

риалы IX Международной (XIII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Красноярск, 2017. С. 104–106.

3. Десятников Л. А. Правила жизни Леонида Десятникова [Электронный ресурс] // Правила жизни. 2010. 14 апреля. Режим доступа: <https://www.pravilamag.ru/hero/137-leonid-desyatnikov/?ysclid=lzcnskr3ft839457944> (дата обращения: 02.08.2024).

4. Зорина О. О. Парадокс музыкальных масок в фортепианном цикле Леонида Десятникова «Отзвуки театра» (в аспекте гармонических приёмов) // Студенческий научный вестник ВГИИ / отв. ред. Л. Л. Крупина. Воронеж, 2019. С. 4–17.

5. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]: под ред. Д. Н. Ушакова. Режим доступа: <https://lexicography.online/explanatory/ushakov/п/пассеизм> (дата обращения: 10.09.2024).

*Д. М. Дисенова*

## **ОПЕРНАЯ ДИЛОГИЯ ЕЛЕНА ГОХМАН КАК ОБРАЗЕЦ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОПЕРЫ**

В зарубежном музыкознании литературная опера понимается как особая форма музыкального театра, в которой либретто основано на полном или сокращенном тексте литературного произведения. Первым её теоретиком по праву считается выдающийся немецкий ученый-музыковед второй половины XX века К. Дальхауз (1928–1989). Научные труды автора относятся к сфере исторического и теоретического музыкознания: работы по анализу музыкальных произведений, гармонии, музыкальной эстетике, биографические и аналитические очерки о немецких композиторах. Особое место занимают исследования, посвящённые Р. Вагнеру. Авторству К. Дальхауза принадлежит очерк о композиторе в музыкальном словаре Гроува. Среди работ также выделяются: «Эстетика Вагнера», «Вагнеровская концепция музыкальной драмы», сборник статей «Рихард Вагнер. Творчество и воздействие» из серии «Исследования по истории музыки XIX века».

Именно вагнеровские искания и его теория музыкальной драмы послужили источником для исследования К. Дальхауза «Vom Musikdrama

zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte» (1983) — «От музыкальной драмы к литературной опере: очерки новейшей истории оперы», где автор изложил принципы литературной оперы.

Музыкальная драма противопоставлялась условной опере «номерного» строения. Под этим определением подразумевалось произведение, в котором музыка всецело подчинена драматическому действию и следует за всеми её изгибами, включая особенности литературного стиха.

К. Дальхауз выделяет несколько факторов в музыкальной драме Р. Вагнера, предшествовавших литературной опере:

1. Поэтичность вагнеровского стиха в оперных либретто — структурную «взаимосоотнесенность» текста и музыки.

2. Лейтмотивная техника композитора, напоминающая драматургию спектакля. «Наряду со зримой театральной действительностью она создает параллельный воображаемый мир в рефлектирующем сознании слушателя. Лейтмотивность, оказывая «давление» на музыкальную драматургию, напряжение которой базируется на взаимосвязи процессов, требует привлечения словесного текста, характерного для драматического спектакля» [3, с. 186].

3. Переход музыкальной драмы к речевой прозе конца XIX века. «Тексты спектаклей в XIX веке, остроумно отточенные, — пишет исследователь, — не годились для сочинения музыки, а оперные либретто... не годились для разговорной речи. В противоположность этому образовалась поэтически-музыкальная проза, которая была введена Вагнером и Мусоргским в музыкальную драму, — ведущая предпосылка литературной оперы XX столетия» [3, с. 187].

4. Бесконечная мелодия Р. Вагнера, как и его лейтмотивная система, придающая оперному спектаклю непрерывность. Сюда же следует добавить уход от номерной структуры спектакля и переход традиционных арий в монологи, дуэты в диалоги.

Среди отличительных черт жанра литературной оперы К. Дальхауз выделял:

- направленность эстетики «литературной оперы» на «разговорный театр»: «В соотношении словесного и музыкального текстов важно не отражение первого в деталях второго, а создание средствами музыки определенной сценической ситуации и общего аффекта» [3, с. 186];

- недопустимость полного исключения основных элементов драматургии словесного источника.

Среди недостатков литературной оперы сам К. Дальхауз отмечал, что в ней существует более низкая обязанность соблюдать оперные поэтологические и музыкально-формальные нормы как предпосылки для широкого использования существующих литературных моделей в качестве оперного материала. Как известно, в XIX веке драматические тексты, выражаясь прямо, не были составными оперного либретто, в отличие от XVIII века. С другой стороны, уже в XX веке, поэтико-музыкальная проза, которую Вагнер и Мусоргский внесли в музыкальную драму, явилась одной из основополагающих предпосылок литературной оперы.

Так, использование практически не отредактированных или с некоторыми сокращениями актерских текстов в качестве либретто для постановки оперы, стала возможной, ведь никакие (исчерпывающие) адаптации к определенным размерам или музыкально-литературным формам не были более необходимы. Так, свобода форм и мышления в музыкальной культуре XX столетия отразилась на многих канонических жанрах.

Если обратиться к истории оперы, можно говорить, что для создания либретто всегда использовались литературные шаблоны, в результате чего так называемые оригинальные либретто можно классифицировать скорее как исключение, чем как правило. Следуя данным рассуждениям, почти любое произведение можно было бы назвать литературной оперой, что делает термин избыточным.

Продолжая мысль о недостатках в дефиниции жанра, необходимо упомянуть и имя другого зарубежного исследователя. В статье «Literaturoper: Terminologische und semantische Überlegungen eines Linguisten» [7] (Литературная опера: терминологическое и семантическое рассуждение лингвиста», 2007) современный австрийский лингвист и искусствовед Освальд Панагл подробно рассматривает проблему отсутствия точного объяснения литературной оперы. Так, в конце 2002 года в двухтомном немецком словаре «Лексикон оперы» (Lexikon der Oper) была опубликована скромная статья объёмом в несколько маленьких строк: «Литературная опера — термин для оперы, в которой озвучен литературный текст, использующийся в сокращенном или в незначительно видоизменённом варианте». [7, с. 16] В качестве примеров были приведены оперы «Каменный гость» А. Даргомыжского по А. Пушкину, «Пеллеас и Ме-

лизанда» К. Дебюсси по М. Метерлинку, все оперы Р. Штрауса на либретто Г. фон Гофманстала, «Сельский врач» Г. Хенце по Ф. Кафке.

Как справедливо замечает О. Панагл либретто оперы «Электра» было переработано Гофмансталем на основе своей же одноимённой драмы (по Софоклу), а «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени» являются сочинёнными либретто на основе пьес Ж. Мольера и И. Гете. «Сельский врач» Ф. Кафки и вовсе — короткий прозаический текст, что расширяет жанровые границы литературных источников.

Подобные разночтения заставляют ученого углубиться в совершенно новый этимологический ракурс понятия «литературная опера». Автор объясняет семантику двух частей слова *Literaturoper* — «литературная» и «опера». «В то время как *Oper* (опера) в значительной степени однозначно используется в немецком языке, а также в романской зоне охвата, существует, по крайней мере, два направления понятийной интерпретации для части «*Literatur*» (литературной). Первое обозначает всю литературу культурного языка в целом, эпохи или одной дисциплины, другое означает в сжатом смысле область поэзии, художественной литературы» [7, с. 20]. Придерживаясь правил языка, он относит выражение «литературная опера» к типу так называемых сложных слов (*Determinativkomposita*), в которых первый элемент определяет и задает содержание второго звена.

Опираясь на данную теорию, О. Панагл советует различать прототипический и приоритетный понимания литературной оперы. В завершении статьи исследователь не даёт подробных объяснений, какое понимание литературной оперы следует отнести к каждому виду.

Исходя из размышлений автора, предлагаем собственное видение дефиниций разновидностей литературной оперы:

**прототипический** вариант понимания литературной оперы, опирающийся на дефиницию первых теоретиков жанра: частичное или полное воспроизведение текста литературного первоисточника «как он есть», с последовательным развертыванием фабулы литературного произведения;

**приоритетный** — либретто, основанные на «методе комбинаторики текстов» (Е. Ручьевская), частичное использование текста автора и переработанного текста, допускающее композиторское переосмысление драматургии литературного источника.

Так, к прототипическому варианту литературной оперы относятся типовые примеры, упоминаемые самим К. Дальхаузом: «Пеллеас и Мели-

занда» (1902) К. Дебюсси, «Саломея» Р. Штрауса и опера «Воцек» А. Берга (1922).

Отметим тот факт, что появившуюся за полвека до жанровых экспериментов К. Дебюсси, Р. Штрауса, А. Берга оперу «Каменный гость» А. Даргомыжского (1869) ученый не упоминает в качестве образца жанра.

В ней, как известно, композитор приблизил музыкальную декламацию к естественной речи, что актуализировало черты упомянутого варианта литературной оперы — *dramma per musica* — создав тем самым прецедент речитативно-декламационной оперы в XIX веке. В опере А. Даргомыжского текст А. Пушкина (из цикла «Маленькие трагедии») предстал в виде полного либретто (за исключением небольшого расширения реплик гостей во второй картине I акта и незначительного пропуска текста в последней сцене оперы).

Пример А. Даргомыжского в создании прототипического типа литературной оперы продолжили М. Мусоргский в опере «Женитьба» по Н. Гоголю (1868), Н. Римский-Корсаков в «Моцарте и Сальери» (1897), Ц. Кюи в опере «Пир во время чумы» (1900), «Скупой рыцарь» С. Рахманинова (1905), «Пир во время чумы» (1942) А. Гольденвейзера, «Пророк» (1984) А. Кобекина, опера Н. Сидельникова «Бег» (1985), основу которой составляет одноименная пьеса М. Булгакова.

Во второй половине XX — начале XXI век особый всплеск литературной оперы связан с наследием А.П. Чехова. Здесь выделяются оперы **прототипического типа** по мотивам рассказа «Ведьма» — В. Власова (1956), В. Фере (1961), В. Ходоша (1998), камерные оперы В. Ходоша «Беззащитное существо» (1996), «Медведь» (2006–2013), Н. Мартынова «Вишнёвый сад» (2004–2008), камерные оперы С. Кортеса «Юбилей» (2001) «Медведь» (2007).

Приоритетный тип литературной оперы представлен операми «Последние монологи Якова Бронзы» (1973) и «Лебединая песнь» (1980) В. Кобекина, «Контрабас и флейта» (1976) Н. Сидельникова, «На деревню дедушке» Т. Чудовой (1978), «Ванька» (1979) А. Холминова, «Чайка» Т. Пассатьери (1974) «Три сестры» П. Этвеша (1998), «Когда время выходит из берегов» В. Гарнопольского (1999), а также камерные оперы Е. Гохман «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле», объединенные в дилогию «И слёзы, и смех». На последних остановимся немного подробнее.

Елена Владимировна Гохман — российский композитор, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории, Лауреат Государственной премии (1991), заслуженный деятель искусств России (1994).

Обучение композиции Елена Владимировна начала в Саратовском музыкальном училище, после которого поступила в Московскую консерваторию в класс композиции Ю. Шапорина. Творческая и преподавательская деятельность Елены Гохман была связана с Саратовской консерваторией, где она вела курс композиции и гармонии. Она — автор основополагающего для 1980-х гг. подхода к истории гармонических стилей, который и в настоящее время внедрен в учебную практику обучения студентов-музыковедов.

Творчество композитора многогранно: камерно-инструментальные сочинения, крупные формы, оперы, балеты, вокальные циклы, хоровые сочинения. Важные составляющие её творчества — гармоничное соединение классических и авангардных методов композиции, глубина духовности, изящество и трогательная лиричность художественного выражения.

Преимущественным направлением в творчестве композитора являются произведения камерного характера, основанные на литературных источниках. Поэтому долгое время ключевыми работами композитора были те, которые она создавала под влиянием близких по духу авторов, таких как А. П. Чехов (камерные оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле»), М. Цветаева (вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещенье») и Федерико Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы»).

Как вспоминают современники Елены Владимировны, она с большим уважением относилась к личности Чехова, который был её любимым драматургом. «Всё необходимое для себя композитор нашла у Антона Павловича Чехова, любимейшего своего писателя, которому она поклоняется и как эталону русского интеллигента» [1, с. 48]. Перу композитора принадлежит оперный диптих по А. Чехову: «Цветы запоздалые» (1979) и «Мошенники поневоле» (1983). Обе оперы были поставлены на Саратовском телевидении, что является обращением к жанру телеоперы. Для данных опер такой тип коммуникации со зрителем только усиливает их камерный характер, погружая зрителей во внутренний мир героев.

В «Цветах запоздалых» композитор вносит изменения в сюжет и характеры персонажей, учитывая требования музыкального театра и запросы современной действительности. Она вводит в оперу новое действующее лицо — Рапсода, певца, который комментирует происходящее на сцене и делится своими размышлениями со зрителями.

Композитор сохраняет центральных персонажей, представляющих любовную линию — Княжну и Доктора. Их пение сопровождается симфонический оркестр, а Рапсоду вторит небольшой инструментальный ансамбль (флейта, гитара и контрабас). Так, из повествования уходят фигуры Княгини, Егорушки и второстепенных персонажей.

Либреттисты А. Романова и М. Чернышов создают оригинальный текст, отличный от первоисточника. Повествование в основном ведётся от третьего лица, а диалоги Княжны и Доктора сведены к минимуму.

Соотнесем строение чеховского текста и либретто оперы, выделив узловые моменты сюжета:

А. Чехов «Цветы запоздалые»	Е. Гохман «Цветы запоздалые»
Сцена I/ Осень	Прелюдия
Болезнь Егорушки и княжны Маруси Приезд Доктора Лечение Выздоровление	
Сцена II. Поздняя осень/наступление зимы	Сцена 1  Диалог Княжны и Доктора о её состоянии после болезни  Интерлюдия 1 — Притча Рапсода о любви  Сцена 2 — Комната доктора Рассуждение о его материальном положении, решение женитьбы на богатой наследнице, воспоминания о Княжне  Интерлюдия— Притча о карьере
Ожидание приезда доктора Проявление влюбленности Маруси к Доктору	
Ухудшение материального положения Приклонских	

<p>Приход свахи с предложением Марусе от Доктора</p> <p>Женитьба доктора на купчихе Депрессия Маруси Смерть матери</p>	<p>Сцена 3 — Приход свахи с озвучиванием предложения Мечты Маруси о свадьбе</p> <p>Интерлюдия — Притча о надежде</p>
<p>Сцена III/ Снова осень, как в сцене I</p> <p>Визиты Маруси к Доктору Признание в любви Маруси</p> <p>Нежные чувства у Доктора Отъезд Топоркова и Маруси во Францию Смерть Маруси</p> <p>Возвращение Топоркова в привычную жизнь</p>	<p>Сцена 4 — Кабинет Доктора Дуэт с Княжной о её болезни Признание в любви Маруси</p> <p>Интерлюдия — Притча о верности</p> <p>Сцена 5 — Приход Доктора к Марусе Признание в любви к ней Решение об отъезде Осознание того, что счастье пришло поздно</p> <p>Постлюдия – Трио Рапсода, Княжны и Доктора, основанное на чеховском тексте: «Ему и ей так хотелось жить! Для них взошло солнце, и они ожидали дня... Но не спасло солнце от мрака и... не цвести цветам поздней осенью!» [4]</p>

Так, сюжет оперы сочетает чеховский сюжет с событиями настоящего времени. Чеховская фабула, затрагивающая лирическую линию Доктора и Княжны, в композиторском варианте оперы выдержана полностью. Три части оригинала разделены на пять сцен, предваряемых прелюдией и сопровождаемых четырьмя интерлюдиями — притчами Рапсода о любви, карьере, надежде и верности. Завершается произведение постлюдией, где герои переосмысливают произошедшие события, цитируя текст оригинала.

Метод работы Е. Гохман с первоисточником напоминает принцип содержания оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Пушкинская поэзия вдохновила П. И. Чайковского и либреттиста К. Шиловского на создание поэтического текста, о котором Тургенев писал: «Несомненно, замечательная музыка, особенно хороши лирические, мелодические места. Но что за либретто! Представьте, стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих действующих лиц».

Общая тема оперы — безответная, губительная любовь, и особое внимание уделяется душевному состоянию главной героини. Заглавный подзаголовок «опера-элегия» Е. Гохман также отсылает к стилистике П. И. Чайковского (лирические сцены) и подчёркивает лирический и одновременно трагический характер чеховской истории.

Музыкальный язык оперы составляют протяженные романтические мелодии, ариозо и дуэты романсового склада, также отсылающие к мелодичности опусов П. Чайковского.

В прочтении повести Е. Гохман чеховские образы претерпевают небольшие изменения, что особенно касается Доктора. В гохмановском варианте персонаж находится на грани желания любви и семейного счастья и стремления владеть материальными благами. Чеховский же персонаж холоден, расчетлив и не допускает мыслей о любви. Лишь в финальной сцене поддается чувствам и решает помочь Княжне.

Опера «Мошенники поневоле», напротив, раскрывает перед нами комическую сферу. Сам А. Чехов назвал рассказ «новогодней побрехушкой». Чеховский текст представляет собой небольшую зарисовку, повествующую о компании людей в ожидании не новогодних чудес, а приземлённых желаний о еде и выпивке. Этот небольшой по объёму текст, изображающий многоликую вереницу забавных лиц и характеров. У большинства из них сквозь юмористику проскальзывает сатирический подтекст, помечающий некую двусмысленность или даже явственный изъян природы. Писатель лишь описывает действия ожидающих новогодних чудес, тогда как либреттисты А. Демченко и А. Романова делят события сюжета А. Чехова в опере на 5 сцен, показывая их в крупном срезе.

Опера начинается со вступления, когда все герои в масках приветствуют друг друга. Чеховские реплики с небольшими изменениями распеваются у каждого персонажа оперы. Вступление прерывает песенка Коленьки, который первый переводит стрелки часов ближе к полуночи.

Далее следуют 5 сцен, подробно раскрывающие характеристику каждого гостя. В сценах также выделяются отдельные номера: дуэт, рондо, стретта, романс, танец, монолог, интермеццо, секстет, ария, куплеты. Такое разнообразие жанров указывает на юмористический характер оперы и объясняет композиторский подзаголовок «юмореска» как пьесу шуточного характера.

Композитор и либреттисты изменяют и концовку рассказа, придавая событиям законченность: герои встречают новый год, тогда как у А. Чехова всё завершается на том же ожидании.

Помимо двух разных по содержанию сюжетов — трагедия и юмор, исследователь творчества Е. Гохман, А. Демченко выделяет в операх и две традиции отечественного музыкального театра: традиции русского музыкального театра в его классической версии (Чайковский) и современной (Шостакович) [1, с. 116].

Так, обе оперы представляют собой камерные музыкальные образцы чеховской прозы, где перемежается авторский текст и либретто при сохранении основной фабулы чеховской драматургии, являя образец приоритетного варианта литературной оперы.

В завершение статьи интересно отметить тот факт, что теоретик литературной оперы К. Дальхауз высказывался о чеховской драме скептически в плане использования её в качестве основы оперного либретто. По его мнению, произведения писателя посвящены одиночеству, проникнуты меланхолией, а герои погружены в воспоминания или утопические мечты, что вступает в противоречие с оперой. Однако история музыкального театра доказывает обратное, о чем свидетельствует большое количество оперных шедевров, написанных в жанре литературной оперы на чеховские тексты.

### *Литература*

1. Демченко А. И. За линией горизонта. О творчестве Елены Гохман. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2015. 121 с.

2. Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXII: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. 336 с.

3. Заднепровская Г. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2. № 3. С. 186–189.

4. Чехов А. П. «Цветы запоздалые». URL: <https://ilibrary.ru/text/90/p.1/index.html> (дата обращения: 30.11.2024).

5. Чехов А. П. «Мошенники поневоле». URL: [https://bibliografles.ru/pdf/Chehov\\_A.\\_Moshenniki\\_ponevile.pdf](https://bibliografles.ru/pdf/Chehov_A._Moshenniki_ponevile.pdf) (дата обращения: 30.11.2024).

6. Шониёзова Д. М. Чеховская проза в опере конца XX — нач. XXI вв. // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 6. С. 20–27.

7. Oswald P. Literaturoper: Terminologische und semantische Überlegungen eines Linguisten// Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis. 2007. S. 15–25.

*Фэн Хао*

## **ПОЛИСТИЛИСТИКА В МУЗЫКЕ А. ШНИТКЕ И ТАН ДУНА: ОБЩНОСТЬ ГУМАНИСТИЧЕСКИХ И ЭКУМЕНИЧЕСКИХ ОСНОВ**

Цель настоящей статьи — выявить общие гуманистические и духовно-экуменические основы полистилистических тенденций в творчестве двух выдающихся музыкантов современности, принадлежащих разным культурным цивилизациям — российского композитора Альфреда Шнитке (1934-1998) и китайско-американского композитора Тан Дуна (род. 1957).

Годы творческого расцвета российского композитора Альфреда Шнитке пришлись на эпоху, которую в общественно-социальном плане назвали эпохой глобализации, в художественном — постмодернизмом. Истоком многообразных интеграционных процессов в обществе и культуре стал мощный информационный взрыв, обусловленный падением «железных занавесов» сразу в нескольких точках планеты, и активизацией сообщения между культурными регионами планеты. Становление Тан Дуна как личности и музыканта началось в Китае с началом периода реформ и открытости и продолжилось в США, где композитора ждал новый мир музыки и информационных технологий.

В сферу творческого внимания обоих композиторов оказались включены множество стилей и техник, языков и текстов, которые художники использовали в своем творчестве в качестве знаков и элементов стиля.