инструментального театра (персонажи оперы и их инструменты-дублеры, становящиеся полноценными героями драмы). Очевидно обращение к праистокам оперного жанра, к первым образцам оперы. Сгущенный интеллектуализм и пристальное внимание к литературной основе заставляет вспомнить ранние оперы на сюжеты античных трагедий – *dramma per musica* (исторические свидетельства об операх Флорентийской камераты), тем более, если принять во внимание тот факт, что это жанровое обозначение (*dramma per musica*) вовсе не чуждо Слонимскому, оно дано в названии его оперы «Гамлет» (1992 г.). Сходная идея получила отражение также в его опере «Король Лир» (2001 г.).

Полифоническая структура романа, «сложные контрапункты» сюжетно-фабульных линий предопределили и своеобразие сценическо-

<sup>115</sup> Примечание композитора в партитуре (ц. 120, с. 81): Альт должен быть сильно расстроен на разные широкие, нетемперированные интервалы. 1-я и 3-я струны повышены, 2я и 4я – понижены.

го и музыкального воплощения оперы. «Мастер и Маргарита» Слонимского – замечательный образец *параллельной* драматургии, свойственной оперному искусству XX – начала XXI вв.

Как и в романе, время здесь течет в двух измерениях, образуя самостоятельные каналы драматургии: один из них связан с Иешуа Га-Ноцри и евангельскими персонажами – Пилатом, Иудой, Левием Матвеем и пр.; другой – с Мастером, Маргаритой и литературным окружением Массолита. Воланд и его дьявольская свита подключаются периодически и к первому, и ко второму каналам.

Двуканальность свойственна структуре литературного первоисточника. 32 главы романа М.Булгакова последовательно воспроизводят различные линии драматургии – в каждой из глав осуществляется свое сюжетное время и пространство. Главы резко контрастируют между собой, находясь как бы вне связи друг с другом. В главе 1 – «Никогда не разговаривайте с неизвестными» – воссозданы события современной действительности (здесь

происходит встреча председателя МАССОЛИТа Михаила Александровича Берлиоза и поэта Ивана Бездомного с Воландом на Патриарших прудах). В главе 2 – «Понтий Пилат» – возникают эпизоды евангельской истории (сцена допроса Иешуа Понтием Пилатом). В главе 3 – «Седьмое доказательство» – М.Булгаков возвращает читателя в современное ему историческое время (показана гибель Берлиоза). И эта линия продолжает развиваться вплоть до 15 главы. В главе 16 – «Казнь» – происходит резкий сюжетно-драматургический слом: снова с трагической обнаженностью представлены страсти Христовы (мученическая казнь Иешуа и двух разбойников – Гестаса и Дисмаса) и т.д.

Сходная идея дана в опере. Все три ее части разделены на сцены, каждая из которых фактически соответствует той или иной главе романа или ее отдельному фрагменту. Это разделение условно (внешне оно не выявлено в партитуре), однако границы сцен достаточно очевидны – калейдоскопичность, кадровость драматургии естественным образом здесь сочетаются со сквозным необратимо-процессуальным развитием. В сюжетно-фабульном и музыкальном развертывании возникает своеобразный альтернативный принцип, связанный с двуплановостью сюжета (отражающего параллелизм современного и древне-христианского миров). Чередование сцен можно отразить с помощью схемы:

a a1 a2  
b b1 b2... (при этом строгая периодичность вовсе не обязательна).



В пятой сцене первой части (ее заключительном фрагменте, ц.41) сочетаются в одновременности три пласта: a

b

c

a – Маргарита читает страницу рукописи романа: «На балконе, где этим утром велся допрос осужденных, теперь оставался один пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат. Сон не шел к нему»;

b – раздаётся Голос со столба – «Пить! Пить! Пить!»;

c – звучат реплики Понтия Пилата: «Проклятая должность: тасовать войска, читать доносы, доносы... доносы...».

Присутствует и сторонний наблюдатель – Воланд, оценивающий происходящие события (ремарка в партитуре: «Воланд, никем не замеченный, появляется и слушает следующую сцену», ц.44).

Седьмая сцена первой части содержит в своей основе альтернативный принцип, связанный с периодической сменой контрастных драматургических тем: a      a1      a2

b      b1

a – разговор Воланда со Здравомыслящим и Бездомным (ц.64);

b – реплика Маргариты, сопровождающаяся выразительно-ностальгическим соло скрипки: «Дьяволу готова заложить душу...Только бы увидеть его, только бы знать что с ним...» (ц.79);

a1 – разговор Воланда со Здравомыслящим и Бездомным (ц.80);

b1 – реплика Маргариты, которой вторит то же соло скрипки: «Близится... близится... Что-то должно случиться» (ц.92);

a2 – разговор Воланда со Здравомыслящим и Бездомным (ц.94).

Девятая сцена первой части оперы распадается на два раздела (a).

b

Первый из них (a, ц.138) открывается монологом-повествованием Маргариты, читающей роман своего возлюбленного Мастера («Страница восьмая... В белом плаще с кровавым подбоем ранним утром в крытую колоннаду дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат. Привели обвиняемого»). Ее монолог подобен партии Евангелиста в «Страстях» Баха. Маргарита здесь – словно рассказчик и комментатор описываемых событий. Второй раздел (b, ц.140) – представляет собой сцену допроса Иешуа Понтием Пилатом. Неторопливость изложения сменяется активным сюжетно-музыкальным действием. Философский диалог-спор между ними приводит (несмотря на благие деяния Иешуа – он исцеляет Пилата от мучительной головной боли) к

катастрофическому для Иешуа исходу. Понтий Пилат выносит неопровержимое решение, приговаривая обвиняемого к смертной казни.

В десятой сцене первой части (монолог Пилата, перерастающего затем в диалог Пилата и Каифы) действие разворачивается одновременно на основной сцене (авансцене) и за кулисами, что создает параллелизм и стереофоничность. Происходит троекратное вторжение персонажей (находящихся за кулисами и остающихся невидимыми для основных участников драмы – Пилата и Каифы). Первое вторжение (ц.182) связано с появлением верховного владыки мира тьмы Воланда, который внезапно обнаруживает себя и подобно строгому стражу пристально следит за действиями своих «подчиненных» («В бою ты не трусил, игемон!», – бросает он Пилату, который, вздрагивая, не может понять чей голос он слышит). Второе (ц.186) – с неожиданным возникновением Иешуа, вторящего мыслям римского наместника Иудеи («Мы теперь всегда будем вместе. Помянут меня – сейчас же помянут и тебя», – говорит он ему). Третье (ц.195) – с вынесением неумолимого решения народа (толпы за сценой), который требует жестокой расправы над Иешуа («Распни его!», – таков его страшный вердикт, не оставляющий сомнения в правильности выбранного пути).

В третьей сцене второй части (ц.14) сочетаются одновременно две линии: a

b

на одной линии (a) – критики, которые беспощадно громят роман Мастера и пишут разоблачительную рецензию («Ударить, и крепко ударить по пилатчине!», – злобно скандируют они);

на другой линии (b) – автор произведения, читающий газеты со статьями о себе. К репликам Мастера незаметно присоединяется и его возлюбленная – Маргарита («Я отравлю их! Я стану ведьмой от горя и бедствий, поразивших нас», – скорбно восклицает она).

В пятой сцене второй части (ц.23) также параллельно существуют две линии, образуя своеобразный контрастный драматургический контрапункт: a

b

первая из них (a) – связана с литературной средой, уничтожающей несчастного Мастера (критики непрестанно и иступленно твердят одно и то же слово – «Пилатчина, пилатчина, пилатчина...»);

вторая (b) – со сценой распятия Иешуа и двух разбойников. Здесь происходит парадоксально-трагическое смешение событий, идей,

чувств – экспрессивно-скорбный монолог Левия Матвея, наблюдающего за происходящим, партия хора-комментатора, повествующего о перипетиях страшного дня («Гуча черной влагой и дождем напоена!»), беззаботная песенка распятого на столбе и сошедшего с ума Гестаса в вульгарной эстрадно-джазовой манере, страдальческие реплики Иешуа, эпатажно-демонические выкрики палача Крысобоя, глумящегося над Иешуа, убийство Дисмаса и Гестаса. Сила драматургического решения композитора состоит в том, что обе линии, существуя одновременно, взаимно усиливают друг друга. Гражданская казнь Мастера отражается сквозь призму крестных страданий героя христианского романа, что воплощает известную истину – человек, живущий на земле, неизменно обречен на испытания и претерпевает порой жестокие муки, чем в определенной степени подражает образу Создателя.

Сходная идея представлена в десятой сцене второй части (ц.64): a  
b

a – полет Маргариты и Воланда, наблюдающих за пожаром «Дома Драмлита», – что создает зрительно-иллюзорный эффект (Маргарита становится невидимой и слышен только ее голос: «Мечь! Мечь! Горите в том же огне, что сгубил его!»);

b – паника членов правления МАССОЛИТа, которые в ужасе кричат и бегут из горящего «Дома», спасаясь от пожара («Пожар! Пожар! Горим!»), – скандируют они). В оркестр вводится пронзительное звучание пожарной сирены.

Эпilog оперы, в котором присутствуют оба сюжетных канала – современный и христианский – распадается на три раздела (a \_\_\_ al).

b

Каждый из них начинается хоровыми зачинами-рефренами со свойственной им астральной звучностью:

a (ц.118) – разговор Мастера и Маргариты с Воландом (Маргарита беспокоится об участи Пилата, который уже около двух тысяч лет находится во власти у владыки тьмы: «Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то... Не слишком ли это много? Отпустите его!»), – умоляет она);

b (ц.123) – диалог Понтия Пилата и Иешуа, символизирующий «рассеивание», снятие антагонистического противостояния и развязку драмы (связанную с евангельским повествованием). Понтий Пилат получает долгожданное освобождение. Обращает на себя внимание выразительная ремарка в партитуре, имеющая глубокий смысл – «удаляется

выше» (1 т. после ц.126) – что свидетельствует о прощении его грехов, спасении и возможности продвижения в вечной духовной жизни.

Уходит, прощаясь с главными участниками действия и Воланд: «О, романтический мастер, вот твой дом, твой вечный дом! По этой дороге, мастер, по этой! Прощайте, мне пора. Скоро рассвет», – говорит он, исчезая в провале. Ремарка – «Воланд исчезает в провале» (2 т. до ц.130) – подчеркивает, в свою очередь, оппозицию верха и низа, божественного и дьявольского начал, лежащих в основе мироздания;

al (ц.130) – сцена Мастера и Маргариты (последний этап действия, относящегося к роману о современности). Они «покидают туманы земли», идут по песчаной дороге, а затем медленно плывут вверх по лунному лучу. Заключительное колыбельное ариозо-прощание Маргариты с хором (в светло-божественной тональности *F-dur*, сменяющейся затем *As-dur*), сопровождающееся «потухшими» аккордами-кластерами арфа (динамика *pp*) – лирико-философская кульминация оперы, кульминация-катарсис, к которой стягиваются все нити драматургии. Сон – смерть – бессмертие – любовь – Господь: линия развития оперы – с катаклизмами событий и страстей – приходит к своему логическому завершению, итогу. «Ты будешь засыпать с улыбкой на губах. А беречь твой сон буду я», – произносит сокровенные слова Маргарита своему возлюбленному Мастеру. Хор подхватывает ее реплики, он звучат еле слышно, в сопровождении органа и мягко диссонирующих аккордов-«зарниц» вибратона и арфы. Хоровая лестница-диагональ устремлена вверх; «Тишина... Покой... Беззвучие... Навсегда!...» – таковы заключительные слова хора, повторяющиеся и в партии Маргариты. Возникновение додекафонного ряда в ее завершающей реплике, звучащей в высоком небесном регистре, символично (1т. до ц. 136, авторская ремарка – *a piacere misterioso*): сюжетный круг замыкается – смерть героев переходит в бессмертие, воплощая таким образом вечный закон бытия. Все постепенно замирает (динамика *ppppp*), последние такты партитуры олицетворяют бесконечность нового необозримого пространства.

### 3. Особенности композиции оперы в целом

Композиция оперы целостна, органична, в ней обнаруживаются прочные архитектурные связи, которые прослеживаются на разных уровнях – от высшего до низшего. Наименьшей (и вместе с тем, основной) структурной единицей здесь является сцена, средний масштабный

уровень соответствует отдельной части (которую можно также считать действием), высший уровень охватывает оперу в целом.

Композиция *высшего уровня* исходит во многом из сюжетно-сценической логики либретто и, соответственно, романа М.Булгакова. В основе драматургии оперы – 20 персонажей с сопровождающими их инструментами-двойниками. За каждым из персонажей закреплён определенный характерный тематический материал, комплекс музыкально-выразительных средств, который неизменно сохраняется, – что делает того или иного героя легко узнаваемым вне зависимости от сценической ситуации. Оперную композицию в масштабе целого можно представить как своего рода рассредоточенный *гигантский вариационно-вариантный цикл*, состоящий из 20 лейттем со свойственной для данного сочинения тематической производностью. Это создает процессуальность, непрерывный симфонический ток и вместе с тем устойчивость, постоянство благодаря присутствию «инвариантов», скрепляющих архитектуру композиции.

Лейттемы осуществляют сквозное магистральное значение в произведении. Укажем важнейшие из них.

С образом Маргариты связана ностальгически печальная тема, лежащая в основе ее ариозо (звучащего в сопровождении арфа). Ариозо Маргариты возникает многократно на протяжении оперы. Особый колорит создается благодаря использованию дорийского лада (d-moll), восходящих квартовых ходов и характерной IV пониженной ступени (первая часть, ц.10, ц.18; ц.27; вторая часть, ц.20 и др.). Текст либретто в указанных вокальных номерах почти всегда посвящен ее возлюбленному – Мастеру («Мастер, ты жив? Отзовись!»), – первое ариозо в первой части). Данную героиню также сопровождают две выразительные темы у скрипки – взлетающая вверх фраза-реплика и лирически-экспрессивное соло (первая часть, ц.79; третья часть, 1 т. до ц.83; *примеры 22, 23, 24*).

«Тенью» Мастера становится сумрачно звучащая, монологическая тема солирующей виолончели (с неизменно присутствующими интервалами восходящей кварты и нисходящей септимы; первая часть, ц.15), ее интонационный профиль отражен и в вокальной партии персонажа (*пример 25*).

Портрет Иешуа олицетворяет тема с ярко запоминающимися секундовыми хроматическими ходами, дублируемая печальным тембром гобоя (первая часть, ц.148; *пример 26*). Выразителен (в настоящем фрагменте) текст монолога героя, обращенного к Понтию Пилату: «Истина

прежде всего в том, что у тебя болит голова так сильно, что ты мало-душно помышляешь о смерти».

Аскетично звучащая тема, связанная с миром возвышенно-скорбных эмоций, религиозно-философских размышлений, является стержнем в кратких ариозо Левия Матвея; этот персонаж всегда заставляет собеседника думать о вечных ценностях бытия, что подчеркивается спокойно-величественным тембром органа. В диалогах-спорах с Понтием Пилатом или Воландом он неизбежно побеждает. Композитором используется в таких эпизодах строгая хоральная звучность, диатоника, регулярная ритмика (третья часть, ц.105; *пример 27*). Заключительный монолог-арриозо Левия Матвея покоряет силой убежденности проповедуемых им чувств и идей: «Он прочитал сочинение Мастера и просит тебя, чтобы ты наградил Мастера покоем», – передает он пожелание Иешуа, обращаясь к Воланду.

Тематический материал, характеризующий Иуду, запечатлен в речитативных монологах персонажа. В его вокальной партии выделяются ходы на диссонирующие интервалы – тритон, 9 м., 7 б., 8 ум. и др. «Завидовал он кесарю великому. И мне завидовал! Умнее его я и смелее! Хоть, говорить об этом неудобно: скромн я...», – заявляет он Каифе и Пилату в одном из эпизодов (первая часть, ц.53; *пример 28*). Реплики Иуды неизменно сопровождаются яростными пассажами рояля (на *staccato*), трактуемого в данном случае как ударный инструмент, и гнусоватым, подчеркнуто грубоватым звучанием тубы.

Реплики Гестаса и Дисмаса (произносимые в момент распятия на кресте) вносят в определенной мере парадоксальное жанровое наклонение – здесь неожиданно вторгается стилистика рок-оперы с ее эпатажностью и брутальностью (вторая часть, 3 т. после ц.9; *пример 29*).

Воланда неизменно сопровождает остро характерная взлетающе-нисходящая тема фагота (с выразительной третью и *staccato*) и беззаботно-пархающая тема флейты *piccolo*, которые являются также репликами-персонажами его дьявольской свиты – Коровьева и Кота (первая часть, 1 т. после ц. 64; ц.67; *примеры 30, 31*).

С образом Пилата связана тема, в которой выделяется пронзительно звучащий интервал восходящей 9 м., олицетворяющий интонацию вопроса, а также нисходящей 8 ум. Показательным является момент первого появления персонажа в самом начале оперы: «Жив? Ты жив? Значит, казни не было?», – обращается он мысленно к Иешуа (4 т. после ц.1; *пример 32*).

Для партии Каифы характерной является грозно наступательная тема с поступенно-восходящим хроматическим ходом, в которой акцентируется интервал 4 ум., а затем тритона. Выразителен фрагмент в шестой сцене первой части оперы: «Мы с тобою разной веры, Иуда», – говорит он будущему предателю (первая часть, ц. 61; *пример 33*).

Лейтсфера критиков (литературного окружения, уничтожающего роман Мастера) весьма специфична. Здесь возникает своеобразная тема-тебр благодаря появлению стука пишущей машинки (введенной в оркестр в качестве самостоятельного средства звуковой выразительности), которая почти всегда сопровождается тембром басового тромбона и валторны. Вокальные партии критиков (1-го, 2-го, 3-го) периодически воспроизводят назойливый ритм нетрадиционного «инструмента» (вторая часть, 1 т. до ц.14; *пример 34*).

В архитектонике оперы на высшем композиционном уровне возникают важные *арочные* соответствия (*схема 4*).

Так, например, сцена крестных мук Иешуа и сожжения романа (вторая часть, шестая сцена, 2 т. до ц.35) корреспондирует со сценой на балу у Воланда, где по знаку князя тьмы, который он подает Коту, неожиданно появляется рукопись Мастера (третья часть, первая сцена, ц. 91). «Простите, не поверю. Этого не может быть. Рукописи не горят!»<sup>119</sup>, – многозначительно заключает Воланд в ответ на отчаянное признание Маргариты, скорбящей об утраченном тексте романа.

Внешняя арка образуется благодаря взаимосвязи первой сцены оперы и эпилога. Здесь возникает сходная сюжетно-сценическая ситуация (1 т. оперы и ц.119, ц.124) – показана фигура Пилата, который мучается от неразрешимого вопроса о трагической казни Иешуа: была ли она на самом деле? В первой сцене реплики Пилата остаются незамеченными, в эпилоге он, наконец, получает долгожданное про-

<sup>119</sup> Это ставшее знаменитым выражение М.Булгакова – «*Рукописи не горят!*» – имеет интересное истолкование в трудах исследователей-литературоведов. «Судьба творческого наследия Булгакова как будто подтверждает эту смелую мысль», – пишет Г.Лесскис. «Для самого Булгакова в этой фразе, видимо, заключался высший смысл, близкий к тому, который выражен в поэтической теме «Памятник» (Горация, Шекспира, Пушкина), – утверждение бессмертия духа: Non omnis moriar...» (Лесскис Г. Триптих М.Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. М., 1999. С. 368).

У некоторых критиков в советскую эпоху эта фраза Воланда вызывала неодобрение – они увидели в ней и намек на советскую цензуру, скрывающую от читателей художественные произведения, неугодные властям, и утверждение, что цензура бессильна в борьбе со свободным искусством, которое рано или поздно все равно найдет дорогу к читателям.

шение. Интонационный рельеф партии этого персонажа фактически одинаков.

Аналогичны в данных фрагментах (первой сцене и эпилоге) хроматические гетерофонные хоры, звучащие аскетично, сурово и вносящие сумрачный рембрантовский колорит (ц.1 и 2 т. до ц. 124, ц. 129). Объединяющими звуковысотными точками начала и завершения оперы являются *h* и *d*.

Взаимодействуют между собой третья сцена первой части произведения (ц.10) и фрагмент первой сцены третьей части (ц. 94), где звучит лирическое ариозо Маргариты с арфами (на сходном тематическом материале).

Седьмая сцена первой части (разговор Воланда со Здравомыслящим и Бездомным и смерть Здравомыслящего – Берлиоза) корреспондирует с началом первой сцены третьей части (Бал у Сатаны, на котором появляются Маргарита и Мастер). В обеих сценах Воланд предстает в окружении своих подопечных – ассистентов Коровьева (Фагота) и Кота. Сценическая ситуация и авторская ремарка в конце седьмой сцены первой части («Из суфлерской будки высовывается неподвижная голова Здравомыслящего», ц.103) будет вариантно повторена в первой сцене третьей части, где композитор дает также выразительную ремарку («Воланд смотрит на голову Здравомыслящего», ц.78). Тематическая сфера, связанная с образами Воланда, Коровьева и Кота, и тембровое решение (воплощенное в сопутствующих инструментах-двойниках) в обоих фрагментах совпадают.

На *среднем уровне* композиции – в объеме отдельных частей (действий) также постоянно образуются арочные перекрестные связи, цементирующие форму и придающие органичность, драматургически-смысловую обусловленность в разворачивании сюжетно-фабульного и музыкального действия (возникают тематические, гармонические, тембровые арки, вариантные повторы сюжетно-сценических ситуаций, некоторых слов или реплик в тексте либретто). Как правило, каждая часть имеет центральную в драматургическом отношении сцену, к которой стягиваются линии предшествующего развития – сцену, обладающую радиусом воздействия на другие фрагменты композиции.

В первой части вершинной кульминационной зоной является *сцена гибели Берлиоза*, что соответствует примерно точке золотого сечения (седьмая сцена, ц. 102). (Непрерывно канонически повторяющаяся интонация тритона – *as-d* – у флейты *piccolo* и фагота вызывает ассоциации с

пронзительным воем сирены. Удар бича-хлопушки *frusta* воспроизводит сам момент катастрофы). Третья, четвертая и пятая сцены объединяются в лирико-философский триптих – в них Мастер со своей возлюбленной Маргаритой (и деятелем средней ответственности – в четвертой сцене) обсуждают судьбу своего литературного произведения. Троекратно проводится сцена распятия: с нее, как уже отмечалось, начинается опера; второй раз – она на краткое мгновение возникает параллельно с монологом Маргариты, читающей страницы романа (на грани пятой и шестой сцен, ц.42); третий раз – в завершении действия. В диалог-спор Пилата и Каифы неожиданно врзаются крики толпы – «Распни его!»<sup>120</sup>, после которых Пилат выносит страшное решение («Трое преступников приговорены к позорной казни. К распятию на столбах! Преступники перед вами! Вот они! Их имена: Дистас, Гестас...Иешуа Га-Ноцри», – таковы его реплики).

Арочное обрамление в первом действии образуется благодаря аскетичному звучанию хроматически-гетерофонного хора, создающего иллюзию постепенно заполняющегося пространства (ц. 1 и ц. 199). В качестве опорного центра (к которому стягиваются мелодические «блуждания» разнообразных подголосков) выступает звук *h*.

Во второй части (как и в опере в целом) центральным в драматургическом отношении моментом является *сцена смерти Иешуа*, развертывающаяся параллельно со *сценой сожжения романа*. В данном масштабном фрагменте композиции арочные соответствия возникают между второй, пятой и шестой сценами, в которых воплощается момент крестных мук Иешуа и распятых с ним Гестаса и Дисмаса (ц.4, ц.23, 2 т. до ц.35). Периодически здесь возникают скорбные монологи и реплики Левия Матвея (ц.6, ц.12, ц.23), двоекратно звучит «беззаботная» песенка разбойника Гестаса (3 т. после ц. 9, ц. 31), неоднократно появляются сурово-глумливые возгласы палача Крысобоя – «Славь великодушного игемона!» – обращенные и к Иешуа, и к другим повешенным (2 т. после ц. 26, 1 т. до ц. 30, ц. 32, ц.41)

Также образуется арка благодаря объединению третьей, четвертой и десятой сцен, где воспроизведен конфликт между Мастером и деятелями МАССОЛИТа (ключевым, непрерывно повторяющимся словом, имеющим рефренное значение, здесь становится «Пилатчина!») – оно

<sup>120</sup> Реплика композитора: «Здесь и далее шум и крики толпы могут воспроизводиться через магнитную запись в сочетании с реальной ритмодекламацией и глоссандирующими возгласами хористов за сценой».

наводит ужас на бедного Мастера и его возлюбленную и вызывает реминисценции с евангельскими бичеваниями; ц.14, 2 т. до ц.18, ц.64). Замыкающая в этой линии десятая сцена – пожар «Дома Драмлита» – является резюмирующе-кульминационной.

Взаимосвязаны между собой одинадцатая и тринадцатая сцены (диалоги-поединки Пилата и Левия Матвея). Кроме того – восьмая, двенадцатая сцены (диалоги Пилата, начальника тайной стражи и возлюбленной Иуды Низы, обсуждающих план будущего убийства предателя Иешуа) и заключительная четырнадцатая сцена (где осуществляется расправа над Иудой – во время ночного свидания с Низой ему наносится неожиданный удар в спину (ц. 114).

В третьей части содержатся два драматургических центра: инфернально-гротескный – *балетный антракт «Великий бал у Сатаны»* и лирико-философский – *Эпилог-прощание*. Арочное соответствие возникает между первой и завершающей четвертой сценами – благодаря сходному сюжетно-фабульному мотиву (расставание героев с земным миром и уход в иные сферы бытия). Фрагмент первой сцены (монолог Маргариты, ц.96) в музыкальном отношении почти аналогичен фрагменту эпилога (ариозо Маргариты с хором, ц.130): партия главной героини разворачивается на фоне призрачных целотоновых аккордов-кластеров и речитативно-мелодических (диатонических) всплесков арфы, создающих тончайше-неуловимую атмосферу таинственности открывающегося нового мира. Ключевыми, имеющими рефренное значение в последнем действии оперы, становятся следующие слова – «прощание», «небытие», «вечная любовь», «вечный дом», «лунный», «беззвучие», «тишина».

Произведение С.Слонимского отразило некоторые важные особенности музыкального искусства второй половины XX в. Здесь воплотилась столь свойственная музыкальной культуре тенденции «разгерметизации», которая проявилась прежде всего в неоднозначной трактовке оперного жанра, который можно считать в данном случае индивидуальной жанровой структурой, прототипы которой, по мнению самого композитора, уходят в глубокую древность, к ранним образцам оперы. Вместе с тем, помимо опоры на старинные модели (античную трагедию и связанный с ней жанр *dramma per musica*), здесь воплотились также жанровые признаки других исторических типов – романтической лирико-психологической драмы, рок-оперы с ее брутальной вырази-

тельностью. Использование стилистики барочных пассионов и современного инструментального театра неизменно обогатило своеобразную драматургию и композицию сочинения. Широкий охват историко-культурного пространства, сказавшийся во внутренне слышимых композитором стилизованных ритмах различных эпох (от барокко до XX в.) предопределил и разнообразие музыкально-языковых средств.

Параллелизм сюжетно-фабульного действия (исходящий из литературного источника) отразился и в музыкальном решении. «Мастер и Маргарита» является типичным образцом оперы с параллельной драматургией, ставшей одной из характерных примет искусства второй половины XX в. – наряду с такими показательными сочинениями, как «Мертвые души» и «Лолита» Р.Щедрина, «Солдаты» Б.А.Циммермана и др.

Это сочинение притягивает и поражает не только информационной насыщенностью художественно-литературного текста, психологически-интеллектуальным накалом и высокими музыкальными достоинствами, но также духовной энергией, заставляющей вспомнить абсолютные ценности русской отечественной культуры.

## Глава шестая.

### **«Очарованный странник» Р. Щедрина**

Оперу Р.Щедрина «Очарованный странник» можно по праву считать одной из кульминаций творчества композитора, огромным творческим достижением, в котором сквозь призму современности просматриваются великие традиции русской культуры. И не только музыкального искусства, оперного театра, но также русской литературы, истории, живописи, философии, этики, эстетики. Это произведение затрагивает некоторые глубинные, сущностные вопросы, являющиеся актуальными почти во все эпохи – о трагизме и парадоксальности нравственной жизни, о совести и свободе, об идеалах человека, о любви, красоте, человечности, духовности, сострадании, жертвенности, о дуализме добра и зла, о Евангельской морали, о грехе и покаянии, христианском отношении к грешным и злым, о страхе, страдании, смерти и бессмертии.

Опера Р.Щедрина неоднозначна с точки зрения жанрового, стилизового содержания, драматургии, музыкальной композиции, оркестрового письма. Во многом ее своеобразие исходит из повести Н.Лескова – одного из самых любимых писателей композитора, которым он восхищается всю свою жизнь. Самобытный и оригинальный художник слова, Н.Лесков пришел в литературу XIX в. с огромным запасом жизненных наблюдений, со своими темами, с ярко выраженной, ни на кого не похожей авторской манерой письма. Яркая образность лесковских персонажей, их колоритная лексика, оригинальные слова и выражения, отражение жизни во всем ее бесконечном многообразии, а главное, – присутствие высокой нравственной идеи (творить добро ради самого добра), праведность, глубина религиозного чувства, – все это оказалось чрезвычайно близким для композитора.

Опера для концертной сцены (три солиста, смешанный хор и оркестр) была написана по заказу Нью-Йоркского симфонического оркестра. Либретто создано самим композитором. Продолжительность сочинения – около 80–85 мин. Мировая премьера состоялась в Линкольн-центре, в концертном зале Avery Fisher Hall (Нью-Йорк) 19 декабря 2002 г., дирижировал Лорин Маазель – ему и посвящено это произведение.

Партию меццо-сопрано спела Лилли Паасикиви (Финляндия), тенора – Евгений Акимов (Россия), баса – Айн Ангер (Эстония). Рос-

сийская премьера «Очарованного странника» прошла в Петербурге, в концертном зале Мариинского театра под управлением В.Гергиева 10 июля 2007 г. на XV Международном фестивале искусств «Звезды белых ночей». В Москве опера впервые прозвучала 30 сентября 2007 г. в концертном зале им. П.И.Чайковского в рамках фестиваля «К 75-летию Родиона Щедрина», хор и симфонический оркестр Мариинского театра, дирижер – В.Гергиев. 16 декабря 2008 г. в Москве в концертном зале им. П.И. Чайковского состоялось исполнение оперы в сценической версии также силами Мариинского театра, дирижер – В.Гергиев, режиссер-постановщик – А.Степанюк.

Три певца-солиста исполняют партии ведущих персонажей: меццо-сопрано – Груша, бас – Иван Северьяныч Флягин и тенор – Засеченный монах, Князь и Магнетизер. Классический оркестр парного состава пополнен двумя флейтами (Flauti dolci – contralto, tenore), русскими народными инструментами (балалайка, гусли), введены также три паровых гудка, церковные колокола, в большой группе ударных инструментов выделяются тембры колокольчиков (бубенцов), трещотки и пилы.

Опера состоит из двух частей, которые делятся соответственно на номера. Каждый из них имеет название. Первая часть включает девять номеров: 1 – Пролог, 2 – Засеченный монах (Знамение), 3 – Татарский плен, 4 – Моление Ивана (Ария с хором), 5 – Российские пастухи (Оркестровая интерлюдия №1), 6 – Рассказ Ивана (Речитатив), 7 – Дуэт (Тенор, Бас – Магнетизер и Иван), 8 – Пьяная ночь (Оркестровая интерлюдия №2), 9 – Цыганка Груша. Вторая часть – семь номеров: 10 – речитатив – диалог (Иван, Князь и хор), 11 – Дуэт (меццо-сопрано, тенор – Груша и Князь) и речитатив, 12 – Помолвка Князя с богатой невестой и Монолог Ивана, 13 – Пароходы на Волге (Оркестровая интерлюдия №3), 14 – Финальный дуэт (Груша, Иван) и сцена, 15 – Плачи (Оркестровая постлюдия), 16 – Эпилог.

Р.Щедрин воспринимает оперу «Очарованный странник» в определенном смысле как «русские Страсти»<sup>121</sup>. Это утверждение, которое можно считать не только метафорическим, таит в себе на самом деле много загадок. Для того, чтобы приблизиться к раскрытию и пониманию задач композитора, необходимо, на наш взгляд, оттолкнуться от литературного источника, замысел и художественное воплощение которого в некотором роде (как бы по касательной) перекликаются с

<sup>121</sup> Эта мысль была высказана композитором в беседе с автором исследования 7 ноября 2006 г.

жанром *Страстей* и, прежде всего, пассионами Баха. Здесь возникают своеобразные параллели и пересечения. Вместе с тем, невозможно не учитывать и то, что оперный жанр, синтетический в основе, обладает неповторимой спецификой и диктует свои условия. Драматическая линия, обуславливающая скрытую основу оперного жанра, неизменно проявляется в динамически развивающемся, стремительном действии, в ярких кульминациях-взрывах, бурных диалогах-поединках, конфликтности, подчеркнутой театральности, сценичности и пр. Эвристичность, художественное открытие произведения Р.Щедрина во многом предопределено моделированием определенных признаков известного западно-европейского жанра в контексте оперы, по сюжету, образам и музыкальному воплощению ориентированной главным образом на традиции русской культуры. В какой-то степени здесь воссоздана также идея «Китежа» Римского-Корсакова – эпико-драматической оперы с ярко выраженной христианской направленностью, соборностью, скрытым сакрально-символическим слоем, в котором обнаруживаются связи с церковными православными службами и праздниками, Евангелием, «Откровением святого Иоанна Богослова».

В связи с этим, важной задачей при исследовании сочинения Р.Щедрина, в котором столь значительную роль играет текст, является сравнение литературного источника и оперного либретто; объяснение – насколько это возможно – сложного жанрового синтеза оперы, в котором законы театрального искусства соединились с религиозными аспектами. Особенности литературного источника и необычность жанрового решения предопределили во многом и композицию оперы.

## 1. Литературный источник и оперное либретто

Повесть Н.Лескова представляет собой достаточно объемное по масштабу произведение (свыше 100 страниц текста), состоящее из 20 глав и содержащее большое количество разнообразных ситуаций и действующих лиц, столь контрастных по характеру и социальному положению. Они фокусируются в основном вокруг главного персонажа – Ивана Северьяныча Флягина, от лица которого и ведется повествование. Он рассказывает историю своей жизни случайным попутчикам, которые плывут с ним по Ладожскому озеру к острову Валаам<sup>122</sup>.

<sup>122</sup> В обрамлении к рассказу Флягина вновь возникает знакомая по «Запечатленному ангелу» ситуация случайного объединения людей.

Иван Северьяныч Флягин – и есть «очарованный странник», человек с очарованной, открытой душой, с необычайно тонкой духовной организацией, скиталец по родной земле, много претерпевший и познавший, вдоволь хлебнувший горя. Его жизненный путь – это путь страждущего человека, перенесшего большие страдания и испытания.

Характеристика Ивана Северьяныча как человека истинно русского усиливается и сравнением его с *эпическим героем*. Он, говоря словами повести Лескова, «в полном смысле слова богатырь, и притом типический, простодушный, добрый русский богатырь, напоминающий дедушку Илью Муромца в прекрасной картине Верещагина и в поэме А.К.Толстого. Казалось, что ему не в ряске ходить, а сидеть бы ему на “чубаром” да ездить в лапищах по лесу и лениво нюхать, как “смолой да земляничкой пахнет темный бор”»<sup>123</sup>. Лесков замечательно описывает его внешность. Иван Флягин – «человек огромного роста, с смуглым открытым лицом и густыми волнистыми волосами свинцового цвета»<sup>124</sup>, лет около пятидесяти с лишним, «одет в послушничьем подряснике с широким монастырским ременным поясом и в высоком суконном колпачке»<sup>125</sup>. Он бескорыстен, отзывчив к чужому горю, обостренно чувствует красоту в природе и в людях. Это – образ благородного человека с неповторимой судьбой. Такие персонажи весьма свойственны творчеству писателя, стремящегося всегда, – какого бы жизненного материала он не касался, – отыскать положительный идеал, найти в каждой общественной группе тип кристально чистого человека, «праведника» среди грешных.

Это тот тип «праведника» Лескова, или «чудака», – их называют в народе также «блаженненькими», странниками, утешителями, правдоискателями, – который смотрит на жизнь идеалистически, отдавая людям все и не требуя от них ничего. Его вера в человеческие возможности, в добро беспредельна.

Все его «гибели» и «падения» (Иван Флягин совершает три страшных убийства – монаха, татарина Савакирея и красавицы-цыганки) приводят в конце концов к преодолению себя, искреннему покаянию, просветлению и очищению души – он получает способность пророчествовать, предсказывать события и испытывает, как пишет Лесков, «наитие вещательного духа». Его рассуждения о жизни приводят к мысли о том,

<sup>123</sup> Лесков Н. Очарованный странник // Лесков Н. Избранные сочинения. М., 1979. С. 127.

<sup>124</sup> Там же. С. 127.

<sup>125</sup> Там же. С. 127.

что даже маленький, внешне неприметный человек способен творить чудеса и обрести святость.

Иван Флягин обладает бесценным даром – совестью. Это нечто божественное, некий помысел, который, подобно искре или свету («святильнику, сияющему за завесой») просвещает ум человека. Некоторые богословы, в частности преподобный авва Дорофей, называли совесть соперником человека. «Соперником называется она потому, – говорил он, – что сопротивляется всегда злой нашей воле и напоминает нам, что мы должны делать, но не делаем, и опять, чего не должны делать и делаем; и за это она осуждает нас»<sup>126</sup>.

Определяющим стержнем повести Лескова, на который нанизываются различные события и сюжетные ситуации, является *мотив пути или дороги*, который имеет несколько значений.

Уже в названии произведения – «Очарованный странник» – зашифрован определенный смысл. Н.Бердяев считал странничество важным элементом национального самосознания. Для русской почвенной культуры характерно ощущение безграничного пространства. От него идет стремление освоить эти просторы, которое реализуется через линейное продвижение человека по земле. Калики переходящие, старцы без пострига, бродячие проповедники, святители русской земли – все они пускались в бесконечные странствия по Руси. Они осваивали мир и стремились к познанию веры и основ человеческой жизни, прославляя и благословляя Русь Христову. Пути-дороги жизни главного героя повести приводят его в различные места. Карела, Орловщина, Подмоскovie, Карачев, Николаев, Пенза, Астрахань, Каспий, Курск, Кавказ, Петербург, Соловецкие острова – такова «география» его передвижений, в которой заключен глубочайший смысл; именно на дорогах жизни вступает он в контакт с другими людьми, эти нечаянные встречи ставят героя перед проблемами, о существовании которых он и не подозревал.

Другое значение связано с идеей жизненного пути одного конкретного человека – «очарованного странника» – Ивана Северьяныча Флягина. Его путь настолько насыщен событиями и разнообразен, что представляет, по сути, цепь приключений, каждое из которых могло бы составить целую жизнь. Иван Северьяныч Флягин оказывался в совершенно разных условиях и ситуациях – был фореитором у графа, беглым крепостным, нянькой грудного ребенка, татарским пленником,

<sup>126</sup> Преподобный авва Дорофей. Душеполезные поучения, послания. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2006. С. 64.

конэсером<sup>127</sup> у князя-ремонтёра, солдатом, георгиевским кавалером – офицером в отставке, «справщиком» в адресном столе, актером в балагане и, наконец, иноком в монастыре – и все это на протяжении одной жизни, еще не завершившийся (повесть Лескова заканчивается тем, что Иван Флягин, прожив более, чем половину века, направляется на остров Валаам). Само имя у героя оказывается непостоянным: «Голован» – прозвище в детстве и юности; «Иваном» звали его татары; под чужим именем Петра Сердюкова он служил на Кавказе (уйдя в солдаты за другого, он как бы наследовал и его судьбу, и по истечении срока службы уже никак не мог вернуть себе свое имя); в монастыре, ставши иноком, звался «отцом Измаилом», оставаясь, тем не менее всегда самим собой – Иваном Северьянычем Флягиным, – сохраняя и многократно приумножая те высокие нравственно-духовные качества, которые были дарованы ему от рождения.

Пожалуй, ключевой, глубинный смысл повести заключен в духовно-сакральной сфере – осознании трудности религиозного пути, спасительного направления в жизни, в желании приблизиться к высоким идеалам, непрестанному, неуклонному нравственному подвигу. «Путь, который проходит герой повести, – это поиски своего места среди других людей, своего призвания, постижение смысла своих жизненных усилий, но не *разумом*, а всей своей *жизнью* и своей *судьбой*. Ивана Северьяныча Флягина как будто и не занимают вопросы человеческого бытия, но всей жизнью, ее причудливым ходом он по-своему на них отвечает»<sup>128</sup>. Мятущаяся душа главного героя ищет Царства Божия, Нового Иерусалима. Для него этот идеал проецируется на образ монастыря.

Красной нитью проходит идея о смысле христианской жизни, которая «состоит в стяжании Духа Божиего, и *эта цель жизни всякого христианина, живущего духовно*»<sup>129</sup>. «Цель жизни мирских обыкновенных людей, – объяснял преподобный Серафим Саровский в беседах с Н.А.Мотовиловым, – есть стяжание или приобретение денег, у дворян, сверх того, получение почестей, отличий и других наград за государ-

<sup>127</sup> *Конэсер* – специалист, разбирающийся в лошадях и работающий, как правило, на конном заводе или конюшнях, а также активно принимающий участие во всевозможных торговых сделках.

<sup>128</sup> Дыханова Б. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С.Лескова. М., 1980. С. 111.

<sup>129</sup> Записки Николая Александровича Мотовилова. Свято-Гроицкий Серафимодивеевский монастырь. М., 2006. С. 232.

ственные заслуги <...> Стяжание Духа Божия есть тоже капитал, но только благодатный и вечный, и он, как и денежный, чиновный и временный, приобретает почти одними и теми же путями, очень сходными друг с другом <...> Господь наш Иисус Христос, Богочеловек уподобляет жизнь нашу торжищу, а дело жизни на нашей земле именуется куплею и говорит всем нам: *Купуйте, дондеже прииду и искупающе время, яко дни лукави суть*; то есть выгадывайте время для получения небесных благ через земные товары». Добродетели, ради Христа делаемые – это пост, бдение, молитва, покаяние, творение добрых дел, милостыня и пр.; «...цель жизни нашей – это и есть та самая благодать Духа Божия, которую они (добродетели – *О.К.*) приносят нам, и вот в стяжании, или наживании, ее-то одной (через них приобретаемой) и состоит цель жизни христианской»<sup>130</sup>.

По-видимому, этим во многом объясняется связь повести Н.Лескова с философски-этическим (и, может быть, отчасти сюжетным) содержанием пассионов, – что предопределило в конечном счете и неожиданное жанровое наклонение оперы.

Эпическая размеренность, неторопливость, и вместе с тем, конфликтность, острота драматических коллизий, столь важные для сочинения Щедрина, объединяются здесь с религиозным аспектом, литургичностью. Заметим также, что двуплановость драматургии – повествовательность (рассказ о тех или иных событиях) и непосредственно развивающееся действие – является примечательной особенностью пассионов.

Щедрин тонко чувствует самобытный авторский стиль Лескова, он замечательно воспроизводит в своем сочинении народно-жанровый, фольклорный колорит повести, раскрывает ее этико-религиозный, духовный смысл.

Щедриным отобраны некоторые важнейшие фрагменты из произведения Лескова: эпизод, в котором Иван Флягин случайно, по неосторожности, – больше из озорства, – засекает до смерти монаха (глава 2), татарский плен, продолжающийся в течение долгих десяти лет (глава 6), молитва к Пресвятой Богородице и Николаю Угоднику с просьбой о заступничестве, прощении грехов и освобождения из плена (глава 9), начало работы у князя в должности конэсера (глава 10), встреча с магнетизером и пьянство в трактире (глава 11), знакомство Флягина с красавицей цыганкой Грушей, кутеж, результатом которого явилась потеря

<sup>130</sup> Там же. С. 232 – 233.

огромной суммы денег (глава 13), увлечение князя цыганкой Грушей и ее жизнь в доме князя (глава 14), измена князя и женитьба его на богатой невесте (главы 15, 16), прощание Груши с Иваном и страшная сцена ее гибели – Иван по отчаянной мольбе Груши сталкивает ее с крутизны в пропасть (главы 17, 18).

В либретто оперы почти в точности (с незначительными изменениями) отражены многочисленные отрывки из текста повести, яркие характерные выражения и афоризмы. Сюжетно-фабульная канва и либретто максимально приближены к литературному первоисточнику, – со свойственной для Лескова своеобразной манерой бытописания, жизненной достоверности, правдивости, яркими, сочными, колоритными характеристиками тех или иных персонажей. Не случайно, многие исследователи творчества Лескова называли его великим «летописцем земли Русской».

В жанровом отношении повесть Н.Лескова не поддается однозначному определению. Необычная форма повести, прежде всего ее *многофабульность* часто вызывала недоумение у исследователей. «Все цвета радуги, все виды трагического, кровавого, комического и лирического, оскорбление всех единств, какие только можно представить, мистика рядом с водевилем – скифский стиль, от которого у критика пестрит в глазах, от которого упал бы в обморок Буало... Художник дерзко пренебрег всеми педантическими условностями беллетристики как искусства», – пишет А.Измайлов<sup>131</sup>.

Тем не менее, с точки зрения *родов искусств*, принятых в современной теории литературы, определяющими здесь оказываются *драма* и *эпос*. Многообразные (преимущественно драматические) события излагаются главным образом в форме рассказа, повествования. Для того, чтобы уяснить в чем его призвание, Флягину приходится *рассказывать* свою жизнь «с самого первоначала». Это многократное «рассказывание» писарю, барину, у которого служил в няньках, русским миссионерам в татарском плену, рыбакам, отцу Илье на исповеди, полковнику на Кавказе, лекарю в монастыре предопределяют *исповедальный* характер повести – главный герой как бы обнимает разрозненные эпизоды жизни в некую целостность и уясняет самому себе смысл и назначение бытия. Вместе с тем, неизменно присутствует юмористическое, сатирическое начало, смех, уничтожающие эпическую дистанцию. За внешним ко-

<sup>131</sup> Цит по: Дыханова Б. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С. Лескова. М., 1980. С. 99.

мизмом вскрывается подсознательное, интуитивное, эмоциональное, «тайная работа духа», постепенно расширяющееся духовное пространство.

На эту жанровую особенность указывает сам писатель в тексте своей повести: «Упрощенный слушателями, Иван Северьяныч Флягин рассказал нижеследующее об этом новом акте своей жизненной *драмокомедии* (выделено мною. – О.К.)»<sup>132</sup>.

## 2. Специфика жанра. Принципы драматургии

*Драма* и *эпос*, как было сказано, являются двумя жанровыми опорами в этой опере Р.Щедрина. Вместе с тем, первостепенное значение в этом полижанровом сочинении отведено безусловно драме. Конфликтность, насыщенные, захватывающие по своей экспрессии сцены, нарастающее трагедийное начало составляют основу драматургии. Комедийность здесь практически отсутствует. Единственным – в определенной степени – *юмористическим* эпизодом, на который указывает сам композитор, можно считать сцену-дуэт Магнетизера и Ивана, происходящую в трактире (№7).

Важнейшая жанрово-стилевая особенность оперы связана с внесением религиозного содержания, соборностью, наличием сакрально-символических смыслов. Главным ориентиром в этом отношении здесь послужило произведение Р.Щедрина «Запечатленный ангел» – хоровая музыка по Н.С.Лескову на канонические церковно-славянские тексты для смешанного хора *a cappella* со свирелью (флейтой *ad libitum*), созданная в 1988 г. и являющаяся по замыслу композитора фактически русской литургией. Преемственность с этим произведением очевидна. Это подчеркивает и Р. Щедрин.

Композитор сохраняет эпическую манеру изложения повести Лескова, это своеобразная оправа, в которую «заковано» остро драматическое действие оперы.

Идея рассказа отражена уже в самом начале произведения, в Прологе (№1), где главный герой Иван Флягин сообщает слушателям об истории своего рождения и дальнейшей жизни.

Он повествует своим спутникам о явлении в сонном видении убиенного им когда-то в юности монаха, который предрек ему траги-

<sup>132</sup> Лесков Н. Очарованный странник // Лесков Н. Избранные сочинения. М., 1979. С. 173.

ческую судьбу, множество «падений» и покаяние в монастыре (№2, Засеченный монах).

Иван Флягин рассказывает об ужасах плена и о том, как татары требовали с него денег (№3, Татарский плен, ц.27). Затем – о своем чудесном спасении (№4, Моление Ивана, ц.53).

После освобождения Иван начинает служить у князя, живет в целом благополучно и в достатке, однако имеет неутолимую страсть к запоям. Повествование о жизни у князя получило отражение в №6 (Рассказ Ивана).

Главный герой сообщает о встрече с подозрительным незнакомцем, назвавшим себя магнетизером, который «исцеляет» его от пагубной страсти. Однако, по его признанию, магнетизер «пьяного беса с него свел, а блудного при нем поставил» (№7, Дуэт Магнетизера и Ивана).

Иван повествует о том, что неожиданно для себя оказался в трактире у цыган и, сраженный ослепительной красотой цыганки Груши, попал в круговорот «вальпургиевой ночи» (№9, Цыганка Груша).

Также, он рассказывает, что признался впоследствии князю о своем большом «выходе»<sup>133</sup>, результатом которого стала потеря огромной суммы денег, пяти тысяч рублей (№10, Речитатив – Диалог Ивана и Князя).

История о пребывании Груши в доме князя (который выкупил ее у цыган и забрал к себе домой) и о его скорой измене – воплотилась в №11 (Дуэт и Речитатив).

Иван открывает своим слушателям ужасный грех, который связан с гибелью молодой цыганки: «Да и столкнул я Грушу с крутизны в реку!», – в отчаянии говорит он (№14, Финальный дуэт и Сцена, 4 т. после ц. 166).

Заканчивая рассказ о своей жизни, он свидетельствует о том, что ощущает присутствие Груши и после ее смерти. Примечательны завершающие реплики Ивана Флягина в эпилоге оперы (№16): «Это Груши душа за мной следует, путь мне кажет... В монастырь пошел, на Валаам остров. Богу молиться» (2 т. после ц.179).

Вместе с тем, опера Р.Щедрина захватывает необычайным драматическим накалом, подлинной трагедийностью, где неразрешимость конфликтных ситуаций доведена до предела.

Все драматические эпизоды оперы (№3, отчасти №4, №7, №9, №10, №11, №12, №13) стягиваются в одну общую линию, устремленную к главной кульминации – сцене гибели цыганки Груши (№14).

<sup>133</sup> «Выход» – специфическое, характерное выражение у Лескова, означающее запой, загул или кутеж.

Логика их развития обусловлена действием одного из важнейших типологических законов жанра оперы-драмы – *принципом предвосхищения*, который становится основополагающим для драматургии и этого сочинения. Возникают различные пересечения, арки-сопоставления – связанные с тематической, тембровой, текстовой (либретто), сценической сторонами оперной композиции – радиус воздействия которых неизменно достигает «разрешительного», вершинно-узлового момента (падение цыганки в пропасть воплощено композитором благодаря изображению экспрессионистически-натуралистического крика, применению максимальной динамики – *fff*, звучанию оркестра *tutti*).

Во всех указанных номерах последовательное, неуклонное нарастание драматического начала олицетворяет идею предопределения катастрофического конца.

Проследим проявление *принципа предвосхищения* в некоторых фрагментах оперы.

Уже с самых первых моментов опера захватывает мощным напряженным накалом. Ярко экспрессивен №3 (Татарский плен). В первой части этого номера показана почти с достоверной реальностью сцена пыток (ц. 30): хор вопрошает – «Где деньги?», в ответ же раздаются ужасные стоны Ивана. Выпукло, ярко изобразительно переданы удары плетей – аккорды с визжащими форшлагами-тиратами (динамика *fff*, ц.21, 5 т. после ц.21 и пр.). Экстатическая кульминация приходится на самый конец этой части: хор скандирует непрерывно одну и ту же фразу – «Говори, говори, где деньги, говори, говори, говори, говори: где деньги?..» (ц.32). Дьявольское начало приобретает почти зрительно-осозаемую образность.

Вторая часть (ц.34, *Allegretto moderato*) – эпизод дикой сатанинской скачки (татары скачут на лошадях), воплощающей неукротимую стихию, страшную сокрушительную силу, способную уничтожить все на своем пути. Эта часть представляет собой остигатную форму (разворачивающуюся на *crescendo*), основанную на многократном повторении одного и того же построения, – что производит сильное эмоциональное впечатление. Тему остигатно-вариационной формы составляет четырехтакт с упорным «вдалбиванием» («втаптыванием») каждого отдельного такта. Вспоминаются в данной связи схожие по композиции и эмоциональному градусу примеры из оперной музыки Прокофьева – например, пятый акт «Огненного ангела», сцена сумашествия Любки из третьего действия оперы «Семен Котко», сцена бреда князя Андрея Болконского

из двенадцатой картины оперы «Война и мир» и др. Кульминационный «обрыв» возникает в самых последних тактах (3 т. до ц.43): звучание достигает максимальной громкости, возникают жуткие, леденящие кровь, сокрушительные аккорды *tutti* (у оркестра и хора) с динамикой *sfff* (на слово «дарда!»). Последний из них (с возгласом «А!..») и мгновенно убывающей динамикой) предвосхищает во многом сцену смерти Груши.

Сцена пыток (удары плетей) и эпизод скачки с катастрофическим «обрывом» по трагедийному накалу сопоставимы в определенной мере с кульминационной зоной произведения (№14). Мученическая кончина цыганки Груши отражается сквозь призму жизненного пути главного героя оперы – страждущего человека Ивана Флягина.

Пронзительно, ностальгически звучит Моление Ивана (№4, Ария с хором). Его просьба о заступничестве переходит иногда почти в рыдание («Николай Угодник, во исходе душе моя помощи мне окаянному!..»), 1т. после ц. 47). Реплика Ивана вторит хор, в партии которого возникают аккорды на *sfff* («Помози мне...»), воплощающие крайнюю степень эмоционального напряжения. Партия Ивана в данном фрагменте имеет предвосхищающее значение по отношению к его репликам в страстном диалоге с цыганкой (в №14): и в №4, и в №14 используется высокая вокальная тесситура, динамика *ff* (иногда *fff*), сходный интонационный рельеф (ср., например, 4 т. до ц.48 в №4 и 1т. после ц.160, 2т. после ц.162 в №14).

Предопределяющую функцию несет и лирический центр оперы – №9 (Цыганка Груша), пронизанный драматическими интонациями. Символична введенная композитором песня «Ах, да не вечерняя заря» (фольклорный текст с мелодией самого Щедрина). Исполняет песню от лица Груши низкий женский голос (меццо-сопрано). Написана она в форме вариаций на *soprano ostinato* (тема и 6 вариаций). Здесь содержится много предвосхищений.

Прежде всего, в самой печально-прекрасной льющейся мелодике, поддерживаемой скрипками, арфой и дрожащими всполохами виолончелей. Это – песня-плач. В тексте либретто – «Ах, зоря, ты зоря, зорюшка, зоря, зоря, ох, как спотухалася», в котором говорится о быстром закате жизни женщины-красавицы (2 вариация). В ностальгически звучащем соло кларнета (ц.88), воспроизводящем интонации №2 (Засеченный монах [Знамение]), – что, по-видимому, не является случайным. В драматически-экспрессивных возгласах в партии солистки, проникнутых щемящей тоской – «Джа-ла, га-ра <...> не моя ли ты зорюшка

зоря...» (ц.92). Лирически-сокровенным является окончание 6 вариации (1 т. до ц.93): голосу главной героини вторит едва уловимое эхо хора (сопрано в высоком регистре, поющие на динамике *pppp*), вызывающее не только зрительную, живописную ассоциацию, но имеющее и тонкое символическое значение. Затухающая зоря, растворяющаяся в холодно-прозрачном воздухе, – это исчезающая, уходящая в небытие человеческая жизнь.

Нарастающая трагедийность воплощается в некоторых словах партии Груши, которые она относит как бы к себе, предчувствуя линию судьбы: «Но когда, полюбя, ты оставишь меня, то клянусь всей душой, не прощу никогда тебя я» (ц.98). Наконец, неистовство вакханальной пляски, которой заканчивается эта сцена, создает весьма двойственное ощущение – безудержного, бесшабашного веселья и ожесточенного, демонического разгула, столь опасного для жизни, где «все летит вверх дном». Вспоминается известное выражение – «на миру и смерть красна!».

Тема смерти воплощается в событиях сюжетно-фабульного действия, которые не имеют, на первый взгляд, прямого отношения к основной линии, связанной с гибелью цыганки. Вместе с тем, эта главенствующая идея оперы – преступления и наказания, убийства и покаяния – сквозным образом проходит через все произведение, скрепляя таким образом драматургию целого.

Арка в сюжетно-сценической и отчасти в музыкальной драматургии образуется между №10 и №14. После проигрыша солидной суммы денег Иван Флягин, впадая в крайнюю степень отчаяния, решает свести счеты с жизнью. «Я вешаться вздумал. Ох!...Вынули меня из петли. Попал я в лазарет надолго», – сообщает он (№10, Речитатив – Диалог Ивана, Князя и Хор, ц.111). Возгласы хора, – «Бом, Бом...» – поочередно возникающие в различных партиях (сопрано, альты, тенора, басы) и отражающие погребальное звучание медленно раскачивающихся колоколов, усиливают траурную атмосферу. Колокольность хора в данном эпизоде «отзовется» впоследствии в хоровом эпилоге №14 – «Покаяния отвержи ми двери, Живнодавче», создающим атмосферу храмового пения (ср. ц.111 в №10 и ц.170 в №14).

Любовный дуэт Груши и Князя (№11) перекликается в некотором смысле со сценой-диалогом Груши и Ивана (№14, 4т. до ц.138). Находясь в доме князя и полюбив его искренне, Груша, тем не менее, не может освободиться от одолевающих ее зловещих предчувствий. «Люди до-

брые, вы послушайте про печаль мою сердешную, что меня с красы продадут, продадут!», – поет она (текст Лескова). Партия меццо-сопрано завораживает чарующей мелодикой. Ее жанровый синтез основан на объединении русской протяжной лирической песни и плача. В сцене-диалоге Груши и Ивана (где цыганка рассказывает о трагических событиях своей жизни) доминирующее значение приобретают такие слова, как «тоска», «мучение», «погибель», «смерть» и пр.

Сцена №12 (Помолвка Князя с богатой невестой и монолог Ивана), исполненная драматического накала, также имеет направленность на кульминационный шпиль оперы. В монологе Ивана рассказывается о страшной измене Князя: «Услал и меня из города князь. Вернулся назад я. Флигель, где Груша жила, срыт. Куда не метнусь – нет следа. Может князь ее и прикончил? Погубил ее злодей?.. Ножом ли, пистолетом? Она ему помеха была, чтоб жениться <...> Поищу ее. Не попаду ли где я на ее тело убитое?!...» (ц. 134). Обращают на себя внимание ключевые слова текста либретто – «нож», «пистолет», «прикончить», «злодей», «тело убитое», «мертвая». В оркестре у труб и литавр возникают мощные, пронзительно звучащие, экзотические удары, предвосхищающие трагическую развязку (ц. 130). Монолог Ивана звучит страстно, патетично, порой переходя в крик или плач (ц.136).

Возникающая вслед за этой сценой (*attacca*) оркестровая интерлюдия №3 (№13, Пароходы на Волге) воспринимается уже как траурная эпитафия-послесловие. Мощное звучание оркестра (*Sostenuto pesante*) и резкие, ошеломляющие аккорды *fff* (ц.137) вызывают в памяти удары плетей из №3 (Татарский плен).

Все указанные фрагменты подготавливают наступление трагедийной *кульминации* оперы, соответствующей примерно точке золотого сечения в композиции целого (№14, Финальный дуэт Груши, Ивана и сцена). Груша встречает в лесу необычайной наружности старичка («сам весь в воску и ото всего от него медом пахнет, и в желтых бровях пчелки ворочаются»<sup>134</sup>), который подсказывает ей как отыскать Ивана Флягина: «Кличь, кличь его, молодка, раз под ветер, а раз супротив ветра... Он затоскует и придет тебя искать» (ц.139). Она, желая оградить себя от последующих смертельных грехов, обращается к Ивану со страшной просьбой – «Стань душе моей за спасителя. Мне горькой цыганке больше жить нельзя <...> Не погуби же меня, чтобы я на себя руки подняла!

<sup>134</sup> Лесков Н. Очарованный странник // Лесков Н. Избранные сочинения. М., 1979. С. 220.

<...> Если еще день проживу я: князя зарежу и его жену младую кончу!.. <...> Ах, пожалей меня, ударь меня раз ножом против сердца!.. <...> Ах, не убьешь ты меня – стану я в отместку самой стыдной женщиной!..» (ц.149).

Диалог Груши и Ивана разворачивается на фоне изумительной, завораживающей по красоте песни «Ах, да невечерняя заря», являющейся лейттемой молодой цыганки и звучащей сначала у хора (ц.143). Затем ее подхватывает оркестр (ц.145). Оркестровая партитура покоряет тончайшей звукописью, удивительной палитрой красок – еле слышимой динамикой *pppp* (*dolcissimo*) в партиях деревянно-духовых (флейты, гобои, кларнеты, фаготы) и первых, вторых скрипок, глиссандирующими шорохами альтов, едва уловимыми касаниями (прием *pizzicato*) у арф и виолончелей, холодноватыми «вздогами» контрабасов, извлекающих флажолеты в предельно высоком регистре (все струнные при этом играют с сурдинами). Возникает неизменно «смешанное» чувство, в котором сплелись воедино истинная любовь, преклонение перед всепобеждающей, почти неземной красотой и предчувствие неизбежности печального исхода.

Крещендирующая линия развития этой драматической сцены приводит почти к исступленному звучанию в партиях обоих солистов, переходящему порой в крик. «Бог с тобой, Бог с тобой, Грунюшка, зачем тебе умирать?!», – останавливает молодую цыганку Иван; она же, не выдерживая адских душевных мук, настаивает на своем – «Ах, пожалей, пожалей меня...». «Молись, Груша!.. Молись, молись, молись...», – обращается к ней напоследок Иван. Момент катастрофы в высшей степени трагичен и ярко изобразителен. Ошеломляющий крик – «А!» (динамика *fff* в партиях обоих солистов, хора, а также мощный аккорд у оркестра *tutti* – диссонантная вертикаль, образующая кластер) и раскатистое эхо символизируют окончание земной жизни главной героини (ц. 165; *пример 35*).

*Христианские аспекты* содержания оперы, создающие глубину духовного пространства, образуют важнейшее жанровое включение.

Троекратно звучит песнопение «*Богосподь и явился нам, благословен грядый во имя Господне*»<sup>135</sup>. Им открывается и заканчивается опера

<sup>135</sup> В либретто оперы два слова *Бог* и *Господь* объединены воедино – в результате получилось *Богосподь* (с пропущенной буквой *г*). В богослужебных текстах эти слова разделены.

(№1, Пролог, ц.1; №16, Эпилог, ц.178), также оно полностью проходит с самого начала №6 (Рассказ Ивана), олицетворяя собой значительный параллельный смысловой фон. Это песнопение обычно поется на *Утрени* (являющейся, как известно, частью Всенощного бдения) – после Великой ектении; также, во время *Божественной литургии* – перед причащением мирян (где Диакон по уставу провозглашает: «Со страхом Божиим и верою приступите!», а хор отвечает: «Благословен Грядый во имя Господне, Бог Господь и явися нам»). Текст песнопения заимствован из 117 псалма Давида (стих 19-29). В нем отражена благая весть об ожидаемом Спасителе мира и прославляется первое и второе пришествия Христовы:

Благословен грядущий во имя Господне!

Благословляем Вас из дома Господня!

Бог наш Господь, и явися Он нам.

Соберитесь во множестве на праздник в храме перед  
жертвенником!

*Ты Бог мой, и прославлю Тебя;*

*Ты Бог мой, и превознесу Тебя;*

*Прославлю Тебя, ибо услышал Ты меня и явил мне спасение.*

*Прославляйте Господа, ибо Он благ и навеки милость Его!*

*(стих 26-29)*

Этот текст использован также в *Евангелии от Матфея*, в гл. 21

*(стих 9)*, где описывается въезд Иисуса в Иерусалим:

Народ же, предшествовавший и сопровождавший восклицал:

осанна Сыну Давидову!

*благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних!*

«Богосподь и явися нам» является авторской цитатой из хорового цикла «Запечатленный ангел», где она прозвучала в №2. Монодийное, унисонное изложение мужских голосов (басов и теноров) в низком регистре с характерным плавным, секундовым перетеканием одного звука в другой воспроизводит средневековую традицию русского знаменного пения, создающего специфическую иконографичность, аскетизм, молитвенную сосредоточенность, самоуглубленность.

После песнопения «Богосподь и явися нам» в прологе оперы звучит другое песнопение – «*Чертог твой вижду украшенный. Просвети одеяние души моей*» (3 т. до ц.3), представляющее важнейший гимнографический жанр. Это – *светилен*, который обычно поется на *Утрени* после

9-ой песни канона в понедельник, вторник, среду Страстной Седмицы (последней недели Великого поста). Общий смысл этой молитвы заключен в нравственном, духовном просвещении человека, и данной ему возможности к покаянию, являющимся очистительным и целительным «вторым Крещением».

В кульминации оперы – после сцены смерти цыганки Груши – введено одно из центральных великопостных песнопений «*Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче*» (№14, Финальный дуэт Груши, Ивана и Сцена, ц.170). Эта молитва, по традиции церковных богослужений, звучит на *Утрени* (в субботу под воскресенье) после Евангелия и перед чтением канона соответственно 9 раз в году – от недели мытаря и фарисея (четыре недели до Великого поста) до 5-й недели Великого поста.

Р.Щедриным здесь используются начальные слова всех четырех строф этой молитвы: «Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче», ц. 170 (1 строфа), «Помилуй мя Боже, помилуй, Жизнодавче», ц. 172 (третья и отчасти первая строфа), «Множества содеянных, много лютых, окаянный, трепещи страшного дне судного», ц.173 (четвертая строфа), «На спасение стези, студными бо окалях, душу грехами избави мя...», ц. 174 (вторая строфа).

Песнопение «Покаяния отверзи ми двери» стало основой №6 в том же хоровом цикле. Музыкальное решение во многом сходно в обоих произведениях. Суровый колорит музыки подчеркнут совершенно особым приемом – здесь дано изображение гулкого храмового эха, которое как бы поочередно захватывает каждый аккорд. Контрасты *ff-pp* одновременно у всех голосов хора на одном аккорде, а также введение противоположных полюсов динамики (*sffff* и *pppp*) на кратком расстоянии создает ярко-выразительную мгновенную экспрессию, ощущение содрогания (*пример 36*).

Помимо строго богослужебных текстов, Щедриным вводятся в оперу молитвы неканонического происхождения. Таково, например, молитвенное обращение Ивана к Пресвятой Богородице и Николаю Чудотворцу – №4 (Моление Ивана), в котором он горячо, от всего сердца просит избавить его от тяжких мук и испытаний татарского плена: «Пресвятая мать Владычица, да укрепиши и благая твориши. Умоли Господа Бога избавити мя от мытарств и вечного мучения...<...> Лебедики мое, голубики мое, лебедики мое, голубчики сердешные...помогите...<...> О, Русь святая!..» (текст, в котором объединились русско-церковное на-

чало и поэзия народного творчества, почти в точности заимствован из повести Лескова, гл.9).

Замечательно музыкальное решение. Здесь применяется антифонный эффект, используется прием мгновенно разрастающегося эха: реплики Ивана поочередно подхватываются женскими, затем, мужскими голосами хора (см. первые 6 тактов №4), а иногда складываются в выразительную хоровую лестницу-диагональ (ц.46, 1 т. до ц.47).

Молитва к Богородице получила отражение также в №10 (Речитативе-Диалоге Ивана и Князя с Хором, ц.110), затем, в эпилоге оперы (№16, 4т. после ц.180).

### 3. Особенности композиции оперы в целом

Композиция оперы индивидуальна и во многом исходит из сюжетно-фабульной драматургии повести Лескова.

На *высшем* уровне музыкальной формы образуются важные арочные соответствия. Резюмирующе-синтезирующим является последний номер оперы. Кроме того, возникают выразительные лейттемы, осуществляющие магистральное значение в масштабе целого.

*Арочное обрамление* повести Лескова, в котором возникает образ монастыря (в 1 главе Иван Флягин направляется со своими случайными знакомыми к острову Валаам, в 20 главе главный герой рассказывает им о монастырской жизни – «последней житейской пристани»), предопределило и симметрию композиции оперы Щедрина: взаимосвязанными между собой оказались №2 (Засеченный монах, Знамение) и №15 (Оркестровая постлюдия), №1 (Пролог) и №16 (Эпилог). (Схема 5).

Завораживающе, тонко, зрительно-осязуемо воспроизведена в прологе и эпилоге оперы картина возникающего как бы в отдалении русского монастыря с его еле слышимым колокольным звоном и неспешным пением мужских голосов («Богосподь и явился нам»), создающим особое молитвенное настроение. В заключении оперы опять появляется облик (тьнь) засеченного монаха, призывающего Ивана к осмыслению своей жизни и покаянию («Иван, иди, брат, Иван, покайся...», №16, Эпилог). Звучит знакомая по «Запечатленному ангелу» свирельная тема (№1, ц.6 из хорового цикла), являющаяся в опере также одной из важнейших сквозных тем. Она послужила основой и оркестровой постлюдии (№15). В ней сокрыто нечто неуловимое, особая красота, отражение самых высоких чувств и духовных помыслов.

Обратим внимание на то, что ее интонационный рельеф весьма родственен свирельным наигрышам оркестровой интерлюдии №1 (№5, Российские пастухи), создающим особую атмосферу пространственности, необозримых, прекрасных просторов русской земли (звучание ансамбля свирелистов воспроизведено благодаря использованию духовых инструментов – солирующих гобоя, кларнета, флейты, фагота).

Эпилог (№16) – реприза-синтез, где вновь, наряду с темой убиенного монаха, возникает тема Груши («Ах, да невечерняя заря») и молитва к Пресвятой Богородице («Пресвятая мать...»). В этом, вероятно, заключен особый, значительный смысл – опять акцентируется главная идея оперы, связанная с искуплением содеянных грехов.

Важным объединяющим фактором являются *лейттемы*, возникновение которых в контексте музыкальной драматургии обнажает интересные повороты, скрытые смыслы. Очень часто – это вытянутые, пространственные темы-«дали», вызывающие зрительно-иллюзорные пейзажные ассоциации и воспроизводящие колорит лирических протяжных народных песен, знаменного пения.

В прологе экспонируются две лейттемы, образующие неразрывное целое – «комплекс монастыря»: колокольные перезвоны и молитвенное песнопение «Богосподь и явился нам» (1т. и ц.1). Первая из них – показательный для композитора образец хоровой сонорности, где практически не угадывается высота звуков и интервалов, а преобладает эффект единой суммарной звуковой краски. Вторая – похожая на подлинно знаменную, связана с модальной гармонией (модальностью «белой диатоники») с центральным тоном *d*. (Примеры 37, 38).

В №2 «Засеченный монах (Знамение)» также возникают две сквозные темы, которые неизменно ассоциируются с образом монаха, идеей покаяния в содеянных грехах и предопределения судьбы главного героя Ивана Флягина: тема солирующего фагота – с неожиданным авторским указанием *dolce cantabile* (1т. номера) и фрагмент вокальной партии тенора (звучащий на *pp, dolciss.*) с характерным неторопливо-плавным гаммообразным нисходящим движением – «много надо тебе терпеть, а потом достигниши, будешь много раз погибать и не погибнешь...» (ц.14). Обе темы также контрастируют с точки зрения гармонического решения, обуславливая диалектику новаторского (авангардного) и традиционного. Первая из них – с мягкими диссонантными блужданиями-переливами – подчеркнута хроматична, вторая, напротив, – связана с

опорой на классическую тональность (*Gis-dur – cis-moll – E-dur* и т.д.). (Примеры 39, 40).

Многократно повторяется, как уже отмечалось, замечательная, покоряющая одухотворенностью песня Груши «Ах, да не вечерняя заря» – в «закрепленной» за ней тональности *D-dur*. Показательно, что эта тема произрастает задолго до своего экспозиционного появления (в №9). Тонкое предвосхищение возникает в №2, в партии меццо-сопрано (4т. до ц.12), где как бы невзначай, на мгновение всплывает облик матери Ивана Флягина. Об этом свидетельствует и текст либретто: «Богу обещаю матерью своей»<sup>136</sup>. (Пример 41).

Сквозное значение имеет молитва, обращенная к Богородице – «Пресвятая мать Владычица» (*d-moll*, с постоянно повторяющимися опорными звуками *d* и *a*). Впервые она возникает в №4 «Моление Ивана (Ария с хором)»; пример 42).

Композиция в целом охвачена также *звуковысотными точками*: *d* (№1), *a, d* (№2), *d, e* (№3), *d, a* (№4), *a* (№6), *d* (№9), *fis, cis* (№11, №12), *d* (№14), *e* (№15), *d* (№16).

На *среднем* уровне оперной формы (или промежуточном между средним и малым – в зависимости от специфики того или иного фрагмента) также возникает своя система взаимосвязей.

Основной структурной единицей музыкальной композиции является номер. В архитектонике номеров, которые представляют собой как правило развернутые сцены, отражен принцип контрастных сопоставлений. Он, в свою очередь, обусловлен жанровой спецификой оперы, синтезирующей два рода искусства – эпос и драму. Повествовательное начало, рассказ и непосредственно развивающееся действие становятся основой музыкальных форм, в результате чего образуются нередко большие по протяженности контрастные, главным образом 2-х или, реже, 3-х частные формы, объединенные прежде всего логикой сюжетно-фабульного развития, хотя неизбежно встречаются всевозможные репризные обрамления, связанные с повторением тематического материала, возникают тембровые, фактурные параллели и пр.

<sup>136</sup> Вспомним первые страницы повести Лескова. Иван Флягин начинает рассказывать попутчикам, плывущим с ним на корабле, историю своей жизни с момента рождения: «От родительницы своей в самом юном сиротстве остался и ее не помню, потому как я был у нее *молитвенный сын*, значит, она, долго детей не имея, меня себе у бога все выпрашивала и как выпросила, так сейчас же, меня породивши, и умерла, оттого что я произошел на свет с необыкновенною большою головою, так что меня поэтому и звали не Иван Флягин, а просто *Голован*» (Лесков Н. Очарованный странник // Лесков Н. Избранные сочинения. М., 1979. С. 135).

Так построены №№ 3, 4, 7, 9, 10, 11, 12, 14.

№3 (Татарский плен), как уже отмечалось, состоит из двух крупных частей (*a, b*).

№4 (Моление Ивана, Ария с хором) основан на сопоставлении различных в сюжетно-фабульном и музыкальном отношениях фрагментов – молитвы и повествовании о происходящих событиях (*a, b*): в начале (в первой части – *a*) Иван Флягин обращается с пламенной молитвой к Богородице и Николаю Угоднику с просьбой избавить его от страшного татарского плена, в котором он томился около десяти лет; затем (в завершающей второй части, являющейся по смыслу кодой, ц.53 – *b*) – он рассказывает о своем спасении и благодарит Господа, прославляя Русь Христову («Был от плена чудом спасен»).

Дуэт Магнетизера и Ивана (№7) также распадается на две неравные части (*a, b*). Первая из них (*a*) представляет рассказ Ивана о его кутеже («выходе») в трактире со странным человеком, выдающим себя за магнетизера («Уехал как-то князь по делам. А сумма при мне знатная»), вторая, значительно превышающая первую (*b*), – драматическая сцена-поединок, завершающаяся разгулом-вахханалией (ц.64). Иван никак не может понять с кем имеет дело, однако, несмотря на это, безоговорочно отдает себя во власть страшной бесовской силы, принявшей облик живого человека. «Пойдем, пойдем: черт ли ты, или дьявол, или мелкий бес, или мой монах мертвый: пошли!..», – восклицает он (ц.79). Заключение этой сцены, идущей на *creshendo* и достигающей исступленного звучания (реплика-«выкрик» Ивана – «пошли!..» в высокой, не свойственной басу тесситуре, при динамике *fff*), во многом сопоставимо с вершинами-зонами №№ 3, 9, 12, 14.

Из трех разнообразных частей (*a, b, c*) состоит №9 (Цыганка Груша). Первая часть (*a*) – песня «Ах, да невечерняя заря»; здесь впервые на сцене появляется Груша. Вторая (*b*) – активное вторжение в драматургию действия Ивана Флягина, сраженного необыкновенной красотой молодой цыганки: «Эй, вы, волк вас с'ешь! После князю отслужу! Себя не постыжу, а сей невиданной красоты я скупостью не унижу!..Эй!..Пущу свою душу вволю погулять!.. Зачем тебя, красавица, небо сделало?.. сторонись, народ, а то оболью!..», – в упоении, забыв себя кричит Иван, бесшабашно отдаваясь стихии загула (ц.93). Третья (*c*) – пляс-вахханалия (ц.99), развивающийся по линии непрерывного динамического и фактурного нарастания (от *pp* к *sff*), где многократно скандируется в партии Груши, – словно раскручивающаяся пружина, – а затем подхватыва-

ется хором одно и тоже слово («тари, тари, тари...»). Заключительная кульминация хора цыган завершается экстаичным выкриком – «Яй!», мгновенно прекращающим эту разудалую оргию-пляску.

Повествовательно-диалогичная манера, столь свойственная прозе Лескова, показательна и для №10 (Речитатив – Диалог, Иван, князь и Хор). Здесь можно выделить три относительно самостоятельных части (образуется трехчастная форма с репризным обрамлением со схемой *a, b, a1*): *a* – сцена-диалог Ивана и Князя (в ней Князь расспрашивает Ивана о причине проигрыша); *b* – хоровая сцена, состоящая из двух разделов (ц.110); первый раздел – молитва к Пресвятой Богородице, второй раздел – рассказ о том, как «князь купил у цыган в таборе Грушу за пятьдесят тысяч золотом»; *a1* – снова сцена-диалог Ивана и Князя (ц.114).

Двухчастен по композиции №11 (Дуэт и Речитатив – *a, b*). В начале звучит замечательный любовный дуэт Груши и Князя (*a*), переходящий затем в рассказ Ивана, повествующий об измене Князя – «Князь был добрый человек. Но изменчивый. Наскучила ему скоро Грушенька. Уезжать стал часто» (*b*, ц.121).

Две контрастные части образуют единое целое в №12 (Помолвка Князя с богатой невестой и Монолог Ивана – *a, b*). В первой из них (*a*) замечательно, зрительно-достоверно воссоздан образ дороги и езды на бричке, запряженной лошадьми. Основная группа хора (контральто и тенора) непрестанно, весело и задорно скандирует повторяющиеся слова-приказки – «Ти-на, ти-на, ти-на, ти-ра, ли-ра, ли-на». На этом остигатном фоне параллельно звучит партия сопрано с совершенно другим текстом: «Пролегала, эх, да, ри-да, да-ри-да, путь-дорожка широкая по чистому полю, по чистому полю, по чистому полю...». В качестве яркого характеристического пласта фактуры возникает озорное соло балалайки с его выразительным народно-жанровым колоритом. Мгновенно взлетающие вверх пассажи деревянно-духовых (флейты, гобои, кларнеты, фаготы) и партии сопрано создают впечатление «неровного» пути – с ямами и ухабами, ветром и придорожной пылью (7т. до ц.126, 1т. до ц.127). Во второй (*b*, ц.134) – рассказ Ивана об ужасных событиях, измене Князя и поисках Груши. Реплики Ивана достигают большого трагедийного накала. Предчувствуя печальную развязку, он начинает искать ее в лесу: «Где ты, Груша, Грунюшка, где ты?, – вопрошает он; «Отзовись, откликнись мне!.. Покажись мне: жива ль ты? Но и мертвой я не испугаюсь...».

Идея преступления и покаяния становится главенствующей в кульминационном №14 (Финальный дуэт Груши, Ивана и сцена), что отразилось и в двухчастности формы (*a, b*). Одна из частей (*a*) представляет страстную, конфликтную сцену-дуэт Груши и Ивана Флягина, заканчивающуюся гибелью молодой красавицы; другая (*b*) – начинается с величественной молитвы «Покаяния отверзи ми двери, Живнодавче» (ц.70), являющейся здесь своеобразным эпилогом-послесловием.

Идеи духовного развития человека, его непрестанного нравственного совершенствования, источником которого является творение добра во имя добра, становятся основополагающими в концепции повести Лескова и оперы Щедрина. «Доброта спасет мир» (парафраз Достоевского «красота спасет мир») – таков апофеоз исканий «очарованного странника». Несмотря на замкнутость концепции, окончание оперы как бы устремлено в бесконечность, в нем сокрыта некая тайна. Этой тайной завершается и повесть Лескова, главный герой которой исповедовал историю своей жизни «со всею откровенностью своей простой души, а провещания его остаются до времени в руке сокрывающего судьбы свои от умных и разумных и только иногда открывающего их младенцам»<sup>137</sup>.

<sup>137</sup> Лесков Н. Очарованный странник // Лесков Н. Избранные сочинения. М., 1979. С. 234.

## Глава седьмая.

### **«Боярыня Морозова» Р. Щедрина**

«Боярыня Морозова» – русская хоровая опера в двух частях для четырех солистов, смешанного хора, трубы и ударных продолжительностью около 70 мин. Закончена автором 23 июня 2006 г. Мировая премьера этого сочинения состоялась 30 октября 2006 г. в Большом зале Московской консерватории и была приурочена к открытию XXVIII Международного фестиваля современной музыки «Московская осень». Либретто написано самим композитором.

Опера прозвучала в концертном исполнении Камерного хора Московской консерватории, дирижировал Б.Тевлин. Она была написана специально для Камерного хора, а также, в связи с юбилеем его руководителя – 75-летием со дня рождения. Предполагает по замыслу автора также и сценическое воплощение.

Партию Боярыни Морозовой спела Лариса Костюк (меццо-сопрано), Княгини Урусовой – Вероника Джиеова (сопрано), Протопопа Аввакума – Эндрю Гудвин (тенор, Австралия), Царя Алексея Михайловича – Михаил Давыдов (бас-баритон), Сына Морозовой – солист Хора мальчиков под управлением Леонида Баклушина Андрей Орлов.

В качестве солистов-инструменталистов выступили Кирилл Солдатов (труба), Виктор Гришин (литавры), Михаил Дунаев (ударные).

Р.Щедрин так комментирует свое сочинение: «Омузыкалитель трагическую страницу истории церковного раскола и возникновения старообрядчества на Руси, горькие судьбы его действующих лиц было моей давнишней мечтой. Несколько раз приступал я к работе и всякий раз оставлял ее, не находя, как выделось, верного подхода к жгучей теме. Лишь когда определился жанр замысла как “русская хоровая опера”, работа загорелась».

В качестве литературной основы я использовал тексты из двух великих книг “Житие протопопа Аввакума им самим написанное” и “Житие боярыни Морозовой, княгини Урусовой и Марии Даниловой”. К четырем основным солистам (боярыня Морозова, сестра ее Княгиня Урусова, протопоп Аввакум и царь Алексей Михайлович) присоединены три солиста-инструменталиста: труба, литавры и исполнитель на иных ударных инструментах. Хор несет на себе не толь-

ко функцию привычного хора, но и функцию оркестра, временами главного действующего лица повествования, временами смиренного аккомпаниатора»<sup>138</sup>.

Опера имеет деление на тринадцать номеров. Первая часть включает шесть номеров: 1 – Анафема, 2 – Две сестры (Боярыня Морозова и княгиня Урусова), 3 – Угрозы, 4 – Аввакум (Lamento I), 5 – Убийство сына Морозовой, 6 – Плач Морозовой о сыне. Вторая часть – соответственно семь номеров: 7 – Пытки, 8 – Плач Аввакума (Lamento II), 9 – Заточение в темницу, 10 – Смерть княгини Урусовой, 11 – Повеление Царя, 12 – Разговор со стражем и смерть Морозовой, 13 – Эпилог (Аввакум: Lamento III).

Образ боярыни Морозовой, хорошо известной по знаменитой картине В. Сурикова (написанной в 1887 г.), привлек композитора прежде всего необычайной силой характера, несокрушимой истовой верой, бескомпромиссностью. Это – ярчайшая фигура в истории русского раскола. Многие события ее жизни остаются до сих пор неразгаданными. Потрясает ее старшая, чудовищная, мученическая кончина: вместе со своей родной сестрой княгиней Урусовой она была заточена в земляную тюрьму, где, претерпев жестокие испытания, умерла от голода и жажды.

Р. Щедрин неоднократно высказывался о том, что его в искусстве интересуют сильные, незаурядные личности, прежде всего, яркие женские образы. Таковыми являются, например, Кармен (из одноименной оперы Бизе), Любаша («Царская невеста» Римского-Корсакова), Феврония («Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Римского-Корсакова). Кроме того, для оперы необходим, по его мнению, сюжет «с температурой 39,5 или 40 градусов», где накал страстей был бы велик.

#### **1. Краткие исторические сведения о персонажах оперы**

Поскольку историческая основа этой оперы еще не получила музыковедческого описания, приведем краткие фактологические данные о событиях жизни и трагической кончине боярыни Морозовой. Без них невозможно понять и ощутить остроту конфликта и сложнейшие перипетии сюжетно-фабульной линии оперы, которые, в свою очередь, прямо воздействуют и на музыкальную сторону сочинения.

<sup>138</sup> Родион Щедрин. Боярыня Морозова. Русская хоровая опера. Мировая премьера. Буклет. М., 2006. С. 2.

Феодосия Прокопьевна Морозова (1632–1675) была богатой и влиятельной боярыней, активной поборницей старообрядчества, ставшая одним из духовных лидеров движения раскольников. Дочь окольного П.Ф.Соковнина, близкого родственника и дворецкого царицы Марии Ильиничны (Милославской), она занимала одно из самых высоких мест при дворе. Наставником же самого царя Алексея Михайловича в детстве, долгое время фактически управлявшим страной и заменившему ему отца (царь Алексей Михайлович лишился отца и матери в 16 лет), был Борис Иванович Морозов, брат будущего мужа Феодосии – Глеба Ивановича Морозова. Феодосия была выдана замуж за Г.И.Морозова в 1649 г.; спустя тринадцать лет, в 1662 г., она овдовела, став единственной наследницей огромного состояния.

Ф.П.Морозова «приходилась племянницей М.А.Ртищеву и двоюродной сестрой его сыну, Федору Ртищеву, который в это время стоял во главе Приказа Большого дворца. Ртищев хотя уже не был так близок Царю, как в годы их молодости, но все же оставался одним из самых выдающихся по положению лиц при дворе и в правительстве. Благодаря своему родству и связям, Морозова могла себе позволить в течение долгих лет занимать независимое положение, а ее дом стал пристанищем сторонников старой веры. В нем находили приют, защиту и покровительство юродивые и странники, вожди традиционалистов и нередко изгнанные из монастырей за стояние за старую веру монахи. Здесь же поселился и Аввакум, вернувшийся в начале 1664 года из сибирской ссылки, а сама Морозова сразу же стала его духовной дочерью»<sup>139</sup>.

В то время наметились главные центры «стояния за старую веру». Это была прежде всего, Москва, где всем попыткам правительства подавить церковный мятеж сопротивлялись многочисленные круги духовенства, посадских людей и купцов, и сравнительно небольшой кружок аристократии вокруг боярыни Морозовой. На восток от Москвы такие центры образовались в вязниковских, краснораменских и костромских лесах, и здесь движение за старую веру приобрело наиболее опасный характер. На Севере очагами старообрядчества стал район между Онегой и Белым морем. На юге, в Астрахани и на Дону также все больше стало появляться противников новых церковных реформ, которые надеялись, что царь и патриарх «образумятся» и не станут нарушать канонического единства русской православной церкви.

<sup>139</sup> Зеньковский С. Раскол // Патриарх Никон: трагедия русского раскола. М., 2006. С. 525–526.

Морозова отказалась признать церковные нововведения патриарха Никона. Около 1670 г. она тайно подстриглась в монахини под именем Феодоры. За принадлежность к старой вере, противление царю и патриарху арестована в ночь на 16 ноября 1671 г. Исторические данные свидетельствуют о том, что при аресте боярыня Морозова была закована в цепи и на нее был одет железный ошейник, причиняющий ей невероятные страдания. Все состояние Морозовой было конфисковано. В 1672 г. погиб сын Ф.П.Морозовой – Иван Глебович Морозов. Зимой 1673 г. вместе со своими единомышленницами – родной сестрой, княгиней Урусовой и женой стрелецкого полковника Марией Даниловой – она была подвергнута страшным пыткам в Боровской тюрьме. В ночь с 1 на 2 ноября 1675 г. боярыня Морозова скончалась. В 1676 г., с 29 на 30 января на 47-м году жизни умер и ее главный гонитель – царь Алексей Михайлович, благословив на царство старшего сына Федора.

Церковный раскол XVII века – это поистине великая трагедия России, ее церкви и народа. Об этой трагедии А.Солженицын в 1974 г. сказал: «Это непоправимое гонение, самоуничтожение русского корня, русского духа, русской целости продолжалось 250 лет (не 60, как сейчас) – и могло ли оно не отдалиться ответным ударом всей России и всем нам?»<sup>140</sup>. Многие исследователи считают, что раскол является не только трагедией, но в нем сокрыта и большая тайна. В истории раскола много непонятого и непонятого, «в нем прослеживается бессмысленная “логика” всякой гражданской войны»<sup>141</sup>. Патриарх Никон и «тишайший царь» Алексей Михайлович – едва ли не самые загадочные фигуры в истории русской церкви и русского государства.

О патриархе Никоне существует большое количество документов, исторических исследований. Протоиерей Георгий Флоровский отмечал: «Редко кто писал о нем бескорыстно и беспристрастно, без задней мысли и без предвзятой цели. О нем всегда именно спорили, пересуживали, оправдывали или осуждали. Его имя до сих пор тема спора и борьбы. И почти не имя, но условный знак или символ»<sup>142</sup>. Например, митрополит Антоний (Храповицкий) высказывался о патриархе Никоне следующим образом: «Последним и самым великим из богатырей духа был патриарх Никон... По убеждению Патриарха Никона, призвание России заключается в том, чтобы стать мировым центром христианской

<sup>140</sup> Патриарх Никон: трагедия русского раскола. Предисловие. М., 2006. С. 3.

<sup>141</sup> Там же. С. 3.

<sup>142</sup> Там же. С. 3.

культуры, просвещения и высшего благочестия. Поэтому он поставил задачей своей жизни ослабление русского церковного провинциализма. Это была светлая эпоха русской истории»<sup>143</sup>. Совершенно иное мнение культивируется у защитников старого обряда: «Трагедия Русской Церкви, России, Православия – таковы результаты этого грандиозного, безумного “проекта века”...»<sup>144</sup>.

Старообрядцы не принимали и активно сопротивлялись церковным реформам Никона. Он и его приближенные меняли слова древних священных молитв, вводили в книги небывалые рассуждения о великих догматах веры, меняли облачение священнослужителей, изменялось устройство церквей.

«Но и обряды, и богослужебные тексты, и утварь, и одежда – все было символично, связано непосредственно с высокими сущностями, священными событиями. Осторожные манипуляции с христианскими символами могли сойти с рук в эпохи относительного безразличия к делам веры. Но теперь, когда благоверие достигло такой силы, когда с новой ясностью ощущалась связь между формой символа и его высоким смыслом, между правильностью, стройностью богослужения и небесами, – теперь *воздействие на символы столь высокого ранга вело к катастрофе* (выделено мною – О.К.). Ревнителю церковного благочестия в Москве и в других ближних городах сразу увидели в действиях Никона опасность для веры»<sup>145</sup>.

Нововведения Никона остро воспринимались противниками реформ. Изменений было множество<sup>146</sup>. От греков, иерархов православных

<sup>143</sup> Там же. С. 4.

<sup>144</sup> Там же. С. 4.

<sup>145</sup> Пустозерская проза: Сборник. Предисловие. М., 1989. С. 17 – 18.

<sup>146</sup> Перечислим некоторые из Никоновых установлений – такими они воспринимались противниками реформ и были сформулированы во времена раскола:

«1. В двоеперстном крестном знамении два протянутых перста означают две природы Христа, а пятый, четвертый и первый, сложенные в щепоть у ладони, означают Троицу. Введя троеперстие, только Троицу, Никон пренебрегал другим догматом, забывая о человеческом естестве Христа.

2. Трисоставный шести- или восьмиконечный крест заменен двусоставным четырехконечным «латинским крестом». Крест же должен символизировать троичность, по священному преданию крест голгофский был составлен из трех деревьев – кипариса, пегва и кедра. Четырехконечный крест тоже может быть почитаем, но как второстепенное обозначение настоящего креста, как тень его.

3. Молитвенный возглас – ангельская песнь «аллилуйя» - четверится у никониан, ибо они поют трижды «аллилуйя» и четвертое, равнозначное, «Слава Тебе, Боже» - тем нарушается священная троичность.

4. В исповедании православной веры – Символе веры, молитве, перечисляющей основные догматы христианской церкви, из слов «в Духа Святого Господа истинного

восточных церквей, заезжавших в Россию, Никон узнал, что некоторые русские обряды и молитвы расходятся в довольно существенных элементах с подобными же, принятыми в остальном православном мире. Стремясь к единообразию и строгости – в России на практике уживались разные формы некоторых обрядов – Никон сделал свой выбор, который соответствовал уставу греческих церквей. Он был другим по сравнению с канонами Стоглавого собора, которые уже утвердились в умах большинства людей. Уже позже, на рубеже XIX – XX вв., историки церкви и старообрядчества пришли к заключению, что в вопросах точного следования традиции Никон ошибался. Русские обряды были ближе к ранневизантийским, чем греческие, поскольку греки следовали относительно новому уставу, а в России сохранился и преобладал устав более древний<sup>147</sup>.

Остается загадочным, не до конца проясненным и характер взаимоотношений между царем Алексеем Михайловичем и боярыней Морозовой. Как соотносить многочисленные свидетельства о царе Алексее Михайловиче, – благородном человеке «тихого» нрава, – с его действиями по отношению к Морозовой, той страшной лютой ненавистью, результатом которой явилась ее мученическая кончина? В чем истинная причина конфликта? Стоицизм, бескомпромисность в вопросах вероисповедания или религиозный фанатизм (сгорим, но не сдадимся!), вызов, противление, – по мнению приверженцев старой веры, – наступлению антихриста (в лице нового патриарха Никона и его окружения)

и животворящего» изъято слово «истинного» и тем отвергнута истинность Господа, из сочетания «рождена, а не сотворена» выброшен союз «а» - тот самый «аз», за который многие готовы были погибнуть. Исключение «а» могло мыслиться как выражение сомнения в нетварной природе Христа. Вместо прежнего утверждения «его же царствию несть конца», введено «не будет конца», то есть бесконечность царства Божия оказывается отнесенной к будущему и тем самым ограниченной во времени.

5. В Никоновых книгах пишется Иисус, а не Иисус, никониане толкуют, будто «I» означает божество в Христе, а «и» - человечество. Но других Иисусов – Навина и Сирахова – они пишут так же. Старообрядцы сохранили написанное «Иисус».

6. Никон ломает в церквях «амвоны» и строит «рундуки», то есть меняет форму амвона, предалтарного возвышения, каждая часть которого имеет определенный символический смысл. Четыре амвонных столба, принятые прежде, означали четыре евангелия, если был один столб, он значил: камень, отваленный ангелом от пещеры с телом Христа, Никоновы нынешние пять столбов означают папу и четырех патриархов. В них – латинская ересь.

7. Никон заменил белый клобук русских иерархов – символ чистоты и святости русского духовенства – на «рогатую коллашную камилавку» греков и проч.» (Пустозерская проза: Сборник. Предисловие. М., 1989. С. 18–19).

<sup>147</sup> См. об этом: Патриарх Никон: трагедия русского раскола. М., 2006; Пустозерская проза: Сборник. М., 1989 и др.

или жертвенность, смиренное принятие смерти во имя Христа, желание сохранить независимость, нежелание подчиняться, гордыня, политические разногласия или личная ссора?<sup>148</sup>

История церковного раскола не оставила однозначных ответов и точных определений.

## 2. Специфика жанра. Принципы драматургии

*Суперконфликт* (выражение Р.Щедрина по отношению к данной опере), связанный со сложнейшим комплексом неразрешимых антиномий, предопределяет и жанровые особенности произведения. С точки зрения *родов искусств*, принятых в современном искусствоведении, основополагающей безусловно здесь оказывается *драма*. «Боярыня Морозова» – типичная *опера-драма*, или, точнее, *опера-трагедия* со свойственными ей острыми коллизиями персонажей и катастрофическим исходом. Опере свойственна серьезная суровость в изображении событий, которые подаются как сгусток противоречий и вскрывают конфликты реальности, окружающего мира, действительности или внутреннего мира отдельных персонажей в предельно напряженной и насыщенной форме.

По *исторически сложившемуся жанровому типу* «Боярыня Морозова» является *камерной оперой*, сравнительно небольшой по объему. Функции оркестра выполняют хор и солисты-инструменталисты. Такой жанровый тип получил распространение, как известно, в XIX и XX вв. В качестве образцов можно вспомнить такие сочинения, как, например, «Моцарт и Сальери» Н.Римского-Корсакова, «Поворот винта» Б.Бриттена, «Шинель», «Коляска» А.Холминова, «Хористка» В.Агафонникова, «Последним целованием» Л.Бобылева и многие другие.

*Жанровое аутентичное* обозначение на титульном листе партитуры, по определению автора, – *русская хоровая опера*.

<sup>148</sup> Существует версия о том, что боярыня Морозова была долгое время возлюбленной царя Алексея Михайловича, и что сын Морозовой Иван был в действительности сыном царя. Отношения между ними обострились в тот момент, когда Морозова отказалась прийти на царскую свадьбу, которая состоялась 22 января 1671 г. Царь Алексей Михайлович после смерти первой супруги женился второй раз на Наталье Кирилловне Нарышкиной. В сложном свадебном ритуале должна была принимать участие и «верховная» (дворцовая) боярыня Морозова. Она не явилась, сказавшись больной, и этого Алексей Михайлович ей простить не захотел.

Важная особенность драматургии сочинения связана с диалектическим сопряжением двух линий, двух противоборствующих сил – *центростремительной* и *центробежной*, олицетворяющих типологическую закономерность опер драматического жанра (являющейся показательной не только для произведений классического оперного искусства XIX в., но и для многих образцов XX–XXI вв.). Центростремительная линия (линия неуклонного поступательного движения) проявляет себя благодаря активному динамичному развитию, осложненному трагическими коллизиями, приводящему к генеральной кульминации. Центробежная линия связана с моментами разрядки, остановками, мгновенным погашением энергии (как правило динамикой *p* или *pp*), психологическим, нравственно-этическим осмыслением происходящего. Они возникают как следствие драматургических «вспышек», характеризуются сферой сосредоточенности, самоуглубления, интровертности, замедлением темпа.

В крупном плане почти все нечетные номера – «Анафема»(1), «Угрозы»(3), «Убийство сына Морозовой»(5), «Пытки» (7), «Заточение в темницу»(9), «Повеление Царя» (11) – лежат на плоскости центростремительной линии. Развитие трагических событий в них достигает невероятной остроты. Напротив, четные номера – «Две сестры (Боярыня Морозова и княгиня Урусова)» (2), «Аввакум (Lamento I)» (4), «Плач Морозовой о сыне» (6), «Плач Аввакума (Lamento II)» (8) и отчасти другие (10, 12, 13) – относятся к центробежной линии драматургии.

Вместе с тем, основное сюжетное действие с участием главных персонажей захватывает и последние четные номера оперы (№10, №12), в которых показаны сцены смерти княгини Урусовой и боярыни Морозовой. Здесь происходит скрещивание центростремительной и центробежной сил.

Проследим развитие центростремительной направляющей, где отражены все главные моменты сюжетно-фабульного и музыкального действия.

Опера начинается сразу с кульминации. В №1 царь Алексей Михайлович требует отречения от старых канонов веры, угрожает отлучением от церкви, проклятием, жестокой расправой. «Како веруешь?», – вопрошает он Морозову. «Аз верую по древнему преданию святых. Двемя персты...», – отвечает она (ц.2, ц.5) «Оставьте сие да и прощены будете!», – продолжает он. Троекратно боярыня Морозова и княгиня Урусова свидетельствуют о своей неизменной приверженности преж-

ним обычаям, не желая смириться и уступить. Решение Царя непоколебимо: «Цепи возложить! Возьмите их!..» (ц.22). Максимальной экспрессии достигает звучание хора (динамика *fff* – «Да будет, будет Анафема!», ц.10). Сурово, подобно страшным ударам бича, звучат литавры, также – трагические возгласы солирующей трубы и гулкий набат колоколов.

В №3 царь Алексей Михайлович угрожает Морозовой страшными пытками и огнем. «Зриши ли огонь и орудия мучительны на те уготованная? <...>Зриши ли огонь сей?», – неистовствует он, на что Морозова отвечает – «Огня обычного не боюся, елико трепещу вечного пламени!..» (№3, ц.28).

В №5 конфликт еще более обостряется. Морозова проявляет стоицизм даже тогда, когда ей угрожают убийством сына: «У тебя есть чадо, отрекись!..», Морозова же непоколебима – «Люблю сына моего яко единокровен ми есть. Но не отступлю от веры» (ц.38).

Страшное впечатление производит сцена пыток (№7). Партия хора и реплики Царя – «О, исчадья ехиднины, вражья души, злодеяцы злыя, исчадья ехиднины: на дыбу! Сломаются ваши суставы, сдробятся руце, хребет, спина, разтерзается плоть и тело покроется язвами...», «Нагих <...> по снегу мучить и бить немилостивна!..» – переходят почти в истошный крик.

Выразительной каденцией ударных (литавры, барабан), драматическими возгласами хора – «Уморить голодом в Боровской яме, в темнице смрадной, во тьме несветимой, в задухе земной, в хладе, во вшах, в тесноте, в муках!..Никакой милости!..» – и страшными звонами цепей завершается №9 «Заточение в темницу».

Сатанинская злоба Царя, испепеляющая жажда уничтожения неверных обнажает духовную трагедию общества. «Сдохла одна злая злодеяца...», – удовлетворенно заключает он после смерти княгини Урусовой. «Вот мое повеление: Извлекоши тело веревину из ямы внутри острога закопать. Не везти на пусто место в лес, ибо раскольники выкопают тело и начнут почитать, яко мощи святых <...> Ну, а Морозовой, ни есть, ни пить не подавати...», – заключает он (№11, 7 т. до ц.92).

Сцена мученической кончины боярыни Морозовой (№12, ц.102) завершает стремительно развивающуюся генеральную линию сюжетно-фабульной и музыкальной драматургии.

В фрагментах, относящихся к центробежной линии, основными жанровыми моделями являются главным образом *плачи* и *молитвы*,

которые, соединяясь иногда вместе, образуют ярко характерный жанровый контрапункт.

Таков дуэт двух сестер (№2), переходящий то и дело в плач и звучащий на фоне тончайшей звукописи хора (динамика *ppp*) – с его молитвенным обращением к Богородице («Пресвятая дева...»).

№4 является плачем Аввакума о своих духовных чадах («О, бедная боярыня с сестрой мучится, мучится...Ох, милая моя, бедная...Другой мой милой, увы, увы...»).

№6 – плач Морозовой о своем единственном сыне, которая явственно осознает причину его гибели («Увы мне, увы мне, где убо в коем месте умре сын мой...<...>Аз емь вина твоей смерти, чадо»). Тихие скорбные возгласы (на фоне сокровенно звучащих в высоком регистре звуков у вибратона, олицетворяющих слезы, и изумительных по красоте и выразительности хоровых волн-всплесков) переходят в страшные, поражающие своей экспрессией, рыдания (ц.50), а затем, и в оглушительный крик – «Кличите ноне со мною все матери, все матери сынов своих! Не узрю тебя пресладкий мой, свете!..» (3 т. до ц.51).

№8 – снова плач Аввакума о близких ему людях, который в данном контексте имеет более широкое обобщающее значение и воспринимается как реквием о России. Бессмысленная, необъяснимая гибель лучших, истинно верующих людей олицетворяет здесь великую трагедию русского народа. «Выпросил у Господа светлую Россию сатана, да очервлелит кровию мученической», – поет хор. На его фоне (где снова возникает молитвенное обращение к Богородице – «Пресвятая...Богородице...») раздаются возгласы Аввакума – «Свете мой, еще ль дышишь, али сожгли, или удавили вас?..О, две зари, две ластовицы, две звезды, два светила, солнце и луна руссия земли...».

№10 – дуэтная сцена-прощание княгини Урусовой и боярыни Морозовой, разворачивающаяся на фоне ламентных возгласов хора («Выпросил у Бога светлую Россию сатана», 5 т. до ц.80), стонов засурдиненной трубы (ц.81) и, позднее, молитвенного псалмодирования у хора («Сыне Божий, помилуй нас» – вариант Иисусовой молитвы, ц.82).

№12 – плач Морозовой («Осталась я одна...») и ее диалог со стражем.

Рассмотрим кульминационные зоны оперы.

Конфликтность и трагическая неразрешимость противоречий неизбежно связаны с гибелью основных персонажей. Сцены смерти сына Морозовой Ивана, княгини Урусовой и самой боярыни Моро-

зовой – важнейшие узловые, вершинные точки в драматургии оперы (№5, с.46-47; №10, с.89; №12, с.102). Они решены композитором как *тихие* кульминации. Эти фрагменты лишены яркой, открытой, внешней экспрессии, громкой динамики. Напротив, поражают тончайшей звукописью, выразительными нюансами – едва уловимыми вздохами («Я иду, я иду, иду, Боже...» в сцене смерти княгини Урусовой, с.89), олицетворяя нечто сокровенное, таинство перехода в вечность.

«Разрешительный» момент этой оперы-трагедии возникает в самом конце («Разговор со стражем и смерть Морозовой», №12). Морозова обращается к стражу с просьбами: «Рабе Христов, есть ли у тебя мать? <...> Помилуй мя, даждь ми калачика...<...> Ино принеси мне яблочко иль огурчик, рабе Христов <...> молю тебя, молю: аз женщина я есмь, ступай на реченьку да измый мне рубаху мою. Неподобно ми в нечистоте возлежиши в недрах матери своя земли...». Боясь послушания и наказания, страж все время смиренно отвечает одно и то же – «Ни, госпоже, боюсь... Не смею...». Изображение в партии хора (у сопрано) остигательно звенящих колокольчиков воплощает как бы постепенное затухание жизни. Морозова обращается к Богу – «Господи, прими мя...». Гулкий, еле слышный удар там-тама (3 т. после с.102) символизирует окончание крестных мук страдальницы.

В эпилоге-отпевании (№13) в высшем синтезе вновь объединяются и плач, и молитва. Соло протопопы Аввакума – «О, звезда утренна, зело рано ты возсиявша <...> О, православныя, соберитесь матери и девы и рыдайте <...> Упокой души их, Господи. Во веки веков, аминь...» – возникает на фоне тихой звучности хора, воспроизводящей звоны колоколов, а также ударных, что создает атмосферу умиротворения, тишины, покоя, катарсиса.

### 3. Особенности композиции оперы в целом

Индивидуальная композиция оперы производит впечатление целостности и архитектурной соразмерности, завершенности.

На уровне *целого* образуются многочисленные арки-пересечения, связанные и с сюжетно-фабульными, и музыкально-тематическими повторами. Неоднократно проводятся сходные сольные эпизоды, отдельные сцены и их фрагменты, краткие инструментальные реплики-рефрены, возникают повторы ключевых слов либретто.

Важными для композиции оказываются следующие моменты. Три раза звучит трагико-лирическое соло Аввакума – Lamento I (№4), Lamento II (№8), Lamento III (№13) – с похожим текстом либретто («О, две зари, две ластовицы, две маслины, две звезды, два светила...», №8, с.66 и «О, звезда утренна, зело рано ты возсиявша...», №13, 2т.) и интонационным профилем. В данных номерах применяется (по терминологии Ю.Холопова) тональность нейтрально-ладовой основы (связанная с равноправным смешением минора и мажора – в данном случае *a-moll* и *C-dur*), где выделяется сильный опорный звук (*e*), являющийся точкой притяжения (*пример 43 а, б, в*).

Многочисленно проводятся дуэты-диалоги двух сестер – боярыни Морозовой и княгини Урусовой, в них воплощается стоицизм, непоколебимая воля и вера, смиренное принятие судьбы. Это – дуэты-молитвы, покоряющие тонким, проникновенным звучанием. Звуковой эффект возникает благодаря звенящему высокому регистру, тихой, еле уловимой динамике (*pp* или *ppp*), секундовым интонациям плача, характерным парящим взлетам на широкие интервалы, столь свойственному Щедрину резонирующему эффекту эха (поочередное вступление голосов). Дуэты-диалоги создают единую линию, захватывая №1 «Анафема» (с.5, с.11, с.20 – *d-moll*), №2 «Две сестры» (*a-moll* с включением различных хроматических ходов), №6 «Плач Морозовой о сыне» (с.55 – *c-moll* с выразительной экспрессивной II ь), №10 «Смерть княгини Урусовой» (*cis-moll* с той же II ь и V ь; номер заканчивается введением тональности нейтрально-ладовой основы с центральным звуком (*e*), что создает репризное соотношение с указанными №№ 4, 8, 13; *пример 44 а, б, в, г*).

Сквозное значение получает сокровенная молитва к Пресвятой Богородице – восходящая линия голосов хора с неуклонно-поступенным движением (динамика *ppp*) напоминает известную барочную музыкально-риторическую фигуру *anabasis*, являющуюся эмблемой вознесения или воскресения (*пример 45*). Интересно решение данного фрагмента с точки зрения гармонического языка – здесь применяется свойственная для такого типа сакральных тем-образов композитора модальность «белой диатоники», что заставляет вспомнить хор «Богосподь и явился нам» из оперы «Очарованный странник», некоторые фрагменты хоровой музыки «Запечатленный ангел» (№3, №8) и др.

Молитва появляется и в №2 – образует контрастную полифонию вместе с дуэтом двух сестер, в №8 – звучит параллельно речитативу-

плачу Аввакума (ц.65), в №10 – на ее фоне происходит сцена смерти княгини Урусовой («О, сестро, сестро, отпусти меня к владыке моему, отпусти, госпоже сестро, отпусти...»), – партия Урусовой, ц.87).

№8 и №10 взаимосвязаны также благодаря проведению покоряющего одухотворенностью хорового плача («Выпросил у Господа светлую Россию сатона, да очервленит кровию мучениской»), являющегося, философской, нравственно-религиозной доминантой оперы. Выразительная краска параллельного минора-мажора (*e-moll* с VI мин.) в №8 подчеркивает трагедийность происходящего (*пример 46*). Это – реквием по умершим и безвинно погибшим русским людям, относящийся не только к той далекой эпохе XVII в., но звучащий остро и современно по отношению к кровавым событиям XX в. С него начинаются обе сцены.

Тематические соответствия возникают между №1 («Анафема»), №3 («Угрозы») и №7 («Пытки»), также – между №1 («Анафема») и №9 («Зачтение в темницу»). Сурово, аскетично звучащий хор «Всем и каждому из неверных да будет Анафема» (начинающийся с зловеще-ползущей партии басов, в которой проводится остро-диссонантная хроматически восходящая тема – вступительный раздел №1, ц.1) повторяется с небольшими изменениями и другим текстом в №3 – «Зриши ли огонь и орудия мучительны на те уготованная?» (1т. сцены), а затем, в №7 – «Душегубный враг, спрячь от утолении мятежа от помяненных, помяненных раскольников!..» (ц.57; *пример 47*).

Завершающий кодовый раздел №1, связанный с грозным повелением Царя – «Возьмите их! Цепи возложить! Возьмите их!..» (4т. после ц.21), отображается затем в №9, где большая группа ударных, в которую входят также *цети*, театрално-зримо, рельефно, картинно воспроизводит страшную траурную процессию. Уже в первой сцене содержатся важные по смыслу фрагменты, которые имеют предвосхищающее значение в сюжетно-фабульной и музыкальной драматургии всего произведения.

Рефренное значение приобретает пронзительное соло трубы, открывающее оперу (№1, 4т.); неоднократно повторяется выразительное соло литавр (№1, 7т. после ц.10) – с яркими, выпуклыми акцентами, воспринимающимися словно жесткие удары о камень или удары бичей (плетей); инструментальным рефреном также является мотив слез («капельки-слезы») у вибратона в высоком регистре с использованием динамики *pp* (№6, 1т. до ц.49) и др.

В опере содержится внешняя опоясывающая арка между №1 и Эпилогом (№13) благодаря тематическому повторению начальных тактов (с акцентированием центрального устоя – звуковысотной точки (*c*). Однако, содержательно-драматургическое решение здесь принципиально различно: в №1 воплощено конфликтное противостояние антагонистических сил, показана жестокая социальная драма, эпилог же, напротив, приводит к успокоению, умиротворению, катарсису (№1, 8 т. и №13, 2 т.).

К меньшему масштабному уровню музыкальной композиции – промежуточному между *средним* и *малым* – относится, как и в опере «Очарованный странник», отдельно взятый номер, являющийся основной структурной единицей и представляющий относительно законченную сцену или сольный эпизод (плач или молитву).

Используемые на этом уровне музыкальные формы типичны для искусства второй половины XX в. – начала XXI в. Здесь появляются: *альтернативная форма*, *сквозная форма*, форма, обладающая принципом *репризной трехчастности*, *остинатная форма*, формы, в которых выражен *крешендирующий* или *крешендирующе-диминуирующий* принципы.

*Альтернативная* форма, основанная на неоднократном чередовании двух типов музыкального материала (со схемой *a, b, a1, b1, a2, b2...*) показательна для №1. №1 представляет собой диалогическую конфликтную сцену, в которой участвуют ведущие персонажи – Царь Алексей Михайлович, боярыня Морозова и ее сестра княгиня Урусова. Одна макротема (А) – вопросы Царя и его требование абсолютного подчинения и отречения от старых канонов веры (*a* – ц.2, *a1* – ц.6, *a2* – ц.12), наступательный характер выражается благодаря стремительному темпу (*Allegretto*), динамике *ff*, резким акцентам, нервозность и экспрессия подчеркивается острым, сухим штрихом *staccato* в партиях хора и ударных. Другая макротема (В) – смиренные благочестивые ответы боярыни Морозовой, которой вторит ее сестра (*b* – ц.5, *b1* – ц.11, *b2* – ц.20). Здесь, напротив – спокойный размеренный темп (*Sostenuto*), выровненность и округлость мелодических линий, динамика *ppp*, основной выразительный штрих – *legato*. В этой сцене отражена драматургическая концепция всего сочинения: альтернативный принцип воспроизводит в некотором роде диалектику двух противоположных сил – центростремительной и центробежной.

Возможен также и другой взгляд на архитектуру этой сцены. Она может быть объяснена с точки зрения «параметра экспрессии» (понятие

В.Холоповой, относящиеся к музыке С.Губайдулиной, Пендерецкого, Раймана, Лахенмана, Пярта, Денисова и др.). «Диссонанс экспрессии» применим в данном случае к партии Царя Алексея Михайловича, «консонанс экспрессии» – к партиям Морозовой и Урусовой<sup>149</sup>.

*Крешендирующая* форма (термин В.Холоповой), возникающая при наличии самоценной многоголосной фактуры (когда мелодические голоса, гармония, полифония, ритмика служат средствами организации этой фактуры) показательна для №3, №7, №11. В сцене «Угрозы» (№3) данный тип формы связан с одной фактурной волной, экстагическая кульминация образуется в самом конце, в последних тактах, хор скандирует – «Феодосия, царская кравчая и да сестра ей княгиня Урусова, оставьте распрю, креститесь тремя персты!..», динамика достигает максимальной звучности (*fff*).

Тип *двойной крешендирующей* формы характерен для сцены «Заточение в темницу» (№9). Первое нарастание, начинающееся инструментальным зачином (труба и группа ударных – бубенцы, тамбурины, педальные тарелки, цепи, гуиро, там-там, литавры), заканчивается яркой, оглушительной кульминацией – нисходящим канонем во всех голосах хора («Вражки дщери, что твориши вы?», 5т. после ц.72). Второе нарастание, во многом схожее с первым (с ц.73), также приводит к иступленной звучности хора, выносящего страшное решение («Уморить голодом <...> в задухе земной, в хладе, во вшах, в тесноте, в муках!.. Никакой милости!..», ц.76-79).

*Крешендирующе-димиуирующий* (или волновой) принцип отражен в сцене «Повеление царя» (№11). Вершинной зоной этой сцены является ожесточенная реплика-выкрик Царя, предрекающая ужасную судьбу непокорной раскольницы – «А Морозовой ни есть, ни пити не давати!..» (1т. до ц.94).

Принцип *репризной трехчастности* (*a b a*) показателен для сольного монологического номера – плача Морозовой по убиенному сыну (№6). Крайние разделы начинаются с реплик-рыданий главной героини – «Увы мне...» (1т. и ц.55), в среднем разделе (ц.50), являющимся кульминационным, трагическая экспрессия достигает предельного накала – отчаянный монолог Морозовой подхватывается мощным, острым (словно возвышающийся шпиль!) звучанием хора (резкие акценты, динамика *fff*) – «А, плачите, матери сынов своих».

<sup>149</sup> Понятие «параметр экспрессии» объясняется в кн.: Холопова В. Формы Музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд., стер. СПб., 2006. С. 451–452.

*Сквозные* формы (со схемой *a, b, c, d...n*), воплощающие логику непрерывного контрастного драматургического развертывания и достижения «разрешительной» кульминации в самом конце, столь свойственные оперному жанру драматического типа, представлены в сценах «Убийство сына Морозовой» (№5), «Смерть княгини Урусовой» (№10). Сцена №5 состоит из четырех разделов, каждый из них олицетворяет самостоятельный этап в развитии драмы: первый – повествование о происходящих событиях (партия хора: «крестьян у ней было восемь тысяч душ, во дворе павлины по двору гуляти»), второй (8т. после ц.36) – непосредственно развивающееся действие (диалог Царя Алексея Михайловича и боярыни Морозовой – Царь угрожает ей смертью сына), третий (ц.41) – также развитие драматического действия (диалог Морозовой с сыном, которого она призывает не бояться пострадать за веру и готовиться к подвигу), четвертый (ц.46) – рассказ об убийстве Ивана (партия хора: «И послал к Ивану Царь лекарей своих. С ядами, с ядами, с ядами...»). Сцена №5 – замечательный образец хоровой полифонии. Яркая, мгновенно запоминающаяся тема – с характерными вздохами-паузами, невесомым штрихом *staccato* и говорящими пассажами шестнадцатых – «разбросана» в разных партиях голосов. Композитором используются различные виды контрапунктов, всевозможные имитационные переключки. (Например, раздел, начинающийся с ц.34, является вертикальной перестановкой голосов – производным соединением – первоначального раздела, от 1т.; здесь применяется вертикально-подвижной контрапункт). Вместе с тем, эта плотная, насыщенная тематической работой музыкальная ткань ярко театральна, изобразительна, осуществляет важную драматургическую функцию – хор в данном случае является не только комментатором, но и активным участником происходящих событий.

Четыре этапа показательны и для сцены №10: дуэт сестер (ц.80), молитва хора («Сыне Божий, помилуй нас», ц.82), дуэт сестер (ц.85), сцена кончины княгини Урусовой, в которой возникает тонкая аллюзия на плач Морозовой о погибшем сыне (ц.87).

*Остинатная* форма встречается в одной из завершающих сцен оперы – в №12 («Разговор со стражем и смерть Морозой»). Диалог боярыни со стражником, опасаящимся нарушить возложенные на него обязательства, разворачивается на фоне непрерывно стучащих восьмых (хор, поющий с закрытым ртом, подвесные кротали, маримба, литавры). Это ритмическое остинато (остинатен один звук, равный одной восьмой),

создающее эффект неограниченного движения, многозначно по смыслу: оно воплощает неумолимость судьбы, роковое начало, постепенное затухание жизни, уход в бесконечность, и вместе с тем, чувство пребывания в «сияющем храме бытия».

Опера Р.Щедрина обнажает некоторые сущностные трагические проблемы религиозного опыта, которые являются актуальными и в сегодняшнем мире. Об этом русский философ И.Ильин писал: «Духовная трагедия заложена в объективном порядке вещей; в основе бытия; в законах природы, обременительных или унижительных для духа; в несоответствии целей и средств; в несогласуемости должного и неизбежного <...> Человек может видеть непреодолимость своих затруднений, и притом разуметь, что корень этой непреодолимости заложен не в субъективных, а в объективных, независящих от него условиях. Как носитель духовной воли, он не может не действовать; как одержимый духовной любовью, он может действовать только в одном, свободно выбранном направлении. И в тоже время он знает, что затруднения эти нельзя преодолеть, что противоречия эти неразрешимы, что имеющий возникнуть конфликт вряд ли не будет опасен или даже гибелен для его личной жизни. Несмотря на все это, он решает действовать и действует. Его действие не случайно; оно возникает не из слабости и не от растерянности. Его действие и не ошибочно, но духовно обоснованно, духовно верно и, в сущности, единственно возможно»<sup>150</sup>. Высказанные им идеи способны приблизить нас в определенной мере к осознанию трагических событий русской истории, а также, к пониманию концепции замечательного сочинения Р.Щедрина.

<sup>150</sup> Ильин И. Аксиомы религиозного опыта. М., 2004. С. 560—561.

## Заключение

Опера, будучи синтетическим жанром, в своих выдающихся образцах неизменно связана с проблемой художественной *целостности*, близкой категории гармонии, – определенного рода отношений, характеризующихся единством согласованности частей между собой и целым.

Объединяющие композицию оперы (на различных масштабных уровнях) собственно музыкальные закономерности (которые изначально оказывают воздействие на логику сюжетно-сценического движения) проявляются во многих моментах. К ним относится, например, принцип репризности, который выражается в переброске всевозможных арок между более или менее удаленными друг от друга моментами действия – при отсутствии в сюжетно-фабульном развертывании точного повторения сценических ситуаций. Скрепляющее значение имеет единство тонального плана и корреспондирование звуковых точек-опор, подчас самостоятельное существование архитектурно-стройных завершенных вокальных и оркестровых эпизодов, процесс симфонического становления формы, связанный со сквозным последовательно развивающимся комплексом лейттем или лейтинтонаций (кратких мотивов), тембровая драматургия и многое другое.

В организации сюжетно-сценической стороны, либретто также всегда присутствует тенденция к органичности, проявляющаяся в магистральном проведении сходных в драматургически-фабульном отношении ситуаций (например, повторяющихся сценических комплексов в операх драматического жанра), наличии сквозной сценической детали (три карты, нож, крест, цветок, платок и тому подобное), возникновении ключевых слов текста, образующих нередко самостоятельную линию развития, и пр. Распознавание тайн структурной завершенности, соразмерности, драматургической целостности, обнаружение порой тончайших, «незримых» причинно-следственных взаимосвязей между всеми слоями оперной партитуры становится важнейшей задачей при исследовании оперных произведений, позволяющей раскрывать сложный художественный мир того или иного шедевра, – что подразумевает в дальнейшем верность его исполнительской интерпретации и адекватное режиссерское исполнение.

*Канонически-сохраняющая* и диалектически противоположная ей *эвристически-обновляющая* тенденции остаются и по сей день важным

фактором в культивировании и развитии оперного жанра в отечественной музыкальной культуре. Несмотря на, казалось бы, полную свободу и многоликость творческих решений, поляризацию и смешение стилей – даже на уровне одного и того же произведения (как, например, академически-профессионального и неакадемического массового направлений в известных российских рок-операх, ставших популярными и захватившими широкую слушательскую аудиторию) – в современном российском музыкальном театре все же явственно наблюдается опора на традиции, связанные с выдающимися произведениями русской классики предшествующих эпох. И это следование традициям сказывается прежде всего в самом предназначении оперного жанра, воссоздающего серьезные философско-нравственные и социальные концепции. Сочинения Н.Сидельникова, А.Шнитке, Э.Денисова, Н.Каретникова, А.Холминова, Р.Щедрина, С.Слонимского, В.Кобекина, Ю.Буцко, А.Раскатова и других современных авторов в полной мере отражают указанные закономерности.

Одним из последних крупных достижений современного оперного театра, в котором произошло соединение традиционного и ярко новаторского, можно считать оперу А.Раскатова «Собачье сердце», написанную по одноименному произведению М.Булгакова (премьерные спектакли сочинения прошли в Амстердаме в Нидерландском оперном театре «Muziektheater» летом 2010 г.). «Собачье сердце» А.Раскатова – образец тотального, по мнению самого композитора, музыкального театра, объединившего в одно целое пение (с новейшими приемами авангардного вокала), хореографию и сценографию, а состав большого симфонического оркестра обогащен инструментами, характеризующими представленную эпоху (военная «банда», балалайка-контрабас, балалайка-прима, домра). С точки зрения жанрового наклона это – острая драма-сатира, обличающая людские пороки и господствующую политическую систему. Серьезный сюжет – с затронутой в нем социально-политической темой, вопросами нравственности, морали и духовной ответственности за содеянные поступки – транспонирован автором на современное ему время.

В диалектически-динамичном процессе непрерывного обновления жанра оперы, сохраняющего прочные связи с традицией, заключены, на наш взгляд, перспективы развития этого вида театрально-сценического искусства – одного из самых значимых явлений в истории музыкальной культуры за последние 400 лет.

## Список использованной литературы

### *И. Литературоведение. Эстетика. Философия. Религиозно-богословские труды. Художественные издания*

1. *Аникст А.А.* Собрание сочинений: В 5-ти т. – М.: Наука, 1967. – Т. 1. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – 445 с.
2. *Аникст А.А.* Собрание сочинений: В 5ти т. – М.: Наука, 1972. – Т. 2. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – 643 с.
3. *Аникст А.А.* Собрание сочинений: В 5-ти т. – М.: Наука, 1980. – Т. 3. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. – 343 с.
4. *Аникст А.А.* Собрание сочинений: В 5-ти т. – М.: Наука, 1983. – Т. 4. Теория драмы от Гегеля до Маркса. – 288 с.
5. *Аникст А.А.* Собрание сочинений: В 5-ти т. – М.: Наука, 1988. – Т. 5. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – 310 с.
6. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
7. *Астахова А.М.* Былины: Итоги и проблемы изучения. – М.-Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1966. – 292 с.
8. *Астахова А.М.* Народные сказки о богатырях русского эпоса. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, Ленингр. отд-ние, 1962. – 120 с.
9. *Астахова А.М.* Русский былинный эпос на Севере. – Петрозаводск: Гос. изд-во Карело-Финской ССР, 1948. – 396 с.
10. *Бармин А.В.* Поэтика эпопеи XX века: Учебное пособие. – Уфа: БГУ, 1983. – 80 с.
11. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е изд. – М.: Советская Россия, 1979. – 318 с.
12. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
13. *Бахтин М.М.* Эпос и роман: О методологии исследования романа // М.М.Бахтин. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 392–427.
14. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г.Бочаров; Текст подгот. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина; Примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 446 с.

15. *Бахтина В.А.* Эстетическая функция сказочной фантастики: Наблюдения над русской народной сказкой о животных. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1972. – 52 с.
16. *Белинский В.Г.* О драме и театре: В 2-х т. – М.: Искусство, 1983. Т. 1. – 446 с.; Т. 2. – 488 с.
17. *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды // В.Г.Белинский. Собрание сочинений: В 9-ти т. – М.: Художественная литература, 1978. Т. 3. С. 294–350.
18. *Белобровцева И., Кулюс С.* Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007. – 496 с.
19. *Бердяев Н.А.* О назначении человека. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
20. *Бердяев Н.А.* Царство духа и царство Кесаря / Сост. и послесл. П.В.Алексеева; Подгот. текста и прим. Р.К.Медведевой. – М.: Республика, 1995. – 383 с.
21. Библейская энциклопедия. – Репринтное издание. – М.: ТЕРРА, 1990. – 902 с.
22. *Блок А.А.* О драме // А.А.Блок. Собрание сочинений: В 8-ми т. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962. Т. 5. Проза 1903–1917. – С. 164–193.
23. *Блок А.А.* О лирике // А.А.Блок. Собрание сочинений: В 8-ми т. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962. Т. 5. Проза 1903–1917. – С. 130–159.
24. *Блок А.А.* О театре // А.А.Блок. Собрание сочинений: В 8-ми т. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962. Т. 5. Проза 1903–1917. – С. 241–276.
25. *Борев Ю.Б.* Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. – М.: Искусство, 1970. – 269 с.
26. *Брехт Б.* О театре: Сборник статей. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 363 с.
27. *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5-ти т. – М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. – 527 с.; М.: Искусство, 1964. Т. 5/2. – 566 с.
28. *Буало Н.* Поэтическое искусство / пер. с фр. Э.Л.Линецкой. Ред. А.А.Смирнова. Вст. статья и комментарии Н.А.Сигал. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. – 231 с.
29. *Булгаков М.А.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита / Предисл. К.Симонова. Худ. М.Шлосберг. – М.: Художественная литература, 1973. – 816 с.
30. *Ведерникова Н.М.* Русская народная сказка. – М.: Наука, 1975. – 136 с.

31. Великие русские старцы: Жития, чудеса, духовные наставления. – М.: Трифонов Печенгский монастырь; Новая книга; Ковчег, 2000. – 944 с.
32. *Веселовский А.Н.* Былина о Садко. Отг. из.: Журн. М-ва нар. просвещения, ч. 248, 1886. – Отд.2. – С. 251–84.
33. *Веселовский А.Н.* Собрание сочинений. – М.-Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1938. – Т. 16. Статьи о сказке (1858–1890). – 368 с.
34. *Веселовский А.Н.* Южно-русские былины. – СПб., тип. Имп. Ак. Наук. 1881. – 78 с.
35. *Волькенштейн В.М.* Драматургия. – 5-е изд., доп. – М.: Сов. писатель, 1969. – 335 с.
36. *Волькенштейн В.М.* Закон драматургии. – М.-Л.:ОДП и К, 1925. – 90 с.
37. *Волькенштейн В.М.* Театр. Трагедии. – П.: Жизнь искусства, 1923. – 344 с.
38. *Выготский Л.С.* Психология искусства. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
39. *Вышеславский Б.П.* Этика преображенного эроса / Вступ. ст., сост. и коммент. В.В.Сапова. – М.: Республика, 1994. – 368 с.
40. *Гаврюшин Н.К.* Нравственный идеал и литургическая символика в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Кн. 3. – СПб., 1995. – С. 25–35.
41. *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – 303 с.
42. *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения. – М.-Л.: Гос. изд-во, 1958. – Т. 14, Кн. 3. Лекции по эстетике. – 440 с.
43. *Гете И.В., Шиллер Ф. фон.* Переписка: История эстетики в памятниках и документах: В 2-х т. – М.: Искусство, 1988. – Т. 1. – 539 с.
44. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. – М.-Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1964. – 382 с.
45. *Гриб В.Р.* Эстетические взгляды Лессинга и театр // Г.Э.Лессинг. Гамбургская драматургия. – М.-Л.: Academia, 1936. – С. 7–48.
46. *Гроссман Л.П.* Достоевский. – М.: Молодая гвардия, 1963. – 544 с.
47. *Гус М.С.* Идеи и образы Ф.М.Достоевского. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962. – 491 с.
48. *Дидро Дени.* Эстетика и литературная критика. – М.: Художественная литература, 1980. – 659 с.
49. Достоевский. Материалы и исследования. Вып.4. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1980. – 288 с.

50. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом. – Л.: Художественная литература, 1970. Части I, II – 382 с.; Части III, IV, Эпилог – 527 с.
51. *Дыханова Б.С.* «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С.Лескова. – М.: Художественная литература, 1980. – 174 с.
52. *Жданов И.Н.* Русский былевой эпос: Исследования и материалы. – СПб., Л.Ф.Пантелеев, 1895. – 631 с.
53. *Жирмунский В.М.* Композиция лирических произведений. – Пб.: Опояз, 1921. – 107 с.
54. *Жирмунский В.М.* Народно-героический эпос. Сравнит.-ист. очерки. – М.-Л.: Гослитиздат, Ленингр. отд-ние, 1962. – 435 с.
55. *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. – 404 с.
56. *Жирмунский В.М.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1958. – 145 с.
57. Записки Николая Александровича Мотовилова. – М.: Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский монастырь; Отчий дом, 2006. – 415 с.
58. *Зеньковский С.А.* Раскол // Патриарх Никон: трагедия русского раскола. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви; ДАРЪ, 2006. – С. 516–581.
59. *Иванов В.И.* Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и прим. В.М.Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
60. *Ивинский П.* Проблема исторических форм эпоса в эстетике и критике первой половины XIX века (Шеллинг, Гегель, Белинский) // Методологические проблемы истории и теории литературы. – Вильнюс, 1978. – С. 116–122.
61. *Ивинский П.* Эпос: Исторические формы жанра. От эпоса древности к социалистическому эпосу. – *Lublin*, 1980. – 253 с.
62. *Ильин И.А.* Аксиомы религиозного опыта. – М.: ООО АСТ, 2004. – 589 с.
63. *Кандауров О.З.* Евангелие от Михаила. – М.: Грааль, 2002. – 816 с.
64. *Карташев Ф.* Лирическая поэзия, ее происхождение и развитие // Вопросы теории и психологии творчества: Синкретизм в поэзии. Драма. Эпос. Роман. Лирика. – СПб.: Изд. А.С.Суворина, 1909. – Т. II. Вып. I. – С. 257–336.
65. *Карягин А.А.* Драма как эстетическая проблема. – М.: Наука, 1971. – 224 с.
66. *Кожин В.В.* К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 39–49.
67. *Кожин В.В.* Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 97–172.
68. *Кургинян М.С.* Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 238–362.
69. *Лесков Н.С.* Избранные сочинения / Ред. кол.: Алексеев М.П. и др.; Вступ. статья, сост. и примеч. П.Пустовойта. – М.: Художественная литература, 1979. – 558 с.
70. *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. – М.-Л.: Academia, 1936. – 455 с.
71. *Лескис Г.А.* Триптих М.Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. – М.: ОГИ, 1999. – 432 с.
72. *Липец Р.С.* Эпос и древняя Русь. – М.: Наука, 1969. – 302 с.
73. *Лихачев Д.С.* Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси. – 2-е изд., доп. – М.: Современник, 1980. – 412 с.
74. *Лихачев Д.С.* Избранные работы. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т. I. Развитие русской литературы X–XVII веков; Поэтика древнерусской литературы. – 653 с.
75. *Лихачев Д.С.* Избранные работы. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т. 2. Великое наследие; Смех в Древней Руси; Заметки о русском. – 493 с.
76. *Лихачев Д.С.* Избранные работы. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т. 3. Человек в литературе Древней Руси; О «Слове о полку Игореве»; Литература – реальность – литература; О садах. – 519 с.
77. *Лихачев Д.С.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. – 2-е изд., доп. – Л.: Художественная литература, Ленингр. отд-ние, 1985. – 351 с.
78. *Лобода А.М.* Русские былины о сватстве. – Киев, 1904. – 297 с.
79. *Лобода А.М.* Русский богатырский эпос (Опыт критико-библиографического обзора трудов по русскому богатырскому эпосу). – Киев: Тип. Имп. Ун-ва св. Владимира В.И.Завадзкого, 1896. – 237 с.
80. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 776 с.
81. *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло / Сост. А.П.Поляков, П.В.Алексеев, А.А.Яковлев. – М.: Республика, 1994. – 432 с.
82. *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. – Тарту, 1973.
83. *Малявко Н.А.* Структура эпического произведения: Методическое пособие. – Гомель, 1985. – 58 с.

84. *Маргелашвили Г.Г.* Литературно-критические статьи. – Тбилиси: Заря Востока, 1958. – 266 с.
85. *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. – М.: Искусство, 1968. – Ч. I. – 350 с.
86. *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
87. *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. Происхождение образа. – М.: Изд. вост. лит., 1958. – 264 с.
88. *Мелетинский Е.М.* Народный эпос // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 50–96.
89. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. – М.: Наука, 1987. – 407 с.
90. *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. – М.: Изд. вост. лит., 1963. – 462 с.
91. Методологические проблемы истории и теории литературы. – Вильнюс, 1978. – 366 с.
92. *Новиков Н.В.* Образы восточнославянской волшебной сказки. – М.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. – 253 с.
93. *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Лирика – как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. – СПб.: Изд. А.С.Суворина, 1910. – Т. II. Вып. 2. – С. 182–226.
94. Патриарх Никон: трагедия русского раскола. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви; ДАРЪ, 2006. – 656 с.
95. *Поздняева Т.* Воланд и Маргарита. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 446 с.
96. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика / Ред. коллегия: М.Ф.Овсянников (пред.) и др. Сост., вступит. статья и примеч. И.В.Иванов и А.И.Колодной. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
97. *Преподобный авва Дорофей.* Душеполезные поучения, послания. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. – 303 с.
98. *Преподобный Иустин (Попович).* Философия и религия Ф.М.Достоевского. – Мн.: Издатель Д.В.Харченко, 2007. – 312 с.
99. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – 2-е изд. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
100. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. – 2-е изд. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
101. *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). – М.: Лабиринт, 2006. – 256 с.
102. *Пропп В.Я.* Русская сказка. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – 335 с.
103. *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. – 2-е изд., испр. – М.: Ленингр. отд-ние, 1958. – 603 с.
104. *Пустовойт П.* Летописец Руси многоликой // Лесков Н.С. Избранные сочинения / Ред. кол.; Алексеев М.П. и др.; Вступ. статья, сост. и примеч. П.Пустовойта. – М.: Художественная литература, 1979. – С. 5–28.
105. Пустозерская проза: Сборник / Сост., предисловие, комментарий, переводы отдельных фрагментов М.Б.Плюхановой. – М.: Московский рабочий, 1989. – 364 с.
106. *Путилов Б.Н.* Русский былинный эпос // Былины. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1957. – С. 5–44.
107. Пушкин-критик. М.: Academia, 1934.
108. *Ренан Э.* Жизнь Иисуса. – М.: СП Терро, СП Вся Москва, 1990.
109. *Робинсон А.Н.* Жизнеописание Аввакума и Епифания: Исследование и тексты. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1963. – 316 с.
110. *Робинсон А.Н.* Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья XI–XIII вв.: Очерки лит.-ист. типологии. – М.: Наука, 1980. – 336 с.
111. *Роднянская И.В.* Вяч. И.Иванов. Свобода и трагическая жизнь: Исследование о Достоевском (Реферат) // Достоевский: материалы и исследования. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1980. – Вып. 4. – С. 218–238.
112. *Розанов В.В.* Уединенное / Сост., вступ. статья, коммент., библиогр. А.Н.Николюкина. – М.: Политиздат, 1990. – 543 с.
113. *Сахновский-Панкеев В.А.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1969. – 232 с.
114. *Сахновский-Панкеев В.А.* О комедии. – Л.-М., Искусство, 1964. – 223 с.
115. *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1977. – 234 с.
116. *Стеблин-Каменский М.М.* Миф. – Л.: Наука, 1976. – 104 с.
117. *Телегин С.М.* Философия мифа. – М.: Община, 1994. – 144 с.
118. Теория литературы. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1962. – Кн. 1. – 452 с.; М.: Наука, 1964. – Кн. 2. – 486 с.
119. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. – 6-е изд. – М.-Л.: Гос. изд. художественной литературы, 1931. – 244 с.
120. *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – 596 с.
121. *Фаррар Ф.В.* Жизнь Иисуса Христа. – 6-е изд., общедоступное. – СПб.: Изд. книгопродавца И.Л.Гузова, 1893. – 586 с.
122. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1986. – 259 с.
123. *Холодов Е.Г.* Композиция драмы. – М.: Искусство, 1957. – 224 с.

124. *Чернышевский Н.Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.А.Жук. – М.: Художественная литература, 1984. – 511 с.
125. *Шахнович М.И.* Первобытная мифология и философия. Предыстория философии. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1971. – 238 с.
126. *Шиллер Ф. фон.* Собрание сочинений: В 7-ми т. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т. 6. – 790 с.
127. *Шиллер Ф. фон.* Собрание сочинений: В 7-ми т. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т. 7. – 786 с.
128. *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. – Петербург: Опыз, 1922. – 200 с.
129. *Эпштейн М.Н.* Род литературный // БСЭ. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – С. 158.
130. *Юрнев Р.* Механика смешного // Искусство кино. – М., 1964, № 1.
131. *Яблоков Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
132. *Яковлев М.А.* Теория драмы: Главные этапы ее исторического развития. – Л.: Изд. автора, 1927. – 166 с.

## II. Музыковедение

133. *Алфеевская Г.С.* «Царь Эдип» Стравинского (к проблеме неоклассицизма) // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. / Ред.-сост. Ю.Н.Тюлин. – М.: Музыка, 1978. – С. 126–168.
134. Антология оперного театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 1. – М.: Композитор, 2003. – 348 с.
135. Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 2. – М.: Композитор, 2006. – 287 с.
136. *Арановский М.Г.* О взаимоотношении речи и музыки в операх С.Прокофьева // «Келдышевские чтения»: Музыкально-исторические чтения памяти Ю.Келдыша. – М., 1999. – С. 201–211.
137. *Асафьев Б.В.* Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – 279 с.
138. *Асафьев Б.В.* Глинка. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1978. – 312 с.
139. *Асафьев Б.В.* Об опере: Избранные статьи / Сост. Л. Павлова-Арбенина. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1985. – 344 с.
140. *Асафьев Б.В.* Симфонические этюды. – Л.: Музыка, 1970. – 262 с.
141. *Асланьян М.Г.* Принципы вокального интонирования и структурной организации текста в опере С.Прокофьева «Игрок»: Автореф. ... канд. диссертации / ВНИИИ. – М., 1988. – 23 с.

142. *Асланьян М.Г.* Ритмическая организация прозаического текста в опере С.Прокофьева «Игрок» // Музыкальный театр. События. Проблемы: Сб. статей / Ред.-сост. М.Д.Сабинина. – М.: Музыка, 1990. – С. 98–108.
143. *Баева А.А.* Оперный театр И.Ф.Стравинского. – М.: Красанд, 2009. – 304 с.
144. *Баева А.А.* Поэтика жанра: Современная русская опера. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. – 187 с.
145. *Баева А.А.* Русская оперная драматургия конца XX века // Музыка России: от средних веков до современности: Сб. статей. Вып. 1. – М.: Композитор, 2004. – С. 346–367.
146. *Баева А.А.* Стравинский в опере XX века. К постановке проблемы // Музыка России: от средних веков до современности: Сб. статей. Вып. 2. – М.: Композитор, 2004. – С. 142–153.
147. *Баева А.А.* Тенденция к живописно-картинной организации материала в опере «Соловей» // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 176–195.
148. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., автор вступ. статьи А.В.Ивашкин. – М.: РИК Культура, 1994. – 304 с.
149. *Богданова А.А.* Оперный театр Шостаковича. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2006. – 249 с.
150. *Борисов Ю.А.* По направлению к Рихтеру. – М., ООО Рутена, 2000 – 256 с.
151. *Бородин Б.Б.* Комическое в музыке: Монография. – М.: Композитор, 2004. – 206 с.
152. *Войткевич С.Г.* Художественный мир Ф.М.Достоевского в отечественной опере последней трети XX века: Автореф. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И.Глинки. – 27 с.
153. *Волков А.И.* «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. – М.: Музыка, 1976. – 134 с.
154. Вопросы оперной драматургии: Сб. статей / Сост. и общая ред. Ю.Н.Тюлина. – М.: Музыка, 1975. – 316 с.
155. *Гаврилова В.С.* Опера С.С.Прокофьева «Огненный ангел»: драматургические и стилевые особенности: Монография. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2008. – 254 с.
156. *Гаврилова Л.В.* Музыкально-драматическая поэтика С.М.Слонимского (парадигмы метатекста). Исследование. – Красноярск, Красноярская гос. академия музыки и театра, 2003. – 258 с.

157. *Гейлиг М.Ф.* Форма в русской классической опере: Принципы строения крупных разделов. – М.: Музыка, 1968. – 118 с.
158. *Гончаренко С.С.* О поэтике оперы: Учебное пособие. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И.Глинки, 2010. – 260 с.
159. *Горович Б.* Оперный театр: Пер. с польск. М. Малькова. – Л.: Музыка, 1984. – 224 с.
160. *Григорьева Г.В.* Николай Сидельников. – М.: Сов. композитор, 1986. – 136 с.
161. *Григорьева Г.В.* Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции: Учебное пособие. Гл. 2. – М.: Музыка, 2005. – С. 23–39.
162. *Данько Л.Г.* Комическая опера в XX веке: Очерки. – 2-е изд., доп. – Л.: Сов. композитор, 1986. – 176 с.
163. *Девятова О.Л.* Оперное творчество Прокофьева 1910 – 1920-х годов: К проблеме вокального интонирования: Автореф. дис. ... канд. Искусствоведения / ЛОЛК им. Н.А.Римского-Корсакова – Л., 1986. – 23 с.
164. *Дигонская О.Г.* Незавершенные оперы Шостаковича (по неизвестным автографам): Автореф. канд. ... искусствоведения / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. – СПб., 2008. – 24 с.
165. *Долинская Е.Б.* Еще раз о театральности у Прокофьева // Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры. – М., 1993. – С. 192–217.
166. *Долинская Е.Б.* О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы). – М.: Композитор, 2003. – 128 с.
167. *Друскин М.С.* Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – М.-Л.: Сов. композитор, 1974. – 221 с.
168. *Друскин М.С.* Стравинский // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая, 1917–1945. Книга четвертая. – М.: Музыка, 1984. – С. 203–229.
169. *Дьячкова Л.С.* Опера А.Шнитке «Джезуальдо»: параллели и инверсии художественных систем Ренессанса и современности // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 5. – М.: Композитор, 2006. – С. 56–78.
170. *Иванова И.Л., Мизитова А.А.* Опера и миф в музыкальном театре И.Стравинского: Монография. – Харьков, 1992 – 135 с.
171. *Иванова И.Л., Мизитова А.А.* Поэтика показа и переживания в русской опере XIX века и оперный театр С.Прокофьева: Исследование. – Харьков, 2005. – 97 с.
172. История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / Отв. ред. Т.Н.Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 556 с.
173. *Кириллина Л.В.* «Огненный ангел»: роман Брюсова и опера Прокофьева // Московский музыковед / Ред.-сост. М.Е.Тараканов. Вып. 2. – М., 1991. – С. 136–156.
174. *Ковалева М.Л.* Звуки Вселенной: Органист и композитор Олег Янченко. – М.; Феодосия: Коктебель, 2006. – 184 с.
175. *Ковалева М.Л.* Олег Янченко: О музыке, о себе // Музыкальная академия. – М., 1999. №2. – С. 108–112.
176. *Комарницкая О.В.* К вопросу о жанровом содержании оперы «Боярыня Морозова» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: Сб. рецензий, исследований и материалов / Ред.-сост. Е.С.Власова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2007. – С. 457–468.
177. *Комарницкая О.В.* К 70-летию оперного театра Московской консерватории // Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской государственной консерватории. Научные труды Моск. гос. консерватории: Сб. 53. – М.: Моск. гос. консерватория, 2005. – С. 42–66.
178. *Комарницкая О.В.* Джон Корильяно и его опера «Призраки Версаля» // Музыка США: вопросы истории и теории. Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1. – М., 2008. – С. 111–126.
179. *Комарницкая О.В.* «Мастер и Маргарита» С.Слонимского: сюжетные прототипы // Вестник Моск. гос. университета культуры и искусств. №4. – М., 2009. – С. 212–217.
180. *Комарницкая О.В.* Музыкальная Вселенная Николая Сидельникова. Опера «Чертогон» // Проблемы музыкальной науки. 1 (4). – Уфа, 2009. – С. 195–199.
181. *Комарницкая О.В.* Новый шедевр Р.Щедрина: опера «Боярыня Морозова». Проблемы композиции // Вестник Моск. гос. университета культуры и искусств. № 5. – М., 2009. – С. 246–251.
182. *Комарницкая О.В.* О жанровой классификации оперы // Музыковедение. Вып. 5. – М., 2008. – С. 10–16.
183. *Комарницкая О.В.* «Оперный театр» как учебная дисциплина // Искусство и образование. №1 (51) – М., 2008. – С. 66–70.
184. *Комарницкая О.В.* «Очарованный странник»: на пересечении традиций // Музыкальная академия. №4. – М., 2007. – С. 26–34.
185. *Комарницкая О.В.* Преемственность традиций оперного жанра и художественные параллели // Искусство и образование. №1 (57) – М., 2009. – С. 18–26.

186. *Комарницкая О.В.* Феноменология оперы: метод структурного анализа // Вестник Моск. гос. университета культуры и искусств. №1. – М., 2008. – С. 222–225.
187. *Комарницкая О.В.* А.Н.Холминов и его опера «Братья Карамазовы» // Искусство и образование. №5 (55) – М., 2008. – С. 21 – 30.
188. *Комарницкая О.В.* «Чертогон» Н.Сидельникова – опера-микста // *Festschrift* Валентине Николаевне Холоповой. Научные труды Моск. гос. консерватории: Сб. 63. – М., 2007. – С. 81–89.
189. *Кречмар Г.* История оперы. – Л.: Academia, 1925. – 406 с.
190. *Кудряшов А.Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.
191. *Кулешова Г.Г.* Вопросы драматургии оперы. – Мн.: Наука и техника, 1979. – 301 с.
192. *Кулешова Г.Г.* Композиция оперы / Науч. ред. М.П.Загайкевич. – Мн.: Наука и техника, 1983. – 175 с.
193. *Лобачева Н.А.* «Повесть о настоящем человеке» С.С.Прокофьева: 60 лет спустя. – М.: Композитор, 2008. – 248 с.
194. *Мартынова С.С.* Предисловие и комментарии к клавиру оперы А.П.Бородин «Богатыри» // А.П.Бородин. «Богатыри». Опера-фарс в пяти картинах. – М.: Дека-ВС, 2004. – С. 5–8; С. 211–235.
195. *Мелик-Пашаева К.* Ожившие души – «Дети Розенталя» // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 2. – М., 2006. – С. 251–262.
196. Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской государственной консерватории. Научные труды Моск. гос. консерватории им. П.И.Чайковского. Сб. 53 / Ред.-сост. И.И.Силантьева. – М.: 2005. – 318 с.
197. Музыка России: от средних веков до современности: Сб. статей. Вып. 1. – М.: Композитор, 2004. – 376 с.
198. Музыка России: от средних веков до современности: Сб. статей. Вып. 2. – М.: Композитор, 2004. – 280 с.
199. Музыкальный театр: События. Проблемы: Сб. статей / Ред.-сост. М.Сабина. – М.: Музыка, 1990. – 287 с.
200. Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: Сб. научных трудов. – Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. – 260 с.
201. *Никитина Л.Д.* «Огненный ангел» Прокофьева как метафора русского эроса // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам. – М., 1993. – С. 116–134.
202. *Нилова Т.В.* Оперная ситуация как основа морфологического метода анализа оперной драматургии // Теоретические проблемы советской музыки: Сб. научных трудов. – М.: МГДОЛК им. П.И.Чайковского, 1988. – С. 49–62.
203. *Паисов Ю.И.* Долгожданное возвращение «Странника» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: Сб. рецензий, исследований и материалов / Ред.-сост. Е.С.Власова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2007. – С. 342–371.
204. *Прокофьев С.С.* Статьи и исследования: Сб. статей / Сост. В.Блок / Ред. В.Блок и Ю.Рагс. – М.: Музыка, 1972. – 333 с.
205. Раньше и теперь. Беседы Бориса Покровского с Аллой Богдановой. – М.: Изд-во МГК им. П.И.Чайковского, 2001. – 296 с.
206. *Рацер Е.Я.* «Дуэнья» Прокофьева и театр // Музыка и современность. Вып. 2. – М., 1963. – С. 24–61.
207. *Ромащук И.М.* Три ипостаси А.Холминова – оперного драматурга // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 1. – М.: Композитор, 2003. – С. 35–57.
208. Русская музыка и XX век.: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М.Арановский. – М.: Государственный институт искусствознания, 1997. – 874 с.
209. *Ручьевская Е.А.* «Война и мир». Роман Л.Н.Толстого и опера С.С.Прокофьева. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2010. – 478 с.
210. *Сабина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. – М.: Композитор, 2003. – 327 с.
211. *Сабина М.Д.* Заметки об опере «Катерина Измайлова» // Дмитрий Шостакович: Сб. статей. – М.: Сов. композитор, 1967. – С. 132–166.
212. *Сабина М.Д.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1963. – 292 с.
213. *Сабина М.Д.* Прокофьев // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая 1917–1945. Книга четвертая. – М.: Музыка, 1984. – С. 7–43.
214. *Сабина М.Д.* Шостакович // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая 1917–1945. Книга четвертая. – М.: Музыка, 1984. – С. 75–114.
215. *Савенко С.И.* Игорь Стравинский. – Челябинск: Аркаим, 2004. – 288 с.
216. *Савенко С.И.* Мир Стравинского: Монография. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
217. *Савкина Н.П.* Вступительная статья к клавиру оперы «Маддалена» // С.Прокофьев. «Маддалена». К 100-летию со дня рождения Сергея Сергеевича Прокофьева. – М.: Композитор, 1993. – С. 7–9.

218. *Савкина Н.П.* Становление оперного творчества С.С.Прокофьева (оперы «Ундина» и «Мадалена»): Дис. ... канд. искусствоведения / МГДОЛК им. П.И.Чайковского: В 2-х т. М., 1987. – 1 т. – 175 с., 2 т. – 81 с.
219. *Савкина Н.П.* Три портрета и развязка // Советская музыка. – М., 1990. № 4. – С. 104–111.
220. *Савкина Н.П.* Три портрета и развязка (окончание) // Советская музыка. – М., 1990. № 5. – С. 108–114.
221. *Селицкий А.Я.* Камерная опера // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. Раздел II. 70–80-е годы / Отв. ред. Т.Н.Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 207–233.
222. *Селицкий А.Я., Демина И.К.* Основы музыкальной драматургии: Учебное пособие для теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В.Рахманинова, 2003. – 59 с.
223. *Селицкий А.Я.* Современная советская моноопера (Истоки. Вопросы специфики жанра): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / НИИИ. – М., 1981. – 24 с.
224. *Синельникова О.* О русском праведнике и человеческой душе: «Очарованный странник» Н.Лескова и Р.Щедрина // Музыка и время. № 12. – М., 2007. – С. 12–19.
225. *Скобликова Н.С.* Модификация типизированных форм инструментальной музыки в условиях сценического действия: На материале русской оперной классики: Дис. ... канд. искусствоведения / МГДОЛК им. П.И.Чайковского. – М., 1988. – 185 с.
226. *Скирдова А.А.* Лирические оперы Рубинштейна: к вопросу о рождении нового жанра в русской музыке // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной научной конференции / Ред. С.И.Савенко, И.А.Скворцова, Е.Г.Сорокина, Е.М.Царева. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2005. – С. 271–280.
227. *Степанов О.Б.* Театр масок в опере С.Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». – М.: Музыка, 1972. – 174 с.
228. *Стравинский Игорь.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
229. И.Ф.Стравинский: Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С.Алфеевская, И.Я.Вершинина. – М.: Сов. композитор, 1985. – 376 с.
230. *Тараканов М.Е.* Прокофьев: многообразие художественного сознания // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. Гл. 5 / Ред.-сост. М.Арановский. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. – С. 185–211.
231. *Тараканов М.Е.* Ранние оперы Прокофьева: Исследование. – М.; Магнитогорск: Гос. ин-т искусствознания, Магнитогорский муз.-пед. ин-т, 1996. – 199 с.
232. *Тараканов М.Е.* Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. Гл. 8 / Ред.-сост. М.Арановский. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. – С. 265–301.
233. Теория современной композиции: Учебное пособие. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
234. *Угрюмова Т.С.* Истоки и пути формирования русской лирической оперы: На материале оперного творчества отечественных композиторов 1770-1860-х гг.: Дис. ... канд. искусствоведения / НИИИ. – М., 1980. – 251 с.
235. *Фельзеништейн В.* О музыкальном театре. – М.: Радуга, 1984. – 408 с.
236. *Ханнанова Е.Н.* Опера Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов. Дис. ... канд. искусствоведения / РАМ им. Гнесиных – М., 2010. – 227 с.
237. *Холопов Ю.Н.* Гармония. Теоретический курс: Учебник. – СПб.: Лань, 2003. – 544 с.
238. *Холопов Ю.Н., Ценова В.С.* Эдисон Денисов.- М.: Композитор, 1993. – 312 с.
239. *Холопова В.Н.* «Классицистский комплекс» творчества И.Ф.Стравинского в контексте русской музыки // И.Ф.Стравинский: Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 40–68.
240. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
241. *Холопова В.Н.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000. – 310 с.
242. *Холопова В.Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.
243. *Холопова В.Н.* «Философская «камерата» Сергея Слонимского // Советская музыка. №10. – М., 1989. – С. 22–25.
244. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – 3-е изд., стер. – СПб.: Лань, 2006. – 496 с.
245. *Холопова В.Н., Чigareва Е.И.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – 350 с.
246. *Чigareва Е.И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. – 2-е изд., стер. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 280 с.

247. *Швидко Н.* «Мадалена» Прокофьева и проблема становления его раннего оперного стиля: Автореф. ... канд. искусствоведения / ВНИИИ. – М., 1988. – 17 с.
248. *Шнитке А.Г.* Полистилистические тенденции в современной музыке // В.Н. Холопова, Е.И.Чигарева. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 327–331.
249. Шостакович Дмитрий: Сб. статей / Сост. Г.Ш.Орджоникидзе. – М.: Советский композитор, 1967. – 536 с.
250. Шостакович Дмитрий. Леди Макбет Мценского уезда. Возрождение шедевра. К 60-летию запрещения оперы: Сб. статей / Ред.-сост. М.Якубов. – М., 1996. – 144 с.
251. Щедрин Родион. Материалы к творческой биографии: Сб. рецензий, исследований и материалов / Ред.-сост. Е.С.Власова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2007. – 488 с.
252. *Щербакова Т.А.* Большая русская опера: истоки жанра и стиля. Очерки. – Мн.: БелГИПК, 2003. – 72 с.
253. *Якубов М.* «Антиформалистический раек» Д.Д.Шостаковича. История создания, источники музыкального и литературного текста // Шостакович. Антиформалистический раек. – М.: DSCH, 1995. – С. 50–62.
254. *Ярустовский Б.М.* Игорь Стравинский. – 3-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1982. – 262 с.
255. *Ярустовский Б.М.* Очерки по драматургии оперы XX века. – М.: Музыка, 1971. – Кн. 1. – 356 с.; М.: Музыка, 1978. – Кн. 2. – 259 с.

### На иностранных языках

256. *Forbes E.* Opera from A to Z. – London: Kaye Ward, 1977. – 152 p.
257. The New Grove Book of Operas / Edited by Stanley Sadie. – New York: St. Martin's Press, 1997. – 758 p.
258. *Warrack J., West E.* The Oxford Dictionary of Opera. – Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. – 782 p.

## Нотные примеры

Пример 1.

«Братья Карамазовы»

Example 1 is a musical score for piano and voice. The piano part is in 4/4 time, starting with a *p poco cresc.* dynamic. The vocal part is in 4/4 time, starting with a *mf* dynamic. The score consists of two systems of staves. The first system shows the piano part on the left and the vocal part on the right. The second system shows the piano part on the left and the vocal part on the right. The piano part features a melodic line with a *mf* dynamic marking. The vocal part features a melodic line with a *mf* dynamic marking.

Пример 2.

«Братья Карамазовы»

Allegretto (♩=116-120)

ГОЛОС МАЛЬЧИКА

Example 2 is a musical score for piano and voice. The piano part is in 2/4 time, starting with a *f* dynamic. The vocal part is in 2/4 time, starting with a *mf* dynamic. The score consists of two systems of staves. The first system shows the piano part on the left and the vocal part on the right. The second system shows the piano part on the left and the vocal part on the right. The piano part features a melodic line with a *f* dynamic marking. The vocal part features a melodic line with a *mf* dynamic marking. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *sim.* (sustained).

Пример 3.

«Братья Карамазовы»

Пример 4.

«Братья Карамазовы»

Con moto (♩=96)

Пример 5.

«Братья Карамазовы»

Moderato (♩=88)

Пример 6.

«Братья Карамазовы»

Allegro moderato (♩=116)

mf

Пример 7.

«Братья Карамазовы»

Poco sostenuto (♩=104)

mf cresc.

f

Пример 8.

«Братья Карамазовы»

Moderato ( $\text{♩} = 80-84$ )

*mp*

*mf*

*f*

Пример 9.

«Братья Карамазовы»

*f*

*mp*

*f*

*mp*

*f p cresc.*

(8)

Пример 10.

«Братья Карамазовы»

Allegro  $\text{♩} = 132$

Legni

*pp*

*ppp*

*mf*

*sf p*

*mf*

Timp.

*p cresc.*

Пример 11.

«Братья Карамазовы»

Moderato ( $\text{♩} = 96$ )

*p cresc. poco a poco*

*sf p*

*8<sup>va</sup>*

Пример 12.

«Братья Карамазовы»

Музыкальный пример 12, «Братья Карамазовы». Состоит из двух систем. Первая система: фортепиано (piano) в басовом и тенорном регистрах. В тенорном регистре мелодия с динамикой *mf* и *f*. Вокальный текст: «Но за то я ве - ру - ю, в Бо - га ве - ру - ю». Вторая система: фортепиано в басовом и тенорном регистрах. В тенорном регистре мелодия с динамикой *f*. Вокальный текст: «Но за то я ве - ру - ю».

Пример 13.

«Чертогон»

Музыкальный пример 13, «Чертогон». Состоит из двух систем. Первая система: фортепиано (piano) в тенорном и басовом регистрах. Тенорная мелодия с динамикой *mp* и темпом *Allegro, ma non troppo*. Басовая линия с динамикой *mf*. Вторая система: фортепиано в тенорном и басовом регистрах. Тенорная мелодия с динамикой *mp*. Басовая линия с динамикой *mf*.

Пример 14.

«Чертогон»

Musical score for Example 14, titled «Чертогон». The score is written for piano in 4/4 time. It consists of a single system with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The dynamic marking *mf* is present. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Пример 15.

«Чертогон»

Musical score for Example 15, titled «Чертогон». The score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The melody is in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. The dynamic marking *p* is present. The lyrics are: "Хо - тя я с од - но - го бо - ка дво - ря - нин, но с дру - го - го бли зок к "на - ро - ду";". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Пример 16.

«Чертогон»

Allegretto candidamento e con amore

Музыкальный пример 16, «Чертогон». Темп: Allegretto candidamento e con amore. Музыкальная форма: вокальный фрагмент с фортепиано. Динамика: *mf*, *cresc.*, *p*. Тембр: вокальный, фортепиано.

Линейка 1: По - (ха) жа - луй - ста, с хо (ха) - ди - к дя - де И - (хи) - лье - Фе - до - се - (хе) е - ви - чу

Линейка 2: и (хи) от - ме - ня, и (хи) от - ме - ня е - му по - клю - нись.

Пример 17.

«Чертогон»

Музыкальный пример 17, «Чертогон». Темп: Allegretto candidamento e con amore. Музыкальная форма: вокальный фрагмент с фортепиано. Динамика: *ff*, *f*, *8va*. Тембр: вокальный, фортепиано.

Линейка 1: рес - го - ран был чист и свер -

Линейка 2: За сто - ла - ми куп - цы - и во - круг шы - га - не;

Пример 18.

«Чертогон»

Поганенький старичонка

*mf*

Пу - щай по - ют, \_\_\_\_\_ раз - ду - ша про - сит...

*mf*

Пример 19.

«Чертогон»

Пример 20.

«Чертогон»

Т. Слепые странники

*pp*

Гос - по - ди, спа - си и \_\_\_\_\_ по - ми - луй нас

В.

Пример 21.

«Чертогон»

Пример 22.

«Мастер и Маргарита»

(у правой кулисы)

Март.  
От. зор- вись!

Ма- стер, ты ж- жив?

Пример 23.

«Мастер и Маргарита»

(в кулисе)

V-но

*f cant.*  
*p*

Пример 24.

«Мастер и Маргарита»

Picc. *p*

Fag. *p*

V-но *p cant.*

Пример 25.

«Мастер и Маргарита»

V-но *f*

V-ц *f*

Искра  
mp

Ис- ти. на презж. де все- го в том,

Oh. *p*

I  
Agre *p*

II

что у те- бя бо- лшгт го- ло- ва так сль-но,

*mp*

Левий  
Матвейй

Он про-чи-тал со-чи-не-ни-е Мас-те-ра и

*pp*

Org. *pp*

*pp*

*mp*

*pp*

*mp*

*pp*

*rall.*

*ten.*

про-сят те-бя, что-бы ты на-гра-дил Мас-те-ра по-ко-ем.



Пример 30.

«Мастер и Маргарита»

(Воланд в костюме иностранца подсаживается к бесеующим. С ним Коровьев, играющий на фаготе.)

65

Пример 31.

«Мастер и Маргарита»

67 (Кот кружится вокруг бесеующих)

Пример 32.

«Мастер и Маргарита»

61 Меню mosso  
Каяфа (Иуда)

*p grave*

Мы сто- бо- ю раз- ной ве- ры, И- у- да.

*pp*

Tuba

*pizz.*

C-b.

*sf*

Пишущая машинка (Туревитер)

*f* (быстрый стук)



Пример 37.

«Очарованный странник»

**Sostenuto assai** (♩ = 44-46)

Campane da chiesa chromatico (9 Cup bells)  
suoni reali

1 *ppp*

2 *ppp* *l.v. sempre*

3 *ppp* *l.v. sempre*

282

Пример 38.

«Очарованный странник»

Т. *pp* Бог - Гос- подь - и я-ви-ся (а) - нам

В. *pp* Бог - Гос- подь - и я-ви-ся (а) - нам

Пример 39.

«Очарованный странник»

**Allegretto moderato**

♩. = 52 - 54

Fagotto *p dolce cantabile* *pso rit.*

283

Пример 40.

«Очарованный странник»

Теноре *ppp dolciss.* мно-го на-до те-бе тер-петь, а по-том до-стиг- не - ши, бу-дешь мно- го - раз по-ги-бать

Пример 41.

«Очарованный странник»

**Sostenuto**  
*pp dolce, sempre rubato*

Ах, — да не ве - чер - ня(а) — за — я(а) — ря, —  
 Мо-я — ли ты — ря, — за — тыль мо-я — ря...

*rit. lunga*

Пример 42.

«Очарованный странник»

**Andante,**  
*sempre poco rubato*  
(♩=63-69)

Пре - свя - та - я мать Вла - ды - чи - ца,  
 Мо - лю, да по - ми - лу - е -

Flauto dolce tenore  
 Basso  
 S.

*p cantabile*  
*pp poco vibr.*  
*pp cantabile*

да ук - ре - пи - ши и бла - га - я тво - ри - ти.  
 ши...

Пример 43а.

«Боярыня Морозова»

*Sostenuto assai, sempre poco rubato*

Аввакум *pp*

Пример 43б.

«Боярыня Морозова»

*a tempo*

Аввакум *ff*

Пример 43в.

«Боярыня Морозова»

Аввакум

*Andante moderato*

*ppp*

Пример 44а.

«Боярыня Морозова»

**Sostenuto**

*Боярыня Морозова*

Аз — Ве — ру — ю по — древ — не — му пре —

*Княгиня Урусова*

Две — мя пер — сты...  
Две — мя пер — сты...

Пример 44б.

«Боярыня Морозова»

**Roco più mosso (agitato)**

*Княгиня Урусова*

По — страж — дем — за ве — ру  
Вмес — те — по — страж — дем за ста — ру — ю ве — ру

Пример 44в.

«Боярыня Морозова»

Tempo I (Andante assai)

Княгиня Урусова *pppp (eco)*

У - вы мне, у - вы мне, мне, \_\_\_\_\_

Боярыня Морозова *pp*

У - вы мне, у-вы мне, у - вы мне, у-вы мне... В коём мес-те

*rit. molto*

*pppp*

\_\_\_\_\_ у - вы \_\_\_\_\_ мне, А - - - - М -

ум-ре сын мой, - - - сын мой... *pppp*

Пример 44г.

«Боярыня Морозова»

Roco meno mosso

Княгиня Урусова

*pppp dolciss.*

Ах, по - страж - дем, сест - ро, вку - пе \_\_\_\_\_ о \_\_\_\_\_

Боярыня Морозова

*pppp dolciss.*

Ах, по - страж - дем, сест - ро, вку - пе \_\_\_\_\_ о \_\_\_\_\_

*rit. molto*

*pppp*

и - ме - ни Хрис - то \_\_\_\_\_ ве, \_\_\_\_\_ А - - -

*pppp*

и - ме - ни Хрис - то \_\_\_\_\_ ве, \_\_\_\_\_ А - - -

Пример 45.

«Боярыня Морозова»

*Lento assai*  
*ppp*

Пре - свя-тя - я де - ва... Пре - свя-тя - я  
М - М - М - М -

Soprani  
div. in 4

Пример 46.

«Боярыня Морозова»

*Lento*  
*ppp dolciss.*

Вы - про- сил у Гос-по- да свет - лу-ю Рос - си - ю са-го-на,  
росо allarg a tempo  
*mf ppp*  
*ppp*

S. A.  
T. B.

Пример 47.

«Боярыня Морозова»

**Roch. più mosso**

( $\neq$  sempre)

Теноры  
Bassi

Т.  
B.

Всем\_\_\_ и каж - до - му\_\_\_ из не - вер - ных, да  
бу - дет А - на - фе - ма,\_\_\_ да бу - дет А - на - фе - ма,\_\_\_

**Схемы**

Схема 1. «Похождения повесы»  
Действие первое, картина вторая

Р ц.105	ЭП 1 ц.131	Р ц.145	ЭП 2 ц.150	Р ц.163
хор (завсегдатаи – мужчины и женщины)	Речитатив и сцена (Ник, Том, Матушка Гусыня)	хор (завсегдатаи – мужчины и женщины)	Речитатив Ника; каватина Тома; хор женщин	хор (завсегдатаи – мужчины и женщины)
С		В	cis	А

Схема 2. «Похождения повесы»  
Действие второе, картина первая.

1 часть			2 часть		
а	в	а1	с	д	с1
ц.2	ц.10	ц.23	ц.27	ц.27	ц.48
Ария Тома	Речитатив Тома	Ария Тома	Речитатив Сцена Ника и Тома	Ария Ника	Дуэт- финал Сцена Ника и Тома
В		В		В	

**Схема 3. «Рождения повесья».**  
 Действие третье, картина первая

1 часть		2 часть									
а	в	а1	в1	а2	в2	с	д	с1	д1	с2	д2
бт. до ц.1	ц.66	ц.68	ц.83	ц.86	ц.95	ц.98	ц.107	ц.108	ц.134	ц.149	ц.152
Сцена Горожан Селлема	Аукцион Ария Селлема	Ария Селлема	Аукцион Ария Селлема	Ария Селлема	Заклю-тельная сцена торгов	Ария Бабы Драма-тур-гический центр	Дуэт (Том Ник) и Ник	Речитатив дуэт с хором и Селлемом; Дуэт (Энн и Баба с хором и Селлемом)	Улич-ная песенка (Том и Ник)	Уличная песенка (Том и Ник)	Сцена (Баба, Селлем и хор)
E	F	F	Es	d	C, F, C, As, F	B	c	B	V	E	

**Схема 4. «Мастер и Маргарита».**  
 Композиция целого.

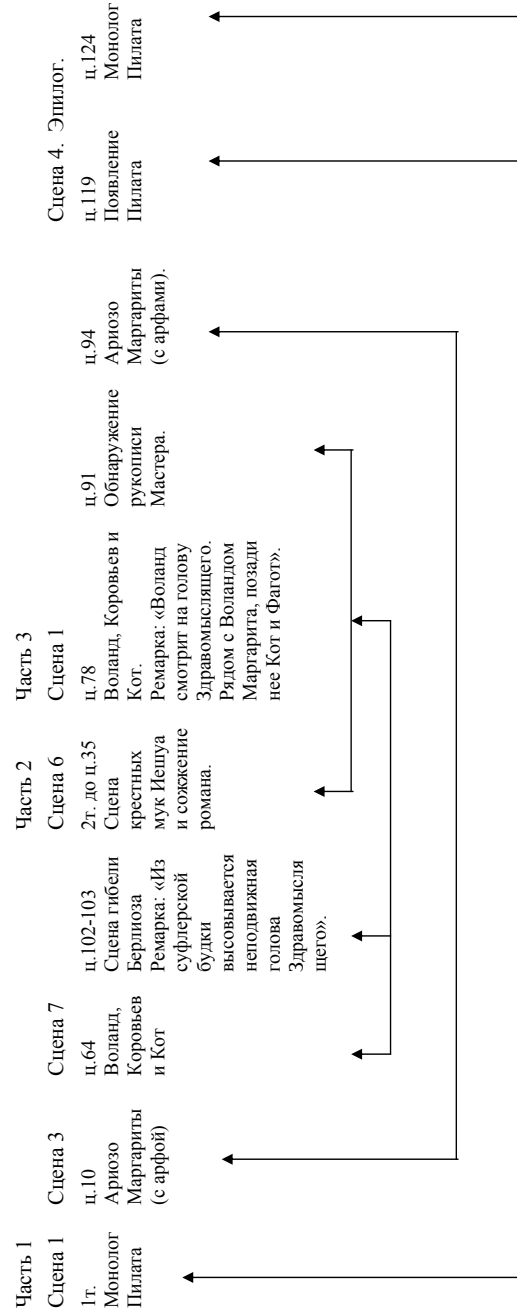


Схема 5. «Очарованный странник». Композиция целого.



### Примечания к основному тексту.

К главе пятой. «Мастер и Маргарита» С. Слонимского.

Из беседы корреспондента «Русского журнала» Е.Ефремовой с композитором С.М. Слонимским («Композитор с биографией»: [http://old.russ.ru/culture/song/20030204\\_slom.html](http://old.russ.ru/culture/song/20030204_slom.html); 4 февраля 2003 г.)

*РЖ:* Я читала, что опера «Мастер и Маргарита», законченная в начале семидесятых годов, долгие годы была запрещена. У нее была тяжелая судьба?

С.С.: Она была формально запрещена. В апреле 1972 г. был показ первого акта оперы в Доме композиторов под управлением Геннадия Николаевича Рождественского. Мой авторский вечер. На концерт явилось четверо лауреатов Ленинской премии – Мравинский, Ойстрах, Товстоногов, сам Рождественский. Все дали высокую оценку опере. Но было и четыре представителя партийных организаций – из обкома, горкома, райкома и партбюро <...> Они не высказывались. Они только вслушивались в булгаковские тексты. Так как они слышали, что Мравинский и Рождественский хвалят музыку, то они придумали такую формулировку: музыка выразительна, но это еще хуже, потому, что подчеркнута мысль, что всякая власть есть насилие над людьми. Значит опера – и против советской власти. На следующий же день в десять утра был звонок из обкома в кабинет звукозаписи: переписал ли композитор кассету с записью? А мне Рождественский сказал: ты приходи к девяти и перепеши. И я ровно в десять закончил ее переписывать. Стирать запись было уже бессмысленно. Андрею Петрову было приказано устроить обсуждение. И меня там полоскали как могли именно члены партии. Как я смел показать это сочинение, якобы без предварительного обсуждения в Союзе, ввел в расходы Дом композиторов. Интересно, как можно было обсуждать то, что не спето? Короче говоря, мне была приписана идеологическая диверсия. После этого – официальный запрет куда-либо передавать партитуру, тем более за границу, да и здесь исполнять тоже было нельзя. Ноты я прятал вне дома. Могли прийти и конфисковать. Длилось это до начала «перестройки», до 1988 г. Я утерял приоритет на тему. Тем временем тот же Андрей Петров написал балет

«Мастер и Маргарита». Ему запросто разрешили. Юрий Любимов поставил инсценировку. Нельзя было только мне.

*РЖ: Но он, наверное, сделал это уже в другое время?*

С.С.: Да, во-первых. Во-вторых, там не было ничего, кроме добродушной фантастики. Не Великий бал у Сатаны беспокоил начальство, а линия Иешуа – Пилат и соответствие линии Мастера советской действительности <...>/

*РЖ: Какие назывались причины запрета?*

С.С.: Считалось, что я особенно вредно и злонамеренно подчеркнул чуждость советской действительности моральным принципам человечности. «Всякая власть – насилие над людьми», – говорит Иешуа. И получается, что и наша власть тоже насилие. «Это не так», – говорили люди, которые сами совершали насилие. Надо сказать, что в отличие от ситуаций моих замечательных друзей – Шнитке, Губайдуллиной и Денисова – это был настоящий запрет. Мои коллеги посылали партитуры за границу, и из Союза их за это не исключали. В моем же случае никакого РР-а не было, а было так: «Сунешься, отовсюду выгоним, а то и посадим!». Эту музыку никуда не пускать было приказано обкомом, согласовано с ЦК, а приказано было – как же иначе? – через Союз композиторов. В консерватории меня немедленно вызвали на «ковер» и стали заниматься моим «персональным» делом. Как раз у мен было переизбрание, но говорили не о моей педагогической работе, а о том, как же это я оперу такую написал против Советской власти. Помню собрание в обкоме, на которое меня, беспартийного, единственный раз в жизни любезно пригласили. Там я заслушал доклад тогдашнего секретаря обкома о том, что некоторые деятели, которые преподают, сами допускают идеологические ошибки. Яacobсон – в «Родениане» и Слонимский в «Мастере и Маргарите». (Нехорошо, что музыкой подчеркнут внеклассовый подход к власти) <...> Ни одного человека не нашлось из знаменитостей, которые бы не испугались. Зато «старики» незначительные проявили себя с самой лучшей стороны. На том собрании Андрею Петрову не удалось ошельмовать мое произведение. В поддержку выступили люди старшего поколения – профессор Арапов, композиторы Финкельштейн, Пустыльник, Люциан Пригожин (он был старше меня всего лет на семь), фольклористка Наталья Котикова. Человек пять-шесть очень авторитетных людей. Они решительно выступили за меня. Это были люди, которые прошли еще «сумбур вместо музыки», которые еще в 1936 г. защищали «Леди Макбет Мценского уезда» Шо-

стаковича. Прошли и 1948 год (Постановление ЦК о музыке). Для них происходящее было не ново. Они были люди закаленные. Я до сих пор испытываю к ним чувство огромной благодарности и стараюсь, чтобы их произведения звучали.

*РЖ: Опера имела сценическое воплощение?*

С.С.: Это сочинение замечательно поставили немцы на Всемирной выставке в Ганновере в 2000 г. В немецком павильоне, на немецком языке. В очень хорошем переводе. Так что опера оказалась явлением современной немецкой музыкальной культуры. Пели артисты Оперного театра Росток, где русский дирижер Михаил Юровский уже давно работает. А сейчас пришла заявка из Турина. Было бы приятно, если бы современная русская опера появилась на родине оперы в Италии. Сочинение это весьма нетрадиционное. Кое-что новое я там нашел... Хотя оно возрождает в известной мере принцип монодии в античной трагедии, когда пелись, а не говорились монологи. Это были не закругленные арии и романсы, а совершенно уже потерянная сейчас музыкальная речь, которую можно восстановить только воображением.

## Именной указатель

Абдулов А.Г. 63  
Аввакум протопоп (Кондратьев А.П.) 216, 217, 218, 223, 225, 226, 227, 228, 241, 287  
Авербах Л.Л. 172  
Агафонников В.Г. 222  
Адамов А. 75  
Адорно Т.В. 40  
Акимов Е. 193  
Альшванг А.А. 99  
Амвросий Оптинский 98  
Ангер А. 193  
Аникст А.А. 9, 235  
Анненский И.Ф. 8  
Антоний Храповицкий митрополит 219  
Аристотель 235, 239  
Артемьев Э.Н. 65  
Асафьев Б.В. 26, 35, 78, 242  
Астафьев В.П. 47  
Ахмадулина Б.А. 47  
  
Баева А.А. 163, 243  
Баклушин Л. 216  
Бальмонт К.Д. 8  
Барбюс А. 172  
Бардзимашвили Р. 62  
Барток Б. 13, 49, 60  
Бах И.С. 45, 60, 182, 195  
Бахтин М.М. 10, 25, 96, 129, 235  
Бедный Д. (Придворов Е.А.) 173  
Безыменский А.И. 173  
Беккет С. 58, 75, 154  
Белинский В.Г. 13, 236, 238  
Беллини В. 56  
Белобровцева И. 165, 236  
Бельй А. (Бугаев Б.Н.) 8  
Берг А. 9, 12, 45, 60, 61, 70, 96, 116, 131, 140, 146  
Бердяев Н.А. 197, 236  
Берлиоз Г. 172  
Беспощадный (Иванов П.Г.) 173  
Блок А.А. 8, 47, 50, 236  
Бобылев Л.Б. 50, 222  
  
Борев Ю.Б. 10, 11, 236  
Борисов Ю.А. 71, 77, 80, 243  
Бородин А.П. 9, 13, 14, 32, 33, 34, 35, 130, 137, 151, 246,  
Бородин Б.Б. 243  
Брехт Б. 10, 41, 236  
Бриттен Б. 49, 222  
Брюсов В.Я. 8, 245  
Буало Н. 200, 236  
Булгаков М.А. 5, 8, 34, 42, 43, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 186, 188, 234, 236, 237, 239, 242  
Булгакова Е.С. 166  
Булез П. 40  
Буллит У. 165  
Буцко Ю.М. 17, 43, 49, 50, 234  
Бюхнер Г. 8  
  
Вагнер Р. 17, 18, 39, 44, 45, 70, 76, 79, 128, 130, 158  
Вайль К. 41  
Вайнберг М.С. 43  
Вайнштейн А.Л. 65  
Васильев В.В. 63  
Васнецов В.М. 7  
Введенский А.И. 57, 58, 59  
Вебер К.М. 69, 76, 80, 130  
Вербин В.М. 63  
Верди Дж. 12, 14, 32, 39, 44, 56, 76, 80, 97, 101  
Верещагин В.В. 196  
Виан Б. 43  
Вознесенский А.А. 47, 62, 64  
Волькенштейн В.М. 9, 22, 23, 237  
Врубель М.А. 7, 167  
  
Гавел В. 75  
Гаврюшин Н.К. 165, 237  
Галутва В.М. 38, 50  
Гачев Г.Д. 10, 237  
Гвидо Аретинский 37, 54, 55, 56  
Гегель Г.В.Ф. 9, 10, 25, 235, 237, 238,

Гендель Г.Ф. 56, 69  
Гергиев В.А. 194  
Гершвин Дж. 41  
Гете И.В. 9, 25, 166, 167, 172, 174, 237  
Глинка М.И. 7, 12, 33, 34, 39, 57, 79, 80, 101, 119, 130, 134, 148, 150, 242, 243, 244  
Глюк К.В. 70, 76, 80  
Гоголь Н.В. 15, 33, 43, 47, 48, 50, 121  
Голодный (Эпштейн М.С.) 173  
Горький М. (Пешков А.М.) 173  
Градский А.Б. 61  
Григорьева Г.В. 40, 128, 133, 136, 244  
Гришин В. 216  
Губайдулина С.А. 230  
Губаренко В.С. 50  
Гудвин Э. 216

Давыдов М. 216  
Дамбис П.Е. 50  
Данько Л.Г. 69, 244  
Даргомыжский А.С. 33  
Дебюсси К. 44, 131, 158  
Денисов Н.И. 63  
Денисов Э.В. 37, 42, 44, 54, 55, 249, 300  
Десятников Л.А. 37  
Джезуальдо К. 42, 45  
Джигоева В. 216  
Димитрин Ю.Г. 62, 162  
Достоевский Ф.М. 7, 43, 47, 48, 50, 59, 65, 92, 94, 95, 98, 99, 102, 115, 116, 128, 174, 215, 235, 237, 238, 240, 241, 243  
Дунаев М. 216  
Дыханова Б.С. 198, 200, 238  
Дьячкова Л.С. 45, 244

Евтушенко Е.А. 47  
Ерофеев В.В. 60

Жемчужников А.М. 58  
Жемчужников В.М. 58  
Жене Ж. 75  
Журбин А.Б. 62, 63

Заболоцкий Н.А. 58  
Захаров М.А. 63

Зеленина М. 50  
Зеньковский С.А. 218, 238

Иванов А.А. 7  
Иванов В.И. 8, 134, 160, 238, 241  
Иванова И.Л. 68, 77, 80, 244  
Ивашкин А.В. 45, 243  
Измайлов А. 200  
Ильин И.А. 90, 232, 238  
Ионеско Э. 58, 75, 154

Калле В. 62, 63  
Кандауров О.З. 162, 165, 238  
Караев Ф.К. 50  
Караченцев Н.П. 63  
Каретников Н.Н. 43, 234  
Каспаров Ю.С. 50  
Кац В.Г. 50  
Кейдж Дж. 60  
Кирилина Л.В. 2, 3, 245  
Киселев Б.М. 50  
Кобекин В.А. 43, 50, 234  
Ковалева М.Л. 51, 245  
Колмен Ч. 66  
Кольцов М.Е. 172  
Кончаловский А.С. 65  
Корильяно Дж. 89, 91, 245  
Коровин К.А. 50  
Коровкин Н.А. 175  
Костер Ш. де 43  
Костюк Л. 216  
Крылов В.А. 32  
Крылов И.А. 145  
Кудряшов А.Ю. 3, 39, 76, 246  
Кульяс С. 165, 236  
Кюи Ц.А. 33

Лахенман Х. 230  
Леонкавалло Р. 51  
Лесков Н.С. 8, 43, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 160, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 206, 210, 212, 214, 215, 238, 239, 241, 248  
Лессинг Г. 9, 235, 237, 239  
Лесскис Г.А. 165, 188, 239  
Липейко Е. 62  
Лист Ф. 57, 131, 140

Ллойд Уэббер Э. 61, 62  
Лосский Н.О. 102, 106, 239  
Лотман Ю.М. 47, 239  
Луначарский А.В. 172

Маазель Л. 193  
Малер Г. 60, 100, 131, 143, 147, 149, 150  
Мамонтов С.И. 7  
Маргарита де Валуа 166  
Мартынова С.С. 32, 246  
Мартынов В.И. 37, 54, 55  
Массне Ж. 14, 76, 79  
Мейербер Дж. 32  
Мейерхольд В.Э. 165, 240  
Мелик-Пашаева К. 37, 246  
Менотти Дж. К. 13  
Мессиан О. 60  
Мизитова А.А. 68, 77, 80, 244  
Монтеверди К. 56  
Морозова Ф.П. 216, 217, 218, 219, 221, 222,  
Мотовилов Н.А. 198, 238  
Моцарт В.А. 55, 56, 60, 67, 69, 76, 77, 78, 81, 91, 140, 146, 249  
Мусоргский М.П. 7, 8, 12, 14, 17, 22, 32, 33, 34, 39, 44, 57, 60, 61, 97, 101, 103, 116, 119, 123, 128, 130, 135, 136, 148, 150

Набоков В.В. 43, 45  
Немирович-Данченко В.И. 162  
Никон патриарх (Минин Н.М.) 218, 219, 220, 221, 238, 240

Оден У. 66, 67, 72  
Олби Э. 75  
Орлов А. 216  
Оффенбах Ж. 32, 76, 81

Паасикиви Л. 193  
Пастернак Б.Л. 47, 50, 165  
Пашкевич В.А. 52  
Пекарский М.И. 57  
Пендерецкий Кш. 230  
Перселл Г. 69  
Петров А.П. 62, 63, 299, 300

Петрова О.А. 62, 63  
Пикассо П. 54, 55  
Пинтер Г. 75  
Пирс Ч. 138  
Поздняева Т. 165, 240  
Покровский Б.А. 92, 247  
Померанцева Э.В. 10  
Преподобный авва Дорофей 197, 240  
Приблудный (Овчаренко Я.П.) 173  
Прокофьев С.С. 7, 13, 15, 33, 35, 36, 51, 61, 96, 98, 107, 116, 119, 130, 134, 203, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250  
Пропп В.Я. 10, 29, 240  
Пуленк Ф. 49  
Пуччини Дж. 14  
Пушкин А.С. 8, 11, 57, 62, 124, 126, 134, 152, 188, 235, 241  
Пярт А. 230

Райман А. 230  
Райс Т. 62  
Раскатов А.М. 8, 234  
Раскольников Ф.Ф. 172  
Рахманинов С.В. 30, 31, 33, 49, 57, 60, 64, 248  
Рейснер М. 172  
Ренан Э. 167, 168, 241  
Репин И.Е. 7  
Римский-Корсаков Н.А. 33, 34, 39  
Рихтер С.Т. 71, 77, 79, 80, 243  
Рождественский Г.Н. 55, 118, 299  
Рождественский Р.И. 47  
Ромашук И.М. 96, 247  
Россини Дж. 32, 56, 69, 130  
Ртищев М.А. 218  
Рубин В.И. 50  
Рублев А. 7  
Рыбников А.Л. 61, 62, 63

Савенко С.И. 67, 69, 247, 248  
Сахновский-Панкеев В.А. 241  
Седелников Г.С. 50  
Сейфуллина Л.Н. 43  
Селицкий А.Я. 47, 49, 248  
Семенов А.В. 38  
Сен-Санс К. 14  
Серов А.Н. 32

Сидельников Н.Н. 3, 5, 8, 15, 33, 43, 100, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 148, 150, 156, 157, 159, 160, 161, 234, 244, 245, 246

Сильман Т.И. 10, 30, 241  
Сиоан Р. 52  
Слонимский С.М. 5, 8, 17, 18, 33, 34, 42, 43, 44, 61, 101, 162, 163, 164, 178, 179, 191, 234, 243, 245, 249, 299, 300  
Соколов И.Г. 3, 37, 57, 60, 130  
Соколовский М.М. 52  
Солдатов К. 216  
Солженицын А.И. 46, 219  
Сологуб Ф.К. 8  
Спадавеккиа А.Э. 50  
Станиславский К.С. 162  
Старчеус М.С. 2, 3  
Степанюк А. 194  
Стоппард Т. 75  
Стравинский И.Ф. 5, 13, 17, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 45, 51, 52, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 86, 89, 91, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250  
Суриков В.И. 7, 217

Тарковский А.А. 8  
Тарнопольский В.Г. 37, 56  
Таунсенд П. 61  
Тендряков В.Ф. 47  
Толстой А.К. 58, 196  
Толстой А.Н. 47, 50  
Толстой Л.Н. 7, 247  
Трофимов Г.В. 65

Уэйкман Р. 61

Фаррар Ф.В. 167, 172, 241  
Фиалковский В. 162  
Флоровский Г. протоиерей 219  
Франтова Т.В. 3  
Фрид Г.С. 50

Ханнанова Е.Н. 45, 249

Хармс Д.И. 58  
Хлебников В.В. 58  
Хогарт У. 66, 67  
Холминов А.Н. 5, 33, 43, 50, 92, 96, 97, 100, 107, 115, 116, 117, 222, 234, 246, 247  
Холодов Е.Г. 9, 21, 241  
Холопов Ю.Н. 227, 249  
Холопова В.Н. 3, 41, 54, 83, 90, 133, 138, 154, 162, 230, 246, 249, 250

Циммерман Б.А. 101, 192

Чайковский П.И. 1, 3, 12, 13, 14, 17, 22, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 45, 49, 57, 59, 60, 69, 76, 78, 79, 96, 97, 101, 107, 116, 119, 130, 134, 140, 150, 162, 194, 243, 245, 246, 247, 248, 250  
Чаянов А.В. 43  
Чернышевский Н.Г. 242  
Чехов А.П. 47, 48, 50, 56, 235  
Чигарева Е.И. 54, 78, 133, 249, 250

Шанина Е.Ю. 63  
Шевляков Е.Г. 3  
Шенберг А. 49, 60  
Шиллер Ф. фон 9, 25, 27, 237, 242  
Шнитке А.Г. 42, 45, 54, 60, 77, 100, 133, 234, 243, 244, 249, 250, 300  
Шостакович Д.Д. 15, 33, 35, 46, 57, 60, 61, 96, 97, 100, 116, 119, 121, 123, 130, 243, 244, 247, 250, 300  
Штраус И. 60  
Шуберт Ф. 60  
Шульгина А.А. 62  
Щедрин Р.К. 3, 5, 6, 8, 22, 33, 43, 45, 61, 101, 192, 193, 194, 195, 199, 201, 202, 204, 209, 210, 215, 216, 217, 222, 227, 232, 234, 245, 247, 248, 249, 250

Эллингтон Д. 44

Юровский М. 162, 301

Янченко О.Г. 50, 51, 245  
Ярушин В.И. 62

**Ольга Виссарионовна Комарницкая**

**РУССКАЯ ОПЕРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX –  
НАЧАЛА XXI ВЕКОВ:  
ЖАНР,  
ДРАМАТУРГИЯ, КОМПОЗИЦИЯ**

*Аналитические очерки*

Издательство ООО «ПКЦ Альтекс»  
Издательская лицензия ЛР №065802 от 09.04.98.

Подписано в печать 22.12.2011  
Формат 60x90 1/16. П.л. 19,0. Гарнитура «Times New Roman».  
Печать офсетная. Тираж 500 экз. Заказ № 28.

Отпечатано в типографии ООО «Мультипринт»  
121357, г. Москва, ул. Верейская, д. 29  
тел.: 585-79-64, 998-71-71  
e-mail: multiprint@mail.ru