


16+

2949-3277

ИСКУССТВО ВЕДЕНИЕ





Электронный научно-методический журнал «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ» издаётся с 2021 года. В нем публикуются оригинальные научные статьи с актуальными исследованиями в области истории и теории искусства, культуры и смежных им дисциплин. Основные темы, рассматриваемые в издании, связаны с изучением, историческим и культурологическим анализом памятников изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, музыкальных, литературных и театральных произведений.

Редакция журнала в своей деятельности руководствуется принципами научности, объективности, информационной поддержки наиболее значимых профильных исследований, соблюдения норм издательской этики.

Редакция оставляет за собой право отклонения статей, не соответствующих требованиям предоставления материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей.

Авторы несут полную ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не несет ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

КОНТАКТЫ

Учредитель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 11.07.2023
Номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 85578
Издательство: НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «УНИВЕРСУМ»
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ОГРНИП 322774600144719
ИНН 332806803501
Почтовый адрес: 125167, г. Москва, Красноармейская ул., 9-101
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
Электронная почта: dimacreator@mail.ru

CONTACTS

Founder: Dmitry A. POTAPOV
The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications 11.07.2023
Certificate number ЭЛ № ФС 77 – 85578
Publishing house: RESEARCH CENTER «UNIVERSUM»
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
OGRNIP 322774600144719
TIN 332806803501
Postal address: 125167, Moscow, Krasnoarmeyskaya St., 9-101
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
e-mail: dimacreator@mail.ru

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

ВОЛКОВА ПОЛИНА СТАНИСЛАВОВНА



Доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена, член Союза композиторов России, музыковед, автор многочисленных монографий, учебных пособий и публикаций по проблемам философии образования, искусствоведения, культурологии, психолингвистики и социологии.

VOLKOVA POLINA STANISLAVOVNA, Doctor of Art Criticism, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia, Member of the Union of Russian Composers, Musicologist, author of several monographs and scientific publications on issues related to educational philosophy, history of art, psycholinguistics, cultural studies and sociology.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ



Кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журналов «Искусство и образование», «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Антропологическая дидактика и воспитание».

Potapov Dmitry Aleksandrovich, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Deputy Editor of the «Art and Education» journal, «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Anthropological didactics and upbringing» journal.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ



АЛЯБЬЕВА АННА ГЕННАДЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке.

ALYABYEVA ANNA GENNADIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute.



АРТЁМОВА ЕВГЕНИЯ ГЕОРГИЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Института культуры и искусств МГПУ.

ARTYOMOVA EVGENIYA GEORGIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Music Art Study department of the Moscow Institute of Culture and Arts MCU.



ЗАЙЦЕВА МАРИНА ЛЕОНИДОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и аналитической методологии Академии им. Маймонида РГУ им. А.Н. Косыгина.

ZAYTSEVA MARINA LEONIDOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of musicology and analytical methodology of the Maimonides Academy institute of the A.N. Kosygin Russian State University.



КОМАРНИЦКАЯ ОЛЬГА ВИССАРИОНОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов МГК им. П.И. Чайковского.

KOMARNITSKAYA OLGA VISSARIONOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of interdisciplinary musicological studies of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.



МОЗГОТ СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена.

MOZGOT SVETLANA ANATOLIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia.



ПОРТНОВА ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Института искусств РГУ им. А.Н. Косыгина.

PORTNOVA TATYANA VASILIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of Art History of the Institute of Arts of the A.N. Kosygin Russian State University.



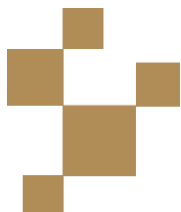
СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

SKOROBOGACHEVA EKATERINA ALEKSANDROVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the General history of art Department of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture.



ЭЛЬКАН ОЛЬГА БОРИСОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

ELKAN OLGA BORISOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Social studies and History of art department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.



ОГЛАВЛЕНИЕ

АРТЁМОВА Е.Г.

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В МОСКВЕ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ.....

6

ПАВЛИНОВА В.П., ИГНАТЕНКО С.А.

**М.П. МУСОРСКИЙ – КОМПОЗИТОР-ДРАМАТУРГ В КОЛЛЕКТИВНОМ ПРОЕКТЕ
ОПЕРЫ-БАЛЕТА «МЛАДА»**

13

АФАНАСЬЕВА Е.И.

**РОМАН АББАТА ПРЕВО «ИСТОРИЯ КАВАЛЕРА ДЕ ГРИЕ И МАНОН ЛЕСКО»
И ЕГО АДАПТАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ**

27

ПУТЕЧЕВА О.А.

МУЗЫКА И ТЕАТР: К ВОПРОСУ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

34

ГО ШАОИН

ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА КАК ГРАНИ ЕДИНОГО ТВОРЧЕСТВА

41



CONTENTS LIST

ARTYOMOVA E.G.

OPERA HOUSE IN MOSCOW: MODERN TRENDS

6

PAVLINOVA V.P., IGNATENKO S.A.

**M. P. MUSSORGSKY – COMPOSER-PLAYWRIGHT IN THE COLLECTIVE PROJECT OF
OPERA-BALLET “MLADA”**

13

AFANASIEVA E.I.

**THE NOVEL BY ABBE PREVOST "THE STORY OF THE CHEVALIER DES GRIEUX AND
MANON LESCAUT" AND ITS ADAPTATION IN THE MUSICAL THEATER**

27

PUTECHEVA O.A.

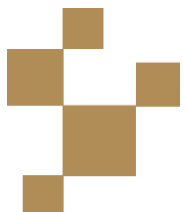
MUSIC AND THEATER: THE ISSUE OF INTERACTION

34

GHO SHAOIN

PHILOSOPHY AND MUSIC AS THE FACETS OF A SINGLE CREATIVITY

41



АРТЁМОВА Е. Г.

доктор искусствоведения,
профессор департамента музыкального искусства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: ArtemovaEG@mgu.ru



ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В МОСКВЕ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

АННОТАЦИЯ. В статье исследуются современные тенденции оперного театра в Москве. Выявляется значение оперного театра в современном культурном пространстве Москвы. Автор связывает исторические предпосылки развития оперного театра в больших городах с функционированием его в наши дни, обозначает основные тенденции развития оперного театра в современной столице. Приводятся краткие сведения о деятельности ведущих оперных театров, анализируется их политика. Освещаются основные фестивали и конкурсы, связанные с оперной жизнью столицы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: оперный театр, столица, пространство, спектакль, постановка, музыкальный театр.



Опера – жанр, востребованный в музыкальном театре сегодня не менее, чем двести лет назад. Возникшая более пяти веков назад и соединившая драму и музыку, она была и остается одним из самых популярных музыкальных жанров, привлекающих внимание разных социальных кругов. Публичные театры, ставшие в Европе с XVIII столетия важными центрами музыкальной жизни, объединяли творчество композиторов и поэтов, оркестровых музыкантов и выдающихся певцов, для которых нередко специально писались оперные партии. Ориентируясь на вкусы современной публики, опера, как и драматический театр, на всех исторических этапах развития была своего рода зеркалом, в котором отражались коллизии современности. И, вопреки спорам о том, что жанр оперы сегодня исчерпал себя, мировая оперная практика показывает: театры во всем мире продолжают оставаться одними из важнейших центров культурной жизни крупных городов. Об этом свидетельствуют как аншлаги в театральных залах, так и статистическая динамика посещаемости оперных театров, которая в последние годы неуклонно растет. Историческая опера сегодня популярна не менее, чем сто и двести лет назад – она вызывает большой интерес как публики, так и постановщиков, не устающих переосмысливать классические шедевры с позиций нашего времени и предлагать современный взгляд на них. Композиторы наших дней, среди которых встречаются и юные авторы, продолжают исследовать границы жанра, предлагая слушателю новые его разновидности и трансформации. Сосредоточив внимание именно на оперном театре в современном культурном пространстве столицы, рассмотрим основные направления, в которых он развивается сегодня.

Современное оперное пространство Москвы открыто и динамично – оно представлено, прежде всего, деятельностью пяти ведущих оперных театров: Большого, МАМТ имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Новой оперы имени Е. В. Колобова, Геликон-оперы и Детского музыкального театра имени Н.И. Сац. Большой – самый старинный музыкальный театр столицы, основанный в 1776 году. Большой театр сегодня – это масштабная театральная зона, включающая четыре сцены: историческая, новая, Бетховенский концертный зал и Камерная сцена имени Б.А. Покровского – в этом статусе продолжает свою жизнь вошедший в состав Большого с 2018 года Камерный музыкальный театр, имеющий свою славную полувековую историю. На протяжении долгого времени Большой был по преимуществу репертуарным театром, в котором десятилетиями шли привычные публике спектакли, однако в новейшее время, особенно с приходом последнего директора Владимира Урина, политика театра стала ориентироваться в большей степени на мировую практику постоянного обновления. Оно имеет отношение не только к репертуару, но и к труппе, постоянно пополняемой за счет Молодежной программы Большого театра, а также



приглашенными певцами с мировым именем. К постановке спектаклей театр приглашает сегодня также известных режиссеров, сценографов и дирижеров. Если на главных сценах театра традиционно идёт, главным образом, классический репертуар, то Камерная сцена ориентирована, как и при жизни основателя Камерного театра Б.А. Покровского, на современные и малоизвестные оперные оперы.

Московский академический театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, отметивший недавно свое столетие, остается верен своему кредо, провозглашенному его создателями. Будучи первым режиссерским театром Москвы с постоянной труппой и репертуаром, за прошедший век он не изменил своим принципам, озвученным К.С. Станиславским: «...Оперная музыка должна подчиняться сценическим законам. Эти законы гласят: каждое сценическое представление есть действие» [3]. Сегодняшний художественный руководитель А. Б. Титель, сохраняя принципы режиссерского театра и много работая над раскрытием драматического дара каждого артиста, также полагает, что опера только тогда захватывает внимание слушателя, когда музыкальный материал одухотворен драматическим талантом артиста. Формируя репертуар, А.Б. Титель старается не только актуализировать классические шедевры, но и знакомить слушателя с редко ставящимися на российских сценах сочинениями, ориентируясь на созвучность их сегодняшнему дню и на возможности артистов, которые есть в его труппе. Его спектакли идут на главной и малой, экспериментальной сценах.

Московский театр «Новая опера» им. Е.В. Колобова, также остается верен традициям, заложенным его основателем Евгением Колобовым, открывшим театр в 1991 году с целью представлять новый взгляд на классику. Сегодня главным приглашенным дирижером и председателем художественной коллегии театра является маэстро Ян Латам-Кёниг. Вместе с директором театра Антном Гетьманом он формирует политику, в которой значительное место отводится как оригинальным постановкам классики, осуществляемым приглашенными режиссерами и сценографами, так и ряду экспериментальных постановок, которые театр регулярно представляет в Зеркальном фойе.

Еще один молодой оперный театр Москвы, который через год отметит свое тридцатилетие – Геликон-опера. Основатель театра, Народный артист России Дмитрий Бертман продолжает и сегодня оставаться его бессменным художественным руководителем и главным режиссером. В роскошном новом здании на Большой Никитской, которое театр обрел в 2015 году после реставрации старинной городской усадьбы Шаховских-Глебовых, спектакли идут в двух залах – в большом зале имени И. Стравинского, где традиционно ставятся исторические постановки, но с недавнего времени появляются и современные, и в Белоколонном зале княгини Шаховской. Геликон-опера сначала была театром

авторским, однако со времени переезда в новое, отреставрированное здание Дмитрий Бертман стал приглашать к сотрудничеству многих молодых российских режиссеров, а также иностранных постановщиков. Театр ведет активную гастрольную деятельность, а также предоставляет свои сцены для конкурсов молодых исполнителей и режиссеров.

Московский государственный академический детский музыкальный театр имени Наталии Ильиничны Сац, основанный в 1965 году, носит имя своего основателя – выдающегося деятеля советской культуры. Главная задача театра – приобщение детей к оперному и балетному искусству, причем не только академическому, но иногда и авангардному. Нынешний художественный руководитель театра Георгий Исаакян стремится к постоянному расширению поля деятельности, создавая проекты как для детей, так и для взрослых. Сравнительно недавно он открыл в стенах Детского музыкального театра Лабораторию барочной музыки, в которой создаются удивительные аутентичные постановки при содействии английского эксперта, всемирно известного мастера барочной музыки, арфиста, основателя ансамбля The Harp Consort, Эндрю Лоуренса-Кинга. А в процессе реставрации главной сцены театра Георгий Исаакян дал жизнь новому проекту «RE-конструкция», в котором представил ряд новых спектаклей в иммерсивной форме, освоив пространства фойе и ротонды и открыв немало оригинальных сочинений и жанровых разновидностей музыкального театра.

Ежегодно каждый из московских оперных театров выпускает в среднем от 3 до 5 новых спектаклей. Премьеры открывают перед слушателем новые имена и новые пути развития жанра. В постановках московских театров заметно усиливается тенденция взаимодействия с зарубежными коллегами – композиторами, исполнителями, постановщиками. Причем это касается не только главного театра страны – Большого –, где эта тенденция наметилась уже давно, но всех столичных театров, так или иначе вступивших в процесс обмена мировым опытом. В этой связи оперные афиши Москвы пополняются в основном спектаклями западноевропейской оперы. Несколько реже на театральных подмостках появляется русская оперная классика. Другая постановочная тенденция связана с обращением московских театров к оперным опусам наших современников, как отечественных, так и зарубежных, и со стремлением вовлечь молодых авторов в создание нового оперного пространства – результаты такого опыта были представлены уже дважды на Малой сцене МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Лаборатории «КООПЕРАЦИЯ».

Театрально-музыкальная Москва сегодня – это не только деятельность ведущих театров. Оперное пространство столицы представлено также разнообразными фестивалями, конкурсами и даже выставками. Назовем основные конкурсные состязания и премии, ставшие уже ежегодными и охватившие разнообразные театрально-сценические площадки города.

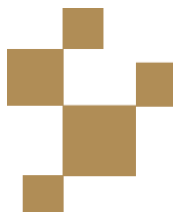


Один из старейших фестивалей – это российская национальная театральная премия и фестиваль «Золотая маска», учрежденная Союзом театральных деятелей России в 1993 году: в ней ежегодно бывает представлено от 10 до 15 оперных спектаклей из всей страны.

Другой музыкально-театральный проект столицы, учрежденный в 2016 году и вызывающий большой интерес московской публики, – Фестиваль Всероссийской ассоциации музыкальных театров «Видеть музыку». Это грандиозный смотр, длящийся традиционно около двух месяцев. В нем участвует до 30 театров от Петрозаводска до Иркутска, и слушатели имеют возможность познакомиться с оперным творчеством из всех уголков страны. Фестиваль включает также офф-программу, состоящую из ряда культурно-просветительских проектов: «Барокко в современном музыкальном театре», мастер-классы лучших мировых дирижеров, мероприятия, посвященные молодой режиссуре в опере, вопросам педагогических и маркетинговых методик работы с аудиторией и др.

Назовем также ряд значимых для открытия новых оперных имен конкурсных проектов столицы, ставших ежегодными: Международный конкурс молодых оперных певцов Елены Образцовой, Международный конкурс теноров фонда Елены Образцовой «Хосе Каррерас Гран-при», Российская специальная премия оперных критиков «Casta Diva».

Таким образом, оперное пространство российской столицы сегодня насыщено и динамично: с одной стороны, оно отражает ритм современной жизни, с другой, открывает новые имена и новые горизонты для искусства, связывая отечественную оперную индустрию с мировой практикой.



ЛИТЕРАТУРА

[HTTPS://ART-JOURNAL.RU](https://art-journal.ru)

1. Артемова Е. Г. Научно-исследовательская и проектная деятельность студентов в процессе изучения истории музыки / Е. Г. Артемова // Перспективы развития культуры и искусств в образовательном пространстве столичного мегаполиса. – Мат-лы научно-практической конференции ИКИ МГПУ. М.: Уч. центр «Перспектива». - 2017. – С. 70-74
2. Артемова Е. Г. Современная оперная постановка: к проблеме режиссерской интерпретации современных оперных сочинений / Е. Г. Артемова // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. Сб. науч. статей МГПУ – М.: МГПУ, 2015. – С. 125-132.
3. Бодина Е. А. Особенности музыкального образования в XX - XXI вв. / Е. А. Бодина // Мироззрение в XXI веке. 2020. Т. 3. № 2. С. 5-10.
4. Галкина Д. Д. Детские музыкальные театры Москвы глазами публики Д. Д. Галкина // Искусство и образование. 2021. № 3 (131). С. 181-188.
5. Грибкова О. В. Значение музыкального образования в современной школе / О. В. Грибкова // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 4. С. 102-108.
6. Казначеев С. М., Ван Д. Развитие навыков актерского мастерства в современном вокальном обучении / С. М. Казначеев, Д. Ван // Искусство и образование. - 2020. - № 2 (124). - С. 114-121.
7. Майковская Л. С. Современные тенденции в области эстрадного исполнительства и обучения в контексте эволюции жанра / Л. С. Майковская // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 3. С. 7-16.
8. Самадова З. А., Потапкина Е. В. Исторические аспекты взаимодействия театрального искусства и педагогики / З. А. Самадова, Е.В. Потапкина // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 6. С. 28-38.
9. Станиславский К. С. Законы оперного спектакля // К.С. Станиславский. Собрание сочинений. В 8 тт. Том 6 / Ред. тома Г.В. Кристи. - М.: Искусство, 1959. - С. 320.

ARTYOMOVA E.G.

Doctor of Art Criticism, Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: ArtemovaEG@mgpu.ru

OPERA HOUSE IN MOSCOW: MODERN TRENDS

ANNOTATION. The article examines the current trends of the opera theater in Moscow. The importance of the opera theater in the modern cultural space of Moscow is revealed. The author connects the historical background of the development of the opera theater in big cities with its functioning today; it indicates the main trends in the development of the opera theater in the modern capital. Brief information about the activities of the leading opera houses is given, their policies are analyzed. The main festivals and competitions related to the opera life of the capital are covered.

KEYWORDS: journalistic panorama, St. Petersburg, spiritual and musical culture, Silver Age.

ПАВЛИНОВА В.П.

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории русской музыки
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»
e-mail: v.pavlin@mail.ru

ИГНАТЕНКО С.А.

студент научно-композиторского факультета
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»
e-mail: sotamian95@mail.ru

**М.П. МУСОРГСКИЙ – КОМПОЗИТОР-ДРАМАТУРГ
В КОЛЛЕКТИВНОМ ПРОЕКТЕ ОПЕРЫ-БАЛЕТА «МЛАДА»**

АННОТАЦИЯ. В статье раскрывается опыт работы М.П. Мусоргского в коллективном проекте «Млада». Излагается история создания и историко-культурный контекст оперы-балета. Впервые приводится оригинальное либретто проекта, принадлежащее А. С. Гедеонову. Осуществляется полемика с немецким исследователем А. Гаубом, который издал клавир-реконструкцию коллективной «Млады». Главным вопросом спора становится либретто Гедеонова, атрибуцию которого Гауб подвергает сомнению. В качестве основного аргумента приводится анализ вербального и музыкального текстов «Сцены торга», которая была поручена Мусоргскому. Большое место в работе занимает характеристика следующего за «торгом» «Кулачного боя». Рассказывается о самом обряде, а также происходит анализ музыки. В завершение рассматривается дальнейшая судьба музыкального материала к «Сцене торга».

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, А. Гауб, А.С. Гедеонов, «Млада», либретто, «Сцена торга», «Кулачный бой», «Сорочинская ярмарка».



опера-балет «Млада» в творческой судьбе М.П. Мусоргского – сочинение как бы «проходное». Оно соединяет в себе написанное ранее и отдельные музыкально-сценические находки, получившие отражение в поздних работах композитора.

Неудивительно, что этому опыту Мусоргского уделено мало исследовательского внимания. Чаще вспоминают о коллективной «Младе» в связи с творческой биографией младшего из кучкистов – Н.А. Римского-Корсакова. Из его «Летописи моей музыкальной жизни» мы знаем, что директор Императорских театров С.А. Гедеонов предложил содружеству кучкистов написать оперу-балет «Млада» на основе сценария и либретто, созданного им в соавторстве с драматургом В.А. Крыловым¹. Работа была распределена между самим Римским-Корсаковым, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргским и А.П. Бородиным.

1. Опыт реконструкции коллективной «Млады».

Первое в истории Масштабное текстологическое исследование этого коллективного проекта было проделано немецким музыковедом Альбрехтом Гаубом, начиная с 1989 года. Результатом стала фактически реконструкция оперы на основе рукописных материалов её авторов. Публикация академического издания сохранившихся частей коллективной «Млады» в редакции самого Гауба с комментариями и большой исследовательской статьёй осуществлена в 2016 году музыкальным издательством A-R Editions (Мидлтон, США) [12, с. 15-30]. Русскому читателю тогда сообщила об этом событии А.В. Булычева [1, с. 106-110].

Из статьи, предваряющей издание «Млады», известно, что исследователем было использовано 27 рукописных источников из библиотек Санкт-Петербурга и Москвы, а также разные литературные источники о «Младе» – работы В.В. Стасова, «Летопись моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, неизданная книга П.А. Ламма «Подлинные тексты оперы “Млада” и “Князь Игорь” Бородина», малоизвестные газетные рецензии на публикацию Кюи I действия и его исполнения в 1917 г. в Михайловском театре [12, с. 15-30].

Публикация Гауба, правда, не была абсолютным открытием. Первое академическое издание отрывков из «Млады» вышло в свет ещё в 1932 г. в качестве приложения к письмам Мусоргского, изданным А.Н. Римским-Корсаковым. Была опубликована «Сцена торга». В том же году в рамках полного собрания сочинений Мусоргского под редакцией П.А. Ламма свет увидели все сохранившиеся сцены второго действия вместе с фрагментом «Хора во время гадания» Римского-Корсакова. А. Нефедов в 1977 г. опубликовал «Апофеоз» (заключительный хор)

¹ Виктор Александрович Крылов (1836–1906) – русский драматург, один из авторов ЭСБЕ (Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона), начальник репертуарной части петербургских императорских театров в 1893–1898 гг. В 1865 г. прославился драмой из крепостного быта «Против течения».

Бородина. Самим же А. Гаубом в 1977 г. было издано вступление к третьему акту Римского-Корсакова в виде приложения к статье «Музыка Н.А. Римского-Корсакова для гедеоновской «Млады»» [14, с. 6-7]. Но значимость проведённой исследовательской работы и публикации, наконец, целого клавира коллективной оперы нельзя переоценить.

В исследовательской статье Гауб приводит таблицу распределения сцен между композиторами. Большая часть первого акта оперы досталась Кюи, массовые сцены II и III действий («Сцена торга», «Шествие князей» и бесовское «Служение Чернобогу») – Мусоргскому. Из этих же актов «Песню Лумира», «Сцену гадания», «Купальское коло» и «Фантастическое коло» взял Римский-Корсаков. Всё четвёртое действие, в том числе «Идоложертвенный хор Радегасту», «дуэт князя Яромира с княжной Войславой» – Бородин. Для создания музыки балетных танцев Гедеонов пригласил Л.А. Минкуса [14, с. 16-18].

Как известно, проект остался нереализованным. Препятствием, видимо, послужила искусственность самой идеи создания коллективной оперы на заданное либретто группой авторов, хотя и принадлежавших одному содружеству, но индивидуально ярких композиторов-драматургов. Уход Гедеонова в 1875 году с поста директора Императорских театров окончательно пресёк планы на постановку оперы. Однако работа над ней не прошла для композиторов бесследно, и написанные фрагменты заняли достойное место во многих известных, знаковых произведениях – «Князе Игоре» Бородина, «Майской ночи» Римского-Корсакова, «Сорочинской ярмарке» Мусоргского. Минкус в сотрудничестве с М.И. Петипа в 1879 г. поставил на сюжет «Млады» балет в Большом театре Петербурга. А спустя почти 20 лет после коллективного опыта «Млада» была переработана и завершена Римским-Корсаковым. Премьера состоялась на сцене Мариинского театра в 1892 году.

2. Несколько слов об авторе проекта коллективной оперы.

Сегодня громоздкий проект большой коллективной оперы с привлечением пяти композиторов кажется нелепым. Но очевидно, что в сознании Гедеонова именно коллективное авторство должно было придать его замыслу особую весомость, сделать постановку «Млады» важным общественным событием. Создание музыкально-сценического представления из жизни древних славян было остро созвучно эпохе, идеям Славянского Возрождения, вызывавшим в России горячее сочувствие.

Сам Степан Александрович Гедеонов – видный историк, почетный член Императорской Санкт-Петербургской Академии Наук, первый директор Эрмитажа (1863–1878), энергичный собиратель и исследователь его художественных сокровищ, а одновременно директор Императорских театров (1867–1875) был участником публичного диспута последовательного норманиста М.П. Погодина с историком Н.И. Костомаровым, прошедшего в стенах Петербургского университета за два года (19 марта 1860 г.) до празднования Тысячелетия России.



Его фундаментальный труд «Варяги и Русь» (СПб, 1876) [2], посвященный опровержению норманнской теории возникновения русской государственности, как нельзя лучше отражает панславистские настроения той эпохи. Автор констатировал: «Не суетное, хотя и понятное чувство народности легло в основание этому протесту...»².

В этом контексте неудивительно, что Гедеонов избрал для музыкального представления мифологическое сказание о западных славянах, действие которого происходит в древнеславянском городе Ретра, близ реки Лабы (как позднее укажет в своем либретто Римский-Корсаков) – на северо-востоке современной Германии. По убеждению учёного, балтийские славяне (венды) и оказались теми самыми варягами, которые были призваны княжить на Руси.

3. Вопрос об исходном либретто.

В Отделе рукописей РНБ хранится текст, представляющий собой оригинальное либретто С. А. Гедеонова к коллективному проекту «Млада»: Либретто оперы-балета «Млада»³. Однако, Гауб, упоминая этот архивный документ, подвергает его наименованию сомнению. Текст Гедеонова учёный называет сценарием, ссылаясь на «Летопись моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, где композитор говорит о предоставленной Гедеоновым программе сценического представления и о поручении разработки текста либретто Крылову [12, с. 20]. Немецким музыковедом выдвинута гипотеза об утрате оригинального либретто (или, как он считает, его фрагментов), очевидно написанных Крыловым. В подтверждение своих слов исследователь приводит копии двух черновых автографов либретто четвёртого действия, которые хранятся в фондах А.П. Бородина в РНММ и в РНБ. Хотя наличие руки Крылова в них не указано. На основании этих примеров Гаубом высказано предположение о существовании подобных частей либретто и для других действий. Не располагая ими, исследователь создал реконструкцию либретто «Млады» на основе сохранившихся музыкальных автографов.

Известно, что Крылов сотрудничал с Кюи и Бородиным в некоторых проектах – в «Кавказском пленнике» (1858) и «Сыне мандарина» (1859) Кюи, «Богатырях» (1867) Бородина. Он вполне мог принимать участие и в создании либретто к «Младе». Как бы подтверждая свою версию, Гауб считает возможным желание Крылова остаться в этом проекте анонимным, так как после 1867 года ни о каких его связях с участниками балакиревского кружка сведений нет. Нельзя исключить, что текст документа, хранящегося в фондах РНБ, был лишь подписан Гедеоновым, а разработан на самом деле Крыловым. Но в данном случае важна не столько проблема авторства, сколько реальное содержание

² Цитируется по: Дитяткин Д. Г. Концепция начальной истории Руси С. А. Гедеонова // Фундаментальная наука ВУЗам: Преподаватель XXI век, № 3, 2009. С. 260.

³ ОРРНБ. Ф. 1000. Оп. 1. № 541.



архивного документа под названием «Либретто оперы-балета «Млада»» и с указанием в качестве автора С.А. Гедеонова.

И вот здесь приходится вступить в спор с немецким исследователем, потому что по всем признакам содержания и структуры документ представляет собой не что иное, как именно либретто. При его сопоставлении с либретто, реконструированным Гаубом, становится очевидным, что архивный документ и есть то самое базовое либретто, на основе которого композиторы работали⁴.

Сравнение двух либретто – реконструкции и базового варианта – дало интересный результат. В I действии, автором музыки которого был Кюи, расхождения «итогового» либретто с «гедеоновским» минимальные, встречаются лишь небольшие перестановки слов и незначительные дополнения к тексту.

Табл. № 1. Фрагмент I действия в либретто С. А. Гедеонова
и в либретто из издания А. Гауба

ЛИБРЕТТО С. А. ГЕДЕОНОВА ⁵	ЛИБРЕТТО, РЕКОНСТРУИРОВАННОЕ А. ГАУБОМ [12, с. 15-30]
<p>ХОР СЕННЫХ ДЕВУШЕК</p> <p>Солнце растопило Снег у нас в горах; Солнце растрепало Тучки в небесах, Землю напоило Чистою водой и луга покрыло яркой муровой. Ты плетись, махровый мой веночек, заплетайся, Ты гори любовью, мой дружок, разгорайся.</p>	<p>№ 1 ХОР СЕННЫХ ДЕВУШЕК. СЕННЫЕ ДЕВУШКИ</p> <p>Солнце растопило Снег у нас в горах, Солнце растрепало Тучки в небесах... Землю напоило Чистою водой И луга покрыло Яркой муровой. Ты плетись, махровый мой веночек, Заплетайся... Ты любовью гори, мой дружок, Разгорайся...</p>

Более весомые отличия наблюдаются в IV действии, принадлежавшем Бородину. Они происходят, главным образом, от того, что первоначальное либретто не содержало слов для хоров, обрамляющих действие. Этот факт говорит в пользу мысли, также выдвинутой Гаубом, что Гедеонов допускал и, возможно, приветствовал участие композиторов в работе над текстом. В остальном же Бородин, как и Кюи, придерживался заданного либретто. Фрагменты, принадлежавшие Римскому-Корсакову, в основном оркестровые, поэтому по ним выводы делать сложно. Но вербальный текст написанных

⁴ Остаётся предположить, что по неизвестным причинам рассматриваемый нами документ не попал в руки немецкого исследователя, и он составил о нём представление, лишь опираясь на «Летопись» Римского-Корсакова.

⁵ Гедеонов С.А. Либретто оперы-балета «Млада». Автограф. ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. № 541



Мусоргским фрагментов II действия («Сцена торга», перерастающая в «Кулачный бой») разительно отличается от первоначального либретто. Бросающееся в глаза различие самой стилистики текста от либретто остальных фрагментов дало повод Гаубу даже предположить присутствие какого-то неизвестного лица, сочинявшего либретто специально для Мусоргского. Но данную гипотезу никак нельзя принять, зная авторский подход композитора к вербальной стороне его музыкально-сценических сочинений.

4. Мусоргский-драматург в работе над фрагментами «Млады».

«Млада» интересна как уникальный пример работы Мусоргского с готовым либретто. Сценарий и вербальный текст всех своих опер, за исключением «Женитьбы», где сохранение гоголевского слова определялось замыслом, композитор всегда прорабатывал самостоятельно, зачастую подвергая сильным изменениям сюжетную основу произведений. Е.М. Левашев и Н.И. Тетерина в труде «Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского» доказывают, что композитор сочиняет свой текст уже в финальном хоре музыки к «Эдипу», а работу над созданием оперы «Саламбо» начинает трагической картиной, содержание которой вообще отсутствует в романе Флобера [6, с. 197]. К тому же, из истории создания «Саламбо» известно, что Мусоргский пытался сочинять музыку на заранее им самим написанное либретто, но из этого ничего не вышло. Тогда, в работе над «Саламбо» и сформировался характерный для него метод одновременного написания музыки и словесного текста.

Готовое либретто «Млады» не помешало Мусоргскому превратить несколько реплик, не имеющих ясного драматургического стержня, в полноценные драматические сцены со стремительным сквозным развитием. Его «Сцена торга» и «Кулачный бой» – начало второго действия. Акт посвящен празднику Купалы, во время которого собирается народ со всех славянских земель и даже чужих стран на славление бога Радегаста и ярмарку. По мысли Гедеонова, начальная сцена драматургически делится на два контрастных раздела – священный, связанный с воззванием к Радегасту, и более земной, собственно «торг» (сюда же Мусоргский включил «Кулачный бой»). Собственно, в полноценную «Сцену торга» этот фрагмент действия превратился только в руках Мусоргского. В качестве примера приведём сравнение «гедеоновского» и реконструированного Гаубом (на основе автографа Мусоргского) вариантов.

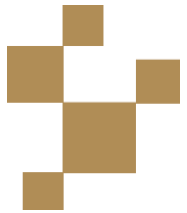


Табл. № 2. «Сцена торга» в либретто С. А. Гедеонова
и в либретто из издания А. Гауба

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

ЛИБРЕТТО С. А. ГЕДЕОНОВА ⁶	ЛИБРЕТТО, РЕКОНСТРУИРОВАННОЕ А. ГАУБОМ [12, с. 15-30]
<p>ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ</p> <p>ХОР ТОРГОВЦЕВ</p> <p>Добро пане Радегаст, Помоги нам торговать, Деньги, золото наживать.</p> <p>ПЕРВЫЙ КУПЕЦ (покупщику) Голубчик! Не ходи к соседу; есть Рарашек у меня; спутает тебя Рарашек, если купишь у него!</p>	<p>ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ № 1 СЦЕНА ТОРГА (ЗАНАВЕС)</p> <p>ТОРГОВЦЫ Добро пане, Радегаст, Помоги нам торговать! ТОРГОВКИ Деньги золото наживать! ТОРГОВЦЫ И ТОРГОВКИ Радегаст! Добро пане! Помоги! (Поклоняются) ТОРГОВЦЫ (ТЕНОРА) Кто хочет мёду? Есть мёд и вино! ТОРГОВКИ (СОПРАНО) Тонкая есть пряжа! Ой, купите пряжи! ТОРГОВЦЫ (БАСЫ) Шкуры звериные, мягкие, пушистые! ТОРГОВКИ (АЛТЫ) Тканые сорочки с грецким узором! ТОРГОВЕЦ (ТЕНОР) Пращи, секиры! Луки и стрелы, Воинам храбрым на славу и честь! ТОРГОВЦЫ (БАСЫ) Хлебов! ТОРГОВКИ (СОПРАНО) Яблок! ТОРГОВЦЫ (БАСЫ) Зёрен! ТОРГОВКИ (СОПРАНО) Ягод! ТОРГОВЕЦ (БАС) Не ходи, дружок, к соседу; Есть рарашек у меня. Спутает тебя рарашек, Если купишь у него. ТОРГОВКИ (СОПРАНО) Много-ль дать? ПОКУПАТЕЛИ (БАСЫ) Всё подай! ТОРГОВКИ (СОПРАНО) Будто съешь? ПОКУПАТЕЛИ (БАСЫ)</p>

⁶ Гедеонов С.А. Либретто оперы-балета «Млада». Автограф. ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 1. № 541





ВТОРОЙ КУПЕЦ (проходящему Варягу).
Варяг, варяг! И в Миклагарде
Меча такого не найдёшь;
Работы фряжской, сталь волною...
НОВГОРОДЕЦ
На что твой меч! Своей секирой
варяг весь мир поработит.
Купи ты гривну золотую
для любви для своей.
ВТОРОЙ КУПЕЦ
Ого!
Вишь Лисий род как подольстился,
а ну как я тебя...
ХОР
Он прав;
Зачем Русин перебивает.
(шум, драка)
ВАРЯГ
Молчать! Куда мне с этой щепкой (НРБ)?
Давай свой обруч.
НОВГОРОДЕЦ
А? что взял?
(считает деньги).
ВАРЯГ
Да вот беда-то! Как нарочно теперь нет
любвы у меня; продай жену.
НОВГОРОДЕЦ
Жену? на что же?
ВАРЯГ
Чтоб ожерелия носить.
ВТОРОЙ КУПЕЦ

Всё поем!
ТОРГОВКА (СОПРАНО)
Пояс знатный, кован золотом,
В камнях самоцветных,
Весь горит огнями.
Ой, купите! Пояс знатный!
ТОРГОВКИ (СОПРАНО)
Сита!
ТОРГОВЦЫ (ТЕНОРА)
Кружки!
ТОРГОВКИ (АЛЬТЫ)
Вёдра!
ТОРГОВЦЫ (БАСЫ)
Бочки!
ТОРГОВКА (АЛЬТ)
Кто хочет рыб чудесных
С дальнего моря, стран полнощных?
ТОРГОВЕЦ (ТЕНОР)
Варяг! И в славном Миклагарде
Меча такого не найдёшь ты:
Работы фряжской, сталь волною,
Дробит булат,
Разит врага на смерть!
РУСИН
Вона! Эка невидаль какая твой меч!
Варяг одной секирой весь мир
поработит; так что ему твоя игрушка,
что детям лишь потеха!
Купите... гривну золотую для любви, для
своей.
ВАРЯГ
Да вот беда! Как нарочно... любви нет.
РУСИН
Эх, друг! Лишь не было б печали, любва
найдётся; стоит только кликнуть клич по
нашим жёнам.
(Отсюда хор делится на две партии:
полабскую и новгородскую)
ПОЛАБСКАЯ СТОРОНА (ЧАСТЬ ХОРА)
Вишь, лисий род, как ухитрился! Русин,
продай жену! Ха, ха, ха! Стоит только
кликнуть, вмиг жена найдётся!
РУСИН
Молчать, тюленья племя!
ПОЛАБСКАЯ СТОРОНА
Ого! Русин, быть тебе битую!
Полабы не тюлени.
Лисий твой род получит плату!



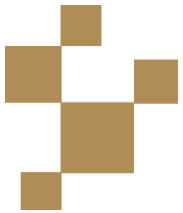
Продай жену! ХОР (хохочет). Продай, продай! ЖЕНА Продай, голубчик ненаглядный! Он ожерелие мне даст. НОВГОРОДЕЦ А ну её! Ведь этого товара у нас не мало на Руси! Пойдём в пивницу! Там за Мёдом с тобою счёты мы сведём.	Бей, бей его! Бей! Не щади его! Бей! Бей! РУСИН Кто за Новгород Великий? НОВГОРОДСКАЯ СТОРОНА (ЧАСТЬ ХОРА) Бой, так бой! Выходи! (Разделяются на две стороны и готовятся к бою) № 2 Кулачный бой (Полабская сторона, Новгородская сторона, женщины в стороне)
---	--

Из нескольких реплик в либретто Гедеонова Мусоргский делает развёрнутую бытовую сцену с участием не только купцов, варяга, но и женщин-торговок. Групповые и одиночные переключки – находка композитора, развивающая в новом ключе прием хорового диалога, введённый им в опере «Борис Годунов». Однако возникает ощущение, что у Мусоргского была здесь и другая задача: специально расширить сцену, добавить персонажей, чтобы отдать большую роль новгородцам, то есть ввести в повествование о славянстве весомый русский элемент.

В «Сцене торга» композитор меняет политический акцент. Он динамизирует сцену, приводя стороны к опасному состязанию – кулачному бою. В словесной перебранке, предваряющей столкновение, с одной стороны, ощущается игровое начало, ритуальная технология взаимного «разогрева» перед боем. Хотя в то же время всё происходит как бы и всерьёз, видно, как из ерунды, «пустого слова», разрастается нешуточная драма. Композитор очень хорошо чувствовал «новгородский» дух: к этому моменту уже была закончена «Сцена под Кромами» из «Бориса», в которой стихийная народная масса выходит из-под контроля и готова смести всё на своём пути. Но Мусоргский обнаружил и знание конкретной ситуации, когда праздничный торг оборачивается кулачным боем. Такие бои на Руси были частью праздников, родом обряда. Есть свидетельство, что на Торопецкой земле (родные места композитора) кулачные бои устраивались ещё и в середине XIX века, несмотря на строжайший государственный запрет [9, с. 89].

Характерность музыкального стиля Мусоргского проявляется и в гармонических изысках, и в многообразии ритмов и метра. Всегда наблюдается единство музыки и слова. Ритм зачастую изобразителен, что можно определить графически: например, при выкриках торговцев «Пращи, секиры! Луки и стрелы...» сразу три разных ритмических рисунка накладываются друг на друга, изображая холодное оружие.

Музыкальные интонации также соответствуют конкретным ситуациям, персонажам. Но особенно выделяется квартная интонация, которая присутствует практически во всех разделах и является своего рода знаковой для Сцены как символ архаики и народности.



Илл. № 1. «СЦЕНА ТОРГА». ТЕМА «ТОРГА»

Интонация выступает в Сцене главным «строительным материалом». Из неё – и по горизонтали, и по вертикали – вырастает собственно тема-рефрен «торга». Индивидуальность темы раскрывается в постоянном ритмическом изменении и особом «пружинном» эффekte, характеризующем тему как народную, массовую, стихийную.

Илл. № 2. «СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА». 1 ДЕЙСТВИЕ. НАЧАЛО ЯРМАРОЧНОЙ СЦЕНЫ

Позже, в «Сорочинской ярмарке» именно эта тема, а вместе с ней и образ, станут ключевыми в открывающей оперу Ярмарочной сцене.

Сохранившийся фрагмент «Кулачного боя» представляет трёхчастную структуру. Для крайних разделов характерно гаммообразное движение в многооктавном унисоне, которое постепенно вертикально разрастается: по правилам кулачного боя сначала выбегает «молодняк», затем – молодые мужчины [5, с. 64].



Илл. № 3. «Кулачный бой». 1 РАЗДЕЛ



Средняя часть с разухабистой темой, в основе которой лежит синкопированная квартовая интонация, олицетворяет, видимо, драку профессионалов, «ветеранов» этого ритуального действия.

Илл. № 4. «Кулачный бой». СРЕДНИЙ РАЗДЕЛ



Вот где пригодилось композитору знание с юных лет «технологии» такого боя.

В основу «Кулачного боя» он положил материал, ранее написанный для «Эдипа в Афинах» и «Саламбо». Первая тема – «хулиганская» (какой она представляется в «Младе») в «Эдипе» выражает эмоцию крайнего отчаяния: «Сжальтесь, о, сжальтесь над нами, внемлите мольбам!». Схожий смысл несет она и в опере «Саламбо»: народ в ужасе сбегается. Вторая, аккордовая тема взята из волевой и даже героической реплики главной героини «Саламбо»: «Похищен заинф наш священный». Во всех вариантах музыкальный материал связан с народными сценами. Только в первых двух случаях он выражал эмоцию страха, трепета, предвещая трагическую развязку. В «Младе» же трагедия заменяется азартом, боевой страстью. Однако Мусоргский при разном содержании выдерживает один и тот же принцип драматургии контрастов с внезапными переходами. Он словно наблюдает за состоянием народной массы – как благоговейная молитва (в «Младе» славление Радегасту, в «Саламбо» обряд поклонения Таните) может перейти в стихийный эмоциональный всплеск или нешуточную драку. Сильные эмоциональные контрасты, присущие народному характеру, позже встретим в массовых сценах «Хованщины».



Идея торгова нашла отражение в произведении на совершенно другую тематику. В I действии комической оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргский уже не ставит задачу показать контрастные смены в сознания народа. Во главе угла здесь будет другая идея – собственно торг. Поэтому кульминацию композитор располагает условно в точке золотого сечения, то есть перед репризой: довольные совершённой сделкой Черевик и Парубок отправляются в шинок. Невольно напрашивается параллель с похожим местом, прописанным в сценарии Гедеонова к «Младе»: «А ну её! Ведь этого товара у нас не мало на Руси! Пойдём в пивницу! Там за Мёдом с тобою счёты мы сведём», – говорит Новгородец Варягу. В обоих случаях товаром становится девушка, только в либретто «Млады» это проходной момент, а в «Сорочинской» один из главных. В каком-то смысле «Ярмарочная сцена» «Сорочинской» тоже обрядовая, но имеющая свой неожиданный драматургический подтекст – «продажу» невесты.

Все сценические опыты М.П. Мусоргского так или иначе венчались важными открытиями. «Млада» также оказалась важной ступенью – подготовила драматургические идеи, получившие дальнейшее развитие в «Сорочинской ярмарке» и «Хованщине». Существенные грани драматургического гения Мусоргского раскрывает сравнение написанных им фрагментов с либретто Гедеонова. Художественно слабый текст либретто Мусоргский преобразует в чуть ли не гениальный, выражая свое удивительное чутьё народной культуры в создании исторически первой на оперной сцене масштабной и невероятно живой «сцены торгова».



ЛИТЕРАТУРА

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

1. Булычёва А. В. Коллективная опера-балет «Млада» (1872): первый выход в свет // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 1 (26). – С. 106–110.
2. Гедеонов С. А. Переиздания — «Варяги и Русь. Разоблачение "норманнского мифа"». – М.: Эксмо: Алгоритм, 2011. – СПб.: Ленинградское изд-во, 2012. – М.: Родина, 2022.
3. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. – М., 1998.
4. Дитяткин Д. Г. Концепция начальной истории Руси С. А. Гедеонова // Фундаментальная наука ВУзам: Преподаватель XXI век. – № 3. – 2009.
5. Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области: Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. III // Сост. Пухова Т. Ф., Христова Г. – П.–Воронеж: Изд-во ВГУ, 2005. – С. 64.
6. Левашев Е., Тетерина Н. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. – М., 2011.
7. Леднёв В. С. Венеды. Славяне. Русь. Историко-этимологические и палеографические проблемы. – М., 2009.
8. Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие: Письма, биографические материалы и документы. – Т. 1. – М., 1971.
9. Побойнин И. И. Торопецкая старина. Исторические очерки города Торопца с древних времён до конца XVII века. – М.: Университетская типография, Страстной бульвар, 1902.
10. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 // ред. Н. Н. Римская-Корсакова. – СПб., 1909.
11. Трёмбавельский Е. Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. Монография. – М.: Композитор, 2010.
12. Gaub A. Introduction. Mlada (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Edited by Albrecht Gaub. Middleton. – USA: A-R Editions, 2016, –S. 15-30.
13. Булычёва А. В. Опера-балет. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://bigenc.ru/music/text/5817671> (дата обращения: 10.05.2022).
14. Гауб А. Академическое издание коллективной «Млады» и его пределы // Искусство музыки: теория и история. – 2015. – № 13. – С. 4–25. – [Электронный ресурс]. – URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/eac/imti_2015_13_4_25_gaub.pdf (дата обращения: 05.03.2022).

PAVLINOVA V.P.

Candidate of Art Criticism, Associate Professor
Department of Russian Music History
Moscow State Tchaikovsky Conservatory
e-mail: v.pavlin@mail.ru

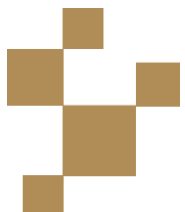
IGNATENKO S.A.

Student
Faculty of Musicology and Composition
Moscow State Tchaikovsky Conservatory
e-mail: sotamian95@mail.ru

**M.P. MUSSORGSKY – COMPOSER-PLAYWRIGHT IN THE
COLLECTIVE PROJECT OF OPERA-BALLET “MLADA”**

ANNOTATION. Authors reveal the experience of M. P. Mussorgsky in the collective project of “Mlada”. The history of creation and historical and cultural context of opera-ballet are expounded. The original libretto of the project, owned by A. S. Gedeonov, is presented for the first time. Authors argue with German researcher A. Gaub, who reconstructed and published the clavier of collective “Mlada”. The knot of controversy is the Gedeonov’s libretto, which attribution Gaub reflects on. The main argument is the analysis of verbal and musical material of “Fair Scene” created by Mussorgsky. The characteristic of “Fistfight” following the “fair” occupies a lot of space. The content of the rite is reported, and musical analysis is adducted. At the end authors study the further destiny of music for the “Fair Scene”.

KEYWORDS: M.P. Mussorgsky, A. Gaub, A. S. Gedeonov, the “Mlada”, libretto, the “Fair Scene”, the “Fistfight”, the “Sorochinskaya Fair”.

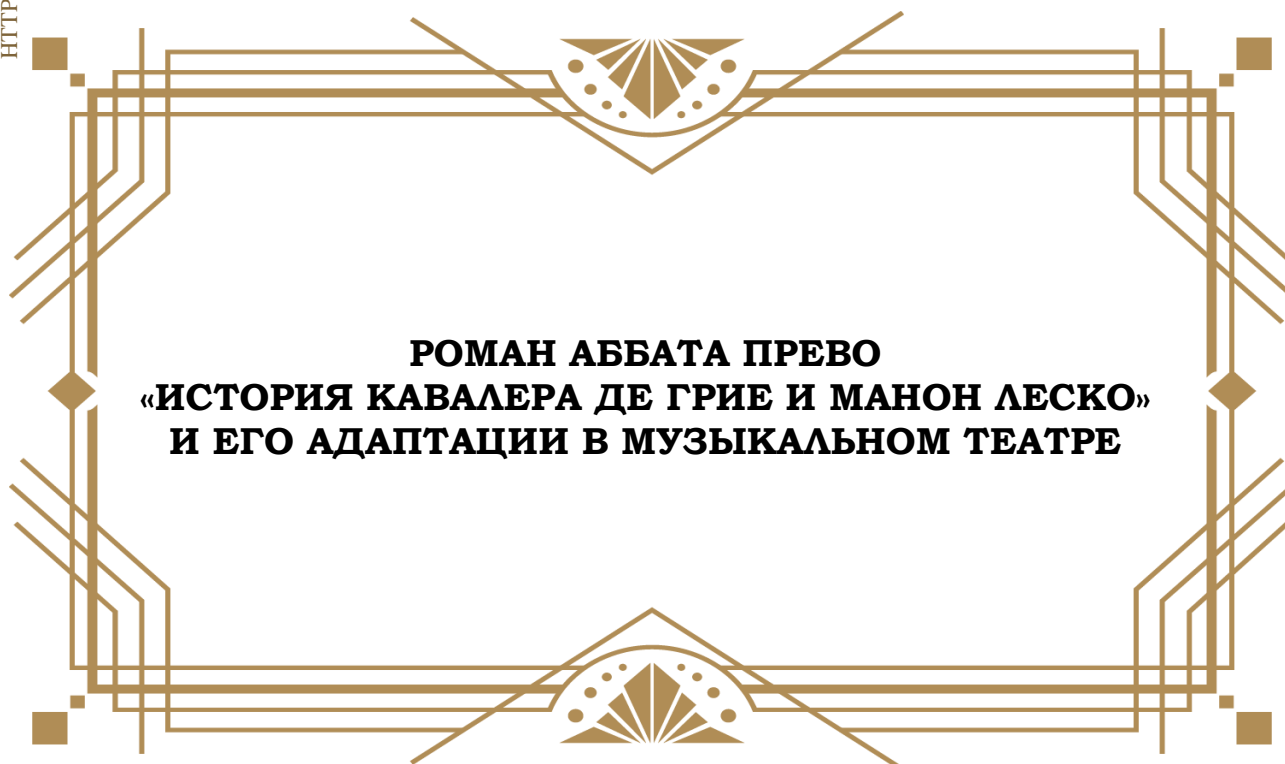


АФАНАСЬЕВА Е.И.

ассистент департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: evgenia-1@yandex.ru

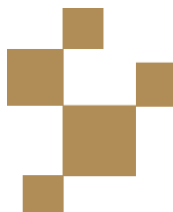


**РОМАН АББАТА ПРЕВО
«ИСТОРИЯ КАВАЛЕРА ДЕ ГРИЕ И МАНОН ЛЕСКО»
И ЕГО АДАПТАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ**

Аннотация. В статье рассматривается роман аббата Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» и его адаптации в музыкальном театре. В своей работе автор анализирует наиболее популярные театральные воплощения романа, которые отныне стали связывать с именем героини. В работе также отмечен резонанс, вызванный данным произведением, что в полной мере отражает колорит эпохи аббата Прево.

Ключевые слова: аббат Прево, роман, адаптации, опера, балет, постановка оперы, колорит эпохи.





Роман «История кавалера де Грие и Манон Леско» авторства Антуана Франсуа Прево (аббат Прево) представляет собой один из шедевров французской психологической прозы, действие которого описывает эпоху Регентства (1715-1723 гг.). Роман полностью отражает крайне вольные нравы французского общества, установившиеся в стране при регенте Филиппе Орлеанском, благодаря которому Франция вздохнула свободнее, дав волю жизни, веселью и удовольствию [5].

Произведение аббата Прево представляет собой своего рода трактат о роковой любви, главными героями которого становятся кавалер де Грие и Манон Леско. Один из героев романа – семнадцатилетний юноша из благородной семьи, отличающийся блестящими способностями и привлекательной внешностью.

Кавалер де Грие заканчивает курс философских наук и собирается возвращаться к отцу с целью дальнейшего продолжения обучения. Однако, прогуливаясь по городу, юноша встречает на улице прекрасную незнакомку, от которой узнает, что ее родители намерены отдать девушку в монастырь из-за вольного образа жизни.

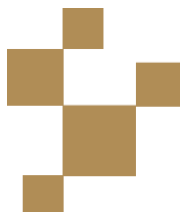
Именно этот факт побуждает ее искать помощи, чтобы вернуть себе свободу. После недолгих размышлений кавалер де Грие и Манон Леско не находят иного выхода, кроме бегства. Свой план они воплощают в реальность и уже рано утром покидают город [3].

Следует отметить, что роман аббата Прево раскрывает органическое сочетание проникновенного психологического анализа с достоверностью в изображении различных бытовых и материальных условий, в которых пришлось находиться главным героям. За счет данного переплетения автору удалось показать душевные страдания людей и их повседневные заботы о деньгах, тем самым соединив воедино спектр проблем, ранее разобщенный в психологических романах той эпохи [4].

«История кавалера де Грие и Манон Леско» также интересна и тем, что Прево делает носителями поэтического начала деклассированные, «плутовские» низы, отражая тем самым сложный внутренний мир своих героев и их способность к глубоким личностным переживаниям. Особенно сильно это отражается на контрасте с возможностями и внутренними побуждениями де Грие, оказавшегося в незавидном положении. Именно эти переживания в конечном итоге являются основной причиной драмы, которую приходится испытать главному герою.

В своем романе Прево также искусно разоблачает лицемерие господствующих кругов, оставшихся безнаказанными за поступки, которые приводят к каторге Манон и тюрьме для де Грие. «В обществе, где царят деньги и звания, нет одной общей морали. Есть две морали: одна – для господ, другая – для их жертв». Эта истина очевидна для де Грие [1].

Таким образом, за счет изменившегося мироощущения и обостренного художественного зрения Прево удалось отразить



существенные противоречия французской действительности первой трети XVIII века.

Именно это позволило автору не только показать разложение человеческого сознания за счет власти и денег, но и выразить свою гуманистическую веру в человечество. На страницах своего произведения аббат Прево показывает способность человека противостоять губительной власти золота, которому в конечном итоге так и не удалось растлить душу героев и уничтожить их человеческую сущность [2].

Роман «История кавалера де Грие и Манон Леско» впервые были издан в 1713 году в Голландии, войдя в VII том «Записок знатного человека». Однако во Франции роман аббата Прево долгое время оставался не оцененным по достоинству, несмотря на хвалебные отзывы голландских журналистов.

Впервые во Франции «История кавалера де Грие и Манон Леско» была напечатана в 1733 году. При этом роман был выпущен как отдельное произведение с пометкой «Амстердам» (на титуле значилось: «сочинение г-на Д***»).

Произведение аббата Прево получило свою известность и на театральных подмостках, благодаря ряду удачных театральных воплощений, связанных в первую очередь с именем главной героини. Из наиболее известных «Манон» того времени следует выделить балет Жана Омера (1830 г.), опередивший оперы Даниэля-Франсуа-Эспри Обера (1856) и Жюль Массне (1884) [1].

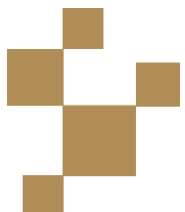
Балет «Манон» также был поставлен Кеннетом Макмилланом (1974 г.) и основывался на либретто самого Макмиллана в сочетании с сюжетной линией романа аббата Прево. Музыкальные номера из произведений Жюль Массне подобрал и оркестровал Лейтон Лукас.

Макмиллану также ассистировала концертмейстер балетной труппы Хильда Гонт. Таким образом, адаптация Макмиллана представляет собой второй трехактный балет, основанный на «Истории кавалера Де Грие и Манон Леско». Оформлением спектакля занимался Николас Георгиадис, перенеся действие балета на конец XVIII века и в полной мере отразив ту зыбкую грань, которая существовала во Франции между роскошью и разложением общества накануне революции [7].

Еще одной известной театральной адаптацией является лирическая опера Жюль Массне «Манон» (1884 г.), которая представляет собой одну из наиболее популярных французских опер не только в своей стране, но и далеко за ее пределами.

Кроме того, опера Массне также является одним из самых продолжительных его произведений, к которому французский композитор испытывал особую привязанность в большей степени за счет характера привлекательной и несчастной главной героини.

Жюль Массне в своих мемуарах рассказывал две истории о поисках «Манон». Первая связана со временем создания партитуры оперы, когда



композитор на прогулке увидел цветочницу, глаза которой, по его воспоминаниям, горели страстным желанием испытать дорогие удовольствия, не вязавшиеся с ее положением в обществе.

Тогда Массне решил, что это и есть его «Манон». Однако никогда больше ему не довелось увидеть эту девушку. По воспоминаниям композитора, именно ее образ он долгое время хранил в себе, когда работал над оперой.

Другая история, описанная в мемуарах Массне, связана с желанием пригласить на роль Манон жену его импресарио и великолепную актрису Миолан-Карвальо. Но в 1884 году ей было 56 лет, что явно не вязалось с возрастом 15-летней девочки [6].

В конечном итоге первой исполнительницей роли Манон стала Мария Хейлбронн, которую Массне случайно встретил в холле театра и предложил спеть и сыграть для нее всю партитуру. Ее исполнение, как и сама опера имели огромный успех.

Спустя два года Хейлбронн внезапно умирает, из-за чего потрясенный ее кончиной Массне запрещает играть оперу. Композитор вспоминал, что предпочел как можно скорее снять оперу, чем видеть в роли Манон другую певицу [6].

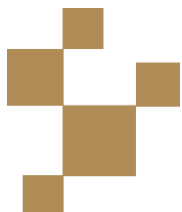
После смерти Марии Хейлбронн опера не возобновлялась более десяти лет. В последующем сам Массне решил продлить ее «жизнь», составив пастиччо «Портрет Манон» (1894 г.).

Однако годом ранее на сцене появляется подающий надежды и уверенный в себе итальянский композитор Джакомо Пуччини, успевший уже написать две оперы и даже заручиться поддержкой миланского издателя Джулио Рикорди.

Пуччини предложил свою версию «Манон», сосредоточив внимание на поэтическом женском образе, который он отразил через психологическую драму. Итальянский композитор говорил, что его «Манон» и «Манон» Массне – две абсолютно разных сестры.

Пуччини изобразил Манон не просто как своенравную и легкомысленную парижскую красотку. Композитор увидел в ней куда более интересный характер, отразив в героине настоящий итальянский темперамент и эмоциональную открытость. За счет этого «Манон» от Пуччини обрела черты женственности и обреченности, тем самым став поистине трагической театральной героиней [7].

Свою оперу Пуччини сочинял с необычайным увлечением и скоростью, уверенно взявшись за разработку либретто, несмотря на свою скрупулезность и требовательность в этом вопросе. Сценарий оперы первоначально разрабатывался композитором Руджеро Леонкавалло, который вскоре занялся сочинением своих «Паяцев», а на его место Пуччини пригласил Марко Прага и Доменико Олива. Праг отвечал за драматургическую часть оперы, а Олив в свою очередь написал большую часть сценария.



Однако из-за дальнейших разногласий с Пуччини оба либреттиста отказались от этой работы, в связи с чем сценарий завершали Луиджи Иллика и Джузеппе Джакоза, которые в последующем стали главными соавторами итальянского композитора для: «Богемы», «Тоски» и «Мадам Баттерфляй».

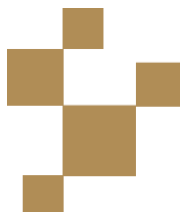
Внесение новшеств в свою оперу Пуччини объяснял явным знакомством зрителей с сюжетом, ведь те наверняка либо смотрели оперу Массне, либо читали роман аббата Прево. Именно поэтому итальянский композитор взял на себя право не заниматься «пересказом» истории, а укрепить и драматизировать жизнь главной героини.

Для реализации своей задумки Пуччини создал более емкое либретто, за счет чего у оперы появилась оригинальная структура, состоявшая из четырехактного спектакля, описывающего яркие периоды жизни Манон. Данные периоды у Пуччини были скомпонованы определенной драматургической схемой, включающей в себя ряд ярких жанрово-бытовых эпизодов, а также впечатляющих лирико-драматических сцен.

Следует отметить, что все четыре акта у Пуччини были объединены общей темой роковой любви. При этом по ходу оперы темп повествования ускорялся с целью показа краткой фатальной развязки драмы в финале [7].

Таким образом, «История кавалера де Грие и Манон Леско» – это история о любви, повергшей главного героя в пучину бедствий и страданий. Однако эта страсть не нуждается в согласии с разумом и представляет собой роковое, всепоглощающее чувство.

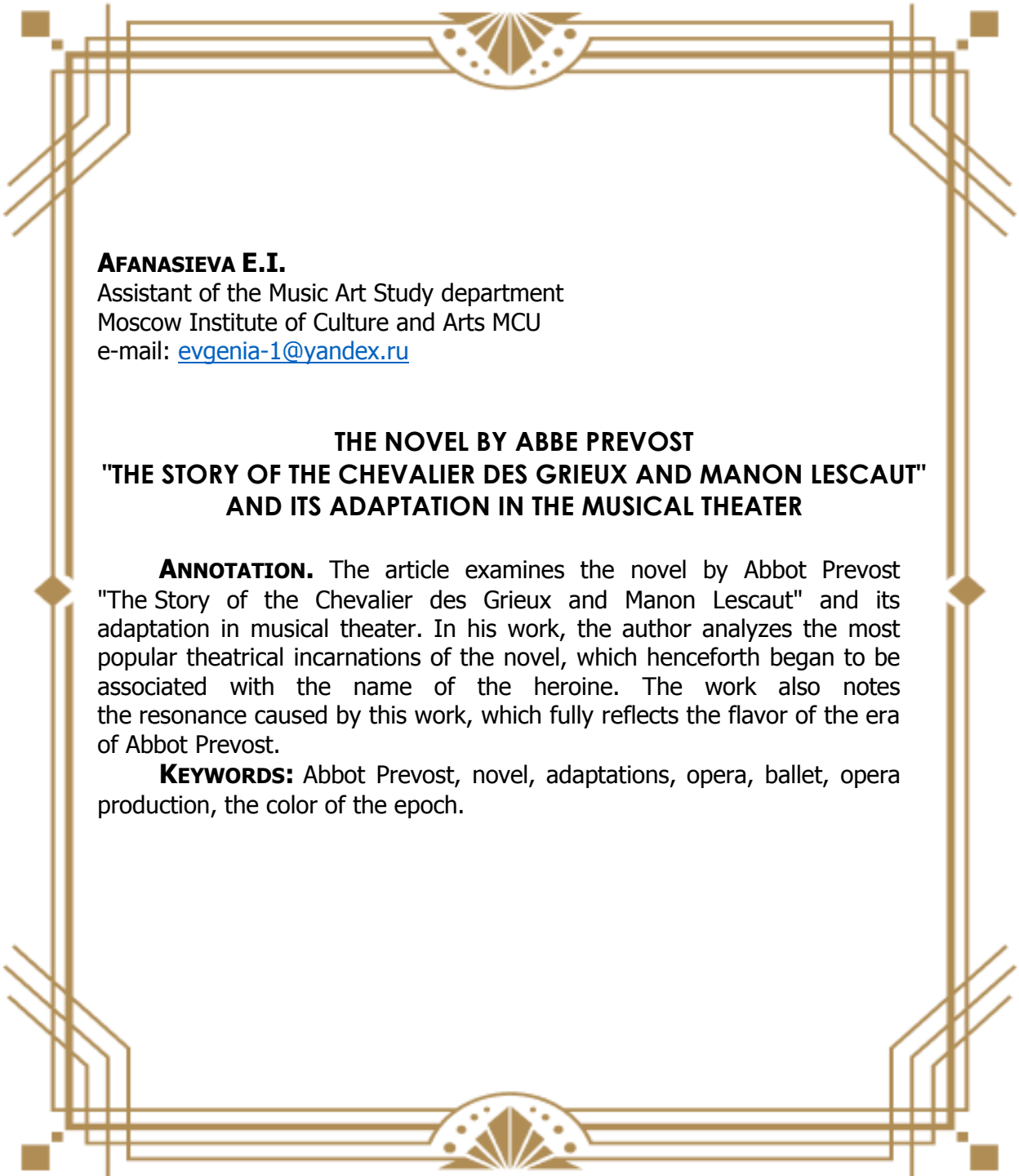
За счет театральных адаптаций в последующем удалось глубже проанализировать и раскрыть все те чувства, которые пытался показать аббат Прево в своем произведении. Кроме того, театральные адаптации смогли более фактурно и рельефно обрисовать все социальные истоки зла, описанные в романе и тем самым отразить через них жизненную трагедию главного героя.



ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградова Н. Б. Все шедевры мировой литературы в кратком изложении. Сюжеты и характеры. Зарубежная литература XVII–XVIII веков / Ред. и сост. В. И. Новиков. – М.: Олимп: АСТ, 1998. – 832 с.
2. Виппер Ю. Б. Два шедевра французской прозы XVIII века // А.Ф. Прево. История кавалера де Грие и Манон Леско; Шодерло де Лакло. Опасные связи. – М.: Правда, 1985. – С. 5-23.
3. Прево А. История кавалера де Грие и Манон Леско. История одной гречанки. – М.: Фирма Арт, 1991. – 432 с.
4. Прево А. История кавалера де Грие и Манон Леско; Шодерло де Лакло. Опасные связи. – М.: Правда, 1985. – С. 27-145.
5. Силин В. В. Первый образец великого романа («История кавалера де Грие и Манон Леско») // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – № 4 (16), 2016. – С. 115-126.
6. Campana, Alessandra. "Look and Spectatorship in Manon Lescaut." Opera Quarterly 24.1-2 (2009) // Oxford Journals. Web. 13 Oct. –2010. – P. 4-26.
7. Guerrero L. Prévost's Manon Lescaut and Her Transition to the Operatic Stage // Honors Projects. 79. – Grand Valley State University, 2011. – P. 2-16.





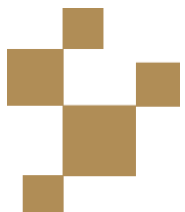
AFANASIEVA E.I.

Assistant of the Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: evgenia-1@yandex.ru

**THE NOVEL BY ABBE PREVOST
"THE STORY OF THE CHEVALIER DES GRIEUX AND MANON LESCAUT"
AND ITS ADAPTATION IN THE MUSICAL THEATER**

ANNOTATION. The article examines the novel by Abbot Prevost "The Story of the Chevalier des Grieux and Manon Lescaut" and its adaptation in musical theater. In his work, the author analyzes the most popular theatrical incarnations of the novel, which henceforth began to be associated with the name of the heroine. The work also notes the resonance caused by this work, which fully reflects the flavor of the era of Abbot Prevost.

KEYWORDS: Abbot Prevost, novel, adaptations, opera, ballet, opera production, the color of the epoch.



Путчева О.А.

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры общественных наук и организации здравоохранения
НОЧУ ВО «Кубанский медицинский институт»
e-mail: putcheva.olga@mail.ru



МУЗЫКА И ТЕАТР: К ВОПРОСУ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Аннотация. В статье рассматривается опыт взаимодействия музыки и драматического театра, искусство которого протейно по сути. Потому одним из наиболее органичных театру феноменов, чьи формы столь же подвижны и легко поддаются новациям, становится искусство музыкальное. Отмечается, что именно в драматическом театре музыка прошла путь от иллюстративности к самостоятельности, равноправию с другими элементами текста, а в ряде случаев – к превалированию над остальными знаковыми системами. Путь музыки от иллюстрации к «персонажности» и действенности в общих чертах, сопровождает развитие театральных форм от традиционных к сюрреалистическим и постдраматическим.

Ключевые слова: музыка, драматический театр, взаимодействие, синтетизм, музыкализация речи, музыкальные способы организации.





оль музыки в театре конца XX века и начальных десятилетий XXI века выходит за рамки традиционной. Причины этого коренятся в сложных процессах как внутри самого театра, так и во внешней среде его функционирования, обусловленные социальными сдвигами и политическими движениями.

В связи с изменениями информационно-технической стороны жизни, театр, развиваясь в соответствии с требованиями жизни, берет на вооружение сложные технологии. Эти изменения непосредственно вытекают из нового визуального поворота и экспериментов с театральным языком. Театр и протекающие в нем процессы – это отражение закономерностей самой жизни, которые воспринимаются как все усложняющиеся, взаимосвязанные и взаимозависимые.

Не случайно картина мира осмысливается сегодня как многоканальная информационная система, которая зеркальным отражением предстает в театре. При этом сам театр выступает в качестве проводника идей эпохи, будучи необходимым для человека, всматривающегося и вдумывающегося в проблемы современности. В итоге каждый спектакль – это поиски ключа от лабиринта тайн. Своеобразие театра дает надежду на разгадку и понимание себя в этом не простом мире. Театр живет многообразной жизнью, главным принципом которой является переосмысление жизни внешней и представление ее как квинтэссенции в театре, то есть жизни внутренней. Она как в фокусе собирает самое существенное мира реальности. Отсюда стремление к синтетизму в театре, максимальному уплотнению театральной ткани.

Театральный синтез современной действительности – явление уникальное, вбирающее в себя не только художественные ценности, как это было ранее, но и распространяющее влияние на внехудожественные сферы, вплоть до спектаклей на улицах и площадях [3, с. 78–82]. Синтетические формы дают простор фантазии и творчеству, поскольку именно на такой основе возможны поиски нового, яркого искусства. Синтетизм – одна из примет современного театрального творчества, которая становится все многообразней. Ядром обновляющегося и расширяющегося синтетизма является тесное сотрудничество музыки и драматического действия.

Современный театр в состоянии вместить все многообразие культур, народов, жизненных пространств и сфер деятельности, может представлять картины прошлого и будущего, реального и вымышленного, действительного и виртуального. Возможности современного театра безграничны [4, с. 190–202]. И безграничны принципы, которые представляют, как визуальную картину, так и звуковое наполнение – это те две составных, без которых театр или спектакль не могут быть реализованы.

Эти две стороны, заявляя о себе все более отчетливо и открыто, вместе с тем отодвигают на периферийный план слово и литературу, которая считалась основой театра до недавнего времени. Отмеченная Х.-Т. Леманом тенденция реактуализации слова привела к тому, что вместе с драматической литературой уходит и повествование, последовательное изложение сюжета, сам принцип наррации, который всегда был в театре стержнем, скрепляющим действие [5]. Театр избегает дословного следования тексту пьесы, он научился обходиться без привычной драмы, без ее атрибутов в виде завязки конфликта, развязки. Более того, на сцене возможно представить алогичное действие, чем оно абсурднее, тем больше привлекает внимание. В этой ситуации интерес к возможностям музыки значительно повышается и поле экспериментов смещается в сферу пересечения действия и звука.

Музыкальность выступает во многих облициях, начиная от «музыкантства» как профессии, что уже предполагает присутствие на сцене персонажей из музыкальной среды (как это случилось в спектакле «До и после» Ю. Любимова, когда на сцену вышел ансамбль «OPUS POSTH» под руководством Татьяны Гринденко или в «Отелло» Э. Някрошюса, где в числе действующих лиц оказались трубач и пианист), и заканчивая представлением о музыке как некой заданной инфраструктуры. В обоих случаях музыка образует естественное пространство, вне которого действие просто не может состояться.

Примечательно, что названия спектаклей, которые в последнее время все чаще становятся «изобретением» режиссера, но не драматурга, также нередко заимствуются у музыки: «Каприччио», «Поэма», «Песни западных славян». Думается, подобный образом создатели спектаклей символически стремятся погрузить действие в атмосферу динамики и процессуальности, придать ему музыкальные черты, использовать принципы музыкального развития, либо элементы музыкального языка. Помимо этого, в современных театральные афишах можно встретить весьма оригинальные жанровые обозначения спектаклей:

– «балет для драматического театра» («Мимические балеты на мотивы Босха», театр «Особняк», режиссер И. Ларин);

– «опера-балет для драматического театра» («А чей-то ты во фраке?», музыка С. Никитина и Д. Сухарева, режиссер И. Райхельгауз);

– «опера для драматических артистов» («Капитанская дочка» В. Бровки, поставившем свой спектакль на сцене Смоленского экспериментального театра);

– «Бард-опера» («Московские кухни», композитор Ю. Ким, режиссер А. Кокорин);

– «музыкальная притча» («Доктор Живаго», режиссер Ю. Любимов);

– «идентификация музыканта в 12 эпизодах» («Смерть Ван Халена» А. Шипетько, режиссер С. Спивак);

– «джазовая импровизация» («Двое на качелях») У. Гибсона, режиссер С. Спивак) и др.

Отмеченные жанровые гибриды – результат творческих содружеств режиссеров и композиторов, как это происходило в случае Ю. Любимова – А. Шнитке, Ю. Любимова – Э. Денисова, В. Фокина – А. Бакши, А. Могучего – А. Маноцков. Речь идет о выработке общих принципов отношения между драматическим и музыкальным языком, поиску новых способов организации всей театральной материи.

Не менее распространенным явлением становится и использование музыкантов в качестве драматических актеров – как «бессловесных» (Давид Голощекин у С. Спивака в спектакле «Двое на качелях») или говорящих драматический текст (скрипач А. Кноп играет Сашку в «Гамбринусе», театр «У Никитских ворот»); так и поющих (Эрик Курмангалиев в спектакле «Мадам Баттерфлай» Р. Виктюка; рок-звезда Петр Мамонов – роль Лысого в спектакле Д. Гинка «Лысый брюнет»).

Предположительно, режиссеров привлекает склонность музыкантов к абстрактному мышлению, часто востребованному в драматическом театре, а также острое чувство темпо-ритма, пластичность. Потому, в традиционных программках спектаклей, где печатаются имена и профессии их создателей, все чаще появляются нетрадиционные для драматического театра имена постановщиков хоров, музыкальной части, хореографов, «режиссеров по пластике», что также свидетельствует об усилении музыкальных (в данном случае, музыкально-пластических) тенденций в современном театре. Вместе с тем, в театре появляются универсальные личности, совмещающие профессии режиссера, хореографа, драматурга – такие, например, как Гедрюс Мацкявичус, создатель единственного в своем роде Театра пластической драмы. Само название говорит о его «перекрестном» положении между драмой и музыкой (пластикой).

Своего рода ответная тенденция наблюдается в деятельности Александра Маноцкова, который не только пишет музыку к спектаклям, но, одновременно, выполняет функции постановщика, режиссера. Аналогичным образом, четко разграничивая в своем творчестве область академической музыки и музыки к спектаклю, Эдисон Денисов, выступал в качестве либреттиста спектакля «Художник и четыре девушки» по мотивам пьесы П. Пикассо, которая шла на сцене Камерного музыкального театра. В свою очередь, Марк Пекарский, назвавший свой ансамбль «Театром ударных», вносит в процесс исполнительства и приметы театрального действия.

Интересно, что театральные критики также не смогли избежать влияния музыки, движущейся навстречу театру. Не случайно поэтому в их статьях мы встречаем музыковедческую терминологию. К примеру, в статье М. Заболотней, используются такие выражения:



- «это значит полиритм»;
- «минор с мажорными вставками»;
- «это свободно варьируемый скользящий шаг с секундовыми остановками»;
- «это, наконец, повисшая доминанта» [2, с. 21].

Сходная установка обнаруживает себя и в рецензии В. Колязина, которые называет поставленный режиссером Ю. Любимовым спектакль «Марат Сад» «интеллектуальным мюзиклом», определяя музыку как действенную интеллектуальную единицу, являющуюся ведущей в партитуре драматического спектакля. Здесь музыка оттесняет литературный текст, подменяя его собою, и тем самым, смешивая границы знаковых символов – слова и звука. Чем больше пространство завоевывает музыка в спектакле, тем прямее путь к интеллектуальной абстракции, философской обобщенности театрального действия, предполагающей высокую степень духовности, многозначности происходящего на сцене. В интеллектуальных структурах музыка становится проводником в сверхдуховное сюрреалистическое пространство.

В целом музыкальные эксперименты в постдраматическом театре многочисленны и разнообразны. Их можно представить в виде нескольких смысловых кластеров (конstellаций), вариантов музыкализации всех театральных средств, пронизывая музыкальностью все произведение. В этом отношении можно выделить следующие уровни, затрагиваемые процессом музыкализации:

- музыкализация речи (эксперименты Е. Гротовского);
- музыкализация пластики и движения актера (театр Р. Виктюка);
- «озвучивание» среды и создание музыкального пространства;
- музыкальные способы организации спектакля и музыкальные структуры в театре, включая полифонию музыкальных средств выразительности.

На основе этих выработанных музыкально-драматургических средств складываются новаторские театральные системы конкретных режиссеров и нетрадиционное видение целого. Исходя из стилистических основ спектакля и музыкального решения, можно говорить о нескольких типах постановок, имеющих художественное единство:

- театр жестокости (концепция А. Арто [1]);
- мифологический театр (Ю. Любимов);
- метафорический театр (Э. Някрошюс);
- театр музыкальной инсталляции (Д. Крымов);
- театр тотальной музыкализации (содружество А. Могучий – А. Маноцков);
- театр подсознания (Т. Кулябин);
- театр радикального эксперимента и др.

Подытоживая все вышеизложенное, нельзя не признать верность следующего положения. Процесс музыкализации охватывает все стороны и все составные театрального действия, начиная от манеры произнесения слов, пластики, телодвижений, времени протяженности сцен, сценического пространства и пространства театральной среды до организации и структуры спектакля. Музыкальная и звуковая сторона оказывается все более значимыми и весомыми в процессе создания спектакля. Уровень звуковой организации уплотняется, музыка работает не только линейно, но часто выстраивается полифонически, обеспечивая возможность плавного и свободного пересечения границ между различными языками, инициируя сгущение и умножение возможных смыслов, способствуя построению уникальных музыкально-архитектонических конструкций. Философско-эстетические и художественные модели, предложенные современным театром, остаются одними из самых интересных объектов для теоретического изучения.



ЛИТЕРАТУРА



1. Арто А. Театр и жестокость. // Как всегда - об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С.Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – 288 с
2. Заболотняя М. «Баттерфляй» // Петербургский театральный журнал. 1993. – №1. – С. 21.
3. Киреева Н. Ю. Нетрадиционные композиторские формы театрализации музыкального материала // Исторические, философские, политические и юридические науки. Культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (Манускрипт). — Тамбов, 2014. — №9 (47). Часть II. — С. 78–82.
4. Киреева Н. Ю. Музыкально-театральные представления XV–XVIII веков: прошлое и настоящее // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. «Эпоха Петра I и преобразования в отечественной культуре и искусстве» (23–25 ноября 2022). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. – С. 190–202.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: Изд-во ABCdesian, 2013 г. – 312 с.

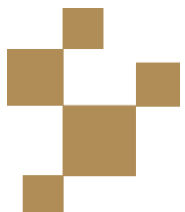
ПУТЕЧЕВА О.А.

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Department of Social Sciences and Health Organization
Kuban Medical Institute
e-mail: matdarya@yandex.ru

MUSIC AND THEATER: THE ISSUE OF INTERACTION

ANNOTATION. The article explores the interaction between music and drama theater, the art of which is inherently proteistic. Therefore, one of the most organic phenomena of the theater, whose forms are just as mobile and easily succumb to innovations, is the art of music. It was in the drama theater that music went from illustrativeness to independence, equality with other elements of the text, and in some cases to prevailing over other sign systems. The path of music from illustration to "personality" and effectiveness in general, accompanies the development of theatrical forms from traditional to surreal and post-dramatic.

KEYWORDS: music, drama theatre, interaction, synthetism, musicalization of speech, musical methods of organization.



Го Шаоин

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»



ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА КАК ГРАНИ ЕДИНОГО ТВОРЧЕСТВА

АННОТАЦИЯ. Через призму творческого и научного наследия представителей философских, филологических наук XVIII-XX века в статье транслируется заключение о взаимосвязи, взаимовлиянии музыкального искусства, литературного творчества и науки. По мнению автора, ближе всех к заявленной теме подошел А.Ф. Лосев, который однажды заметил, что философия, математика и музыка – суть одно и то же. На примере работ Жан Жака Руссо, Т.В. Гофмана, Фридриха Ницше, Пауля Наторпа и других автор подчеркивает их стремление почерпнуть вдохновение в музыке, выводя сентенцию о влиянии и значении музыкального искусства и музыкальности в рамках творческого мышления и научной деятельности.

Ключевые слова: философия и музыка, музыка в науке, музыка и искусство, смыслообраз, Пауль Наторп.





«Без музыки жизнь была бы заблуждением».
Фридрих Ницше

HTTPS://ART-JOURNAL.RU



Один из оригинальных мыслителей XX в., филолог Яков Эммануилович Голосовкер, в работе «Имагинативный абсолют» подчеркнул единство философии и искусства, обратившись к понятию смыслообраз. Рассматривая его в качестве сущностного момента для обеих отраслей гуманитарного знания, Голосовкер в случае философии предлагал ставить ударение на первый слог, поясняя, что мыслитель актуализирует в своем творчестве смыслообразы. Напротив, в случае искусства, по Голосовкеру, необходимо делать ударение на втором слоге, поскольку любой художник воплощает в своем искусстве смыслообразы [1]. Однако ближе всех к интересующей нас теме подошел А.Ф. Лосев, который однажды заметил, что философия, математика и музыка – суть одно и то же [7].

Не секрет, что некоторые философы, равно как и литераторы, в том числе поэты совмещали оба призвания. В частности, всем известный факт связан с именем философа Жан Жака Руссо. Его опера «Деревенский колдун», написанная во второй половине XVIII в., рассматривается в истории музыки в качестве точки отсчета французской комической оперы. К слову сказать, постановку этой оперы видел, находясь в Париже, Н.М. Карамзин, оставив об этом восторженные описания в «Письмах русского путешественника» (в скобках заметим, что Руссо выступил в данном случае и автором музыки, и автором оперного либретто.)

Точно также всерьез увлекался сочинением музыки и один из самых мистических немецких писателей XIX в., оригинальный мыслитель Эрнст Теодор Вильгельм Гофман. О его пристрастии к композиторскому делу и любви к одному из величайших гениев, оставивших неизгладимый след в истории мировой художественной культуры, свидетельствует инициатива по смене имени. В возрасте 29 лет Гофман отказался от имени Вильгельм в пользу Амадея [8], став таким образом тезкой Моцарта. Помимо глубочайших философских мыслей, воплощенных в его новеллах «Дон Жуан», «Кавалер Глюк», «Крейслериана», Гофман запомнился потомкам и в качестве композитора, став основоположником такого направления в немецком музыкальном искусстве, как романтическая критика¹.

Примечательно, что из числа музыкальных произведений, количество которых составляет восемьдесят пять творений, есть оперы, балеты и камерная музыка. Из них наибольшую популярность завоевала опера «Ундина» (1816), о которой положительно высказался композитор Карл Вебер [8].

¹ Интересно, что стиль статей Гофмана во многом был созвучен стилистике критической литературы композитора Р. Шумана. Не случайно поэтому образ героя Гофмана Иоганнеса Крейсlera получил свое воплощение в шумановской «Крейслериане» – фортепианном цикле из восьми пьес.

Другой философ, теснейшим образом связанный с композиторским творчеством, – Фридрих Ницше. Освоивший фортепиано в условиях домашнего обучения, философ, по воспоминаниям современников, также обладал и неплохими вокальными данными, которые, однако, не стал развивать, принимая участие лишь в хоровом пении. Удивительно то, что даже вне музыкальных занятий, будучи подростком, Ницше не переставал думать о музыке, посвятив ей сочинение на вольную тему. Вот какие строки посвятил Ницше музыке в своей работе, которая была написана во время обучения в Пфорте². «Бог дал нам музыку, чтобы мы прежде всего влеклись ею ввысь... Ее главное назначение в том, что она направляет наши мысли к высшему, возвышает нас, даже потрясает... Всех людей, презирающих ее, необходимо рассматривать как бездарных, животногоподобных созданий. Да пребудет всегда этот дивный дар Божий спутником на моем жизненном пути!» [6].

Испытывая в юности увлечение творчеством Р. Шумана, впоследствии, на протяжении долгих десяти лет, кумиром Ницше был Р. Вагнер, с которым он поддерживал дружеское общение. Однако потом охлаждение к композитору привело и к охлаждению его творчеством. В работе «Казус Вагнера» философ признавался в следующем: «Вагнер – художник декаданса... Я далек оттого, чтобы безмятежно созерцать, как этот декадент портит нам здоровье – и к тому же музыку! Человек ли вообще Вагнер? Не болезнь ли он скорее? Он делает больным все, к чему прикасается, – он сделал больною музыку» [6].

Знаменательно, что в период душевной болезни Ницше любил проводить время за роялем, стоявшим в общей комнате психиатрической лечебницы, куда Ницше был помещен с целью реабилитации. По свидетельству Ф. Овербека – товарища Ницше, – «...просветление рассудка у того наступало, лишь, когда он играл на рояле... Пациенты и персонал имели уникальную возможность слушать музыку – единственную не пораженную недугом часть его личности [6]. Невероятно, но даже столь широко известное философское сочинение Ф. Ницше отмечено присутствием в нем искусства звучащей материи. Имеется в виду работа «Рождение трагедии из духа музыки». Помимо этого, косвенное присутствие философа обнаруживает и современный кинематограф, в котором так или иначе затрагиваются вопросы, поставленные Ф. Ницше в его философских трудах. Назовем следующие режиссерские работы:

– Гражданин Кейн / Citizen Kane (США, 1941). Режиссер Орсон Уэллс. Музыка Бернарда Херрманна. В главных ролях: Орсон Уэллс, Джозеф Коттен, Дороти Коминьоре;

² Речь идет о работе, получившей название «О музыке».



– Веревка / Rope (США, 1948). Режиссер Альфред Хичкок. Музыка Дэвида Баттолфа. В главных ролях: Джон Долл, Фарли Грейнджер, Джеймс Стюарт;

– Апокалипсис сегодня / Apocalypse Now (США, 1979). Режиссер Фрэнсис Форд Coppola. Музыка Фрэнсиса Форда Coppola, Кармине Coppola. В главных ролях: Марлон Брандо, Мартин Шин, Роберт Дювалл;

– Жертвоприношение / Offret (Швеция, Франция, Великобритания, 1986). Режиссер Андрей Тарковский. Музыка Иоганна Себастьяна Баха, Ватазуми Досо. В главных ролях: Эрланд Юзефсон, Сюзен Флитвуд, Аллан Эдвалль.

– Бойцовский клуб / Fight Club (США, Германия, 1999). Режиссер Дэвид Финчер. Музыка Даста Бразерса, Джона Кинга, Майкла Симпсоона. В главных ролях: Эдвард Нортон, Брэд Питт, Хелена Бонем Картер;

– Адвокат дьявола / Devil's Advocate (США, Германия, 1997). Режиссер Тейлор Хэкфорд. Музыка Джеймса Ньютона Ховарда. В главных ролях: Киану Ривз, Аль Пачино, Шарлиз Терон;

– Догвилль / Dogville (Дания, Нидерланды, Швеция, Германия, Великобритания, Франция, Финляндия, Норвегия, Италия, 2003). Режиссер Ларс фон Триер. Музыка Джованни Баттиста Перголези. В главных ролях: Николь Кидман, Пол Беттани, Харриет Андерссон;

– Сломанные цветы / Broken Flowers (Франция, США, 2005). Режиссер Джим Джармуш. Музыка Мулату Астатке. В главных ролях: Билл Мюррей, Джеффри Райт, Шэрон Стоун;

– Фонтан / The Fountain (Канада, США, 2006). Режиссер Даренн Аранофски. Музыка Клинта Мэнселла. В главных ролях: Хью Джекман, Рэйчел Вайс, Эллен Бёрстин;

– Туринская лошадь / A torinói ló (Венгрия, Франция, Франция, Швейцария, Германия, США, 2011). Режиссер Бела Тарр, Агнеш Храницки. Музыка Михая Вига. В главных ролях: Янош Держи, Эрика Бок, Михай Кормош³.

Аналогичным образом отголоски Заратустры слышны в работах российского философа А.Ф. Лосева, в первую очередь, в его масштабном труде «Музыка как предмет логики» [3].

На фоне представителей зарубежной культуры не менее впечатляет и композиторский путь русского философа, писателя В.Ф. Одоевского, чье творческое становление прошло под знаком XIX в. Напомним, что с именем князя Одоевского связано зарождение отечественной музыкальной журналистики. Его статьи, способствующие приобщению русской публики к музыке Моцарта и Бетховена, народному творчеству,

³ Подчеркнем, что представленный киноряд видится уникальным материалом для искусствоведческого анализа музыкальной составляющей кинотекста – феномена, основанного на синтезе искусств, в рамках которого музыка взаимодействует со словом и изобразительностью на равных правах.

а также музыке церковной и сегодня представляют значительный интерес. Сам В. Ф. Одоевский настолько был увлечен изучением устройства органа, что специально по его просьбе «был выполнен кабинетный орган «Себастианон» [8], названный так в честь Иоганна Себастьяна Баха. Во многом под впечатлением от «Кавалера Глюка» Гофмана Одоевский пишет «Труды кавалера Джамбаттисты Пиранези» (1831). Также перу В.Ф. Одоевского принадлежит новелла «Последний квартет Бетховена», посвященная почитаемому Владимиром Федоровичем Л. Ван Бетховену. До наших дней сохранилось и несколько музыкальных сочинений князя В.Ф. Одоевского.

Здесь же следует назвать и еще одного мыслителя, который надеялся связать свою жизнь с музыкой, став композитором, но заявил о себе миру как прозаик и поэт. Это Борис Леонидович Пастернак. Страдая от того, что он не был обладателем абсолютного слуха, что считалось недопустимым для человека, намеревающегося посвятить себя композиторскому творчеству, Пастернак после встречи с кумиром своей юности Александром Скрябиным отказывается от музыки в пользу литературы. Тем не менее, в действительности как пастернаковская проза, так и поэзия пронизана особой музыкальностью, тем более, что музыка, а также исполнительское творчество нередко оказываются в центре его произведений. Достаточно назвать такие художественные образцы, как «Охранная грамота» и «Люди и положения», многие страницы которых были отданы воспоминаниям о музыке и композиторе А. Скрябине; раннюю поэтическую импровизацию «Я клавишей стаю кормил с руки...»; стихотворения «Звуки Бетховена в улице», «Бетховен мостовых», «Скрипка Паганини» и многие другие.

В центре нашего исследовательского интереса – личность немецкого философа Пауля Наторпа (1854—1924). Начав профессиональное изучение музыки в 1871 г. – времени учебы в Берлинском университете, где одновременно с музыкой Наторп постигал премудрости поэзии, истории и классической филологии, будущий философ спустя 5 лет защищает диссертацию по истории Пелопоннесской войны. Именно в это время складывается круг музыкальных пристрастий Наторпа, куда входят Брамс, Шуман, Бах, Бетховен и особенно любимый Вагнер. Помимо этого, обозначенный период отмечен собственными музыкальными сочинениями философа, который не оставляет при этом и своих увлечений математикой. Затрудняясь в выборе пути, в 1875 г. Наторп встречается с композитором И. Брамсом – одним из своих кумиров, попросив мэтра дать оценку его композиторскому опыту. Получив ответ, который не оставил надежд на карьеру музыканта, Наторп посвящает себя философии и математике, сосредоточив свое внимание на присутствующее в одной и другой логическое начало. В 1881 г. Пауль Наторп защищает докторскую диссертацию по философии «Теория познания Декарта. К предыстории критицизма» [4].



В числе работ П. Наторпа, получивших широкую известность, назовем «Философию как основу педагогики» (1910), «Философскую пропедевтику» (1911), «Культуру народа и культуру личности» (1912). Однако наибольший вклад в гуманитарную науку XX в. Пауля Наторпа связывают с социальной педагогикой, в рамках которой философ развивал мысль о духовном становлении человека, о единстве индивидуального и социального начал как условия человеческой свободы.

Примечательно, что в конце своего философского пути П. Наторп, занимающийся проблемой научной объективации в области морального действия и художественного творчества, приходит к необходимости акцентировать внимание на самом акте воления и творчества, рассматривая «их как изначальный источник жизни в ее предельной смысловой концентрации» [2, с. 22]. Вполне закономерным поэтому становится пристальное внимание философа к личности творца: художника (Рембрандт), композитора (Бах) и поэта (Рабиндранат Тагор). За год до своей кончины, в 1923 г. философ выпускает брошюру «Значение Федора Достоевского для современного кризиса культуры» [там же]. Принимая во внимание факт невероятной плодовитости П. Наторпа, приобретшего широкую известность своими сочинениями во всем мире, среди наиболее известных музыкальных творений философа можно назвать лишь следующие сочинения композитора:

- Sonate für Violine und Klavier fis-Moll;
- Sonate für Violoncello und Klavier D-dur;
- Zwei Phantasiestücke für Pianoforte (№ 1 a-Moll; № 2 h-Moll);
- Drei Präludien und Fugen für Pianoforte (№ I e-Moll; № II D-Dur; № III Es-Dur);
- Trio e-Moll für Violine, Violoncello und Pianoforte.

Завершая работу, приведем слова философа-композитора, которые написаны на страницах его работы «Философская пропедевтика»: «...всякое искусство есть поэзия, а не истина, т. е. не теоретическая, не практическая истина; и тем не менее искусству присуща та последняя, даже высшая истинность, согласно которой основная закономерность построения природы, с одной стороны, и закономерность нравственного построения – с другой все же указывают на некоторое последнее единство, к которому они в равной мере стремятся и которое является их общей последней целью. Глубочайшее действие искусства основывается, таким образом, на идеальном предвосхищении единства природы и нравственности, бытия и долженствования – единства, хотя мыслимого само по себе и требуемого, но еще не достигнутого и даже недостижимого в эмпирической действительности [5, с. 102].



ЛИТЕРАТУРА

1. Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/golosovker-yakov-emmanuilovich/izbrannoe-logika-mifa/2> (дата обращения 18.02.20).
2. Куренной В. А. Философия и педагогика Пауля Наторпа // Наторп П. Избранные работы. – М.: Издательский дом «ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО», 2006. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). – С. 7–24.
3. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. – М.: Академический проект, 2012. – 205 с.
4. Можейко М. А. НАТОРП (Natorp) Пауль (1854-1924) – немецкий философ, представитель марбургской школы неокантианства. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://helpiks.org/2-7062.html> (дата обращения 18.02.20).
5. Наторп П. Философская пропедевтика // Наторп П. Избранные работы. – М.: Издательский дом «ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО», 2006. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). – 384 с.
6. Сирота Э. Ницше: музыка и Вагнер. Жизнь и биография Фридриха Ницше. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://nitshe.ru/nicshe-zhizn-biography-life-3.html> (дата обращения 09.03.20).
7. Узелац М. Философия музыки А. Ф. Лосева: на пути к новому пониманию бытия музыки. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.uzelac.eu/index.files/MilanUzelacStudije.htm> (дата обращения 12.04.20).
8. 10 писателей и философов, которые писали музыку. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://gorky.media/context/10-pisatelej-i-filosofov-kotorye-pisali-muzyku/> (дата обращения 07.03.20).
9. Корсакова И.А. Текст и дискурс в музыкальной коммуникации // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 4. С. 24-33.
10. Лю Ч. Философская концепция Ши в музыкальном искусстве Китая // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 3. С. 121-134.
11. Щербакова А.И. Феномен музыкального искусства: культурологический аспект // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 2 (10). С. 7-16.

GHO SHAOIN

Graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

e-mail: matdarya@yandex.ru

**PHILOSOPHY AND MUSIC
AS THE FACETS OF A SINGLE CREATIVITY**

ANNOTATION. Through the prism of the creative and scientific heritage of representatives of the philosophical and philological sciences of the 18th-20th centuries, the article conveys a conclusion about the relationship, mutual influence of musical art, literary creativity and science. According to the author, A.F. Losev, who once remarked that philosophy, mathematics and music are one and the same. On the example of the works of Jean Jacques Rousseau, T.V. Hoffmann, Friedrich Nietzsche, Paul Natorp and others, the author emphasizes their desire to draw inspiration from music, deducing the maxim about the influence and significance of musical art and musicality within the framework of creative thinking and scientific activity.

KEYWORDS: philosophy and music, music in science, music and art, meaning, Paul Natorp.