

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

ОПЕРА
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ:
ИСТОРИЯ
И СОВРЕМЕННОСТЬ

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

МОСКВА
2019

УДК 792. 54
ББК 88. 335. 41
О60



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

Редактор-составитель
доктор искусствоведения *И.П. Сусидко*

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

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

*Печатается в соответствии с решением
Редакционно-издательских советов
Российской академии музыки им. Гнесиных*

О60 **Опера в музыкальном театре: история и современность** Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко / Рос. акад. музыки. — Том 2. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. — 552 с., илл.

ISBN 978-5-8269-0251-6

ISBN 978-5-8269-0253-0 (Т. 2)

© РАМ имени Гнесиных, 2019
© И.П. Сусидко, 2019
© Коллектив авторов, 2019

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

OPERA
IN MUSICAL THEATER:
HISTORY
AND PRESENT TIME

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

MOSCOW
2019

УДК 792. 54
ББК 88. 335. 41
О60



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

Edited by:

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

Academic Reviewers

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

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

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

O60 Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the
International Academic Conference, November 11–15, 2019, ed. by Irina Susidko,
Gnessins Russian Academy of Music. Volume 2. Moscow: Gnessins Russian Academy
of Music, 2019. 552 p., ill.

ISBN 978-5-8269-0251-6

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

© Gnessins Russian Academy of Music, 2019
© Irina Susidko, 2019
© Authors, 2019

К 75-ЛЕТИЮ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

К 75-ЛЕТИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

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

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

- «Сказание об Орфее» Анджело Полициано: от поэмы к либретто
Fabula di Orfeo by Angelo Poliziano: From Poem to Libretto
Елена Панкина / Elena Pankina.....17
- Печатные издания русских оперных либретто: попытка каталогизации
Printed Editions of Russian Opera Librettos: An Attempt at Cataloguing
Анна Стеценко / Anna Stetsenko.....27
- «Барышня-крестьянка» vs “Mistress into Maid”: два либретто оперы Влади-
имира Дукельского
Baryshnia Krestyanka vs Mistress into Maid: Two Libretti of Vladimir
Dukelsky’s Opera
Антонина Максимова / Antonina Maksimova.....35
- Оперы Э. Денисова: к проблеме «композиторского либретто»
The Operas by Edison Denisov: Concerning the Issue of ‘the Composer’s
Libretto’
Галина Григорьева / Galina Grigorieva.....47
- Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному
театру
After Dahlhaus: From Literary Opera to New Music Theatre
Владислав Тарнопольский / Vladislav Tarnopolsky.....55

Литературная опера: текст и подтекст

Literary Opera: Text and Subtext

Галина Заднепровская / Galina Zadneprovskaya.....65

«Белые ночи» Ю. М. Буцко – Ф. М. Достоевского

White Nights by Y. M. Butsko – F. M. Dostoevsky

Евгения Чигарева / Evgenia Chigereva.....77

Либретто оперы Э. Артемьева «Преступление и наказание»: проза Ф.М.Достоевского в поэтической трактовке Ю. Ряшенцева

The Libretto of *Crime and Punishment*, an Opera by E. Artemyev: F.M.Dostoevsky's Prose Interpreted in Yu. Ryashentsev's Poetry

Светлана Войткевич / Svetlana Voitkevich.....85

Польская литературная опера XXI века. Введение в исследование

Polish Literary Opera of the 21st Century. Reconnaissance

Паулина Зглинецкая / Paulina Zgliniecka.....95

VI. ОПЕРА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

OPERA IN A SOCIOCULTURAL CONTEXT

Царедворец, музыкант: граф Матвей Виельгорский и опера

Courtier, Musician: Count Matvey Vielgorsky and Opera

Галина Петрова / Galina Petrova.....103

Социальные и институциональные аспекты балета в парижской Опере XIX века

Social and Institutional Aspects of Ballet in the Paris Opéra of the 19th Century

Ольга Жесткова / Olga Zhestkova.....111

Когда главная роль в опере отдана балерине: опера Д. Обера «Немая из Портичи» («Фенелла») на петербургской сцене с участием танцовщиц Марии Новицкой и Екатерины Телешевой

When the Main Part in an Opera is Given to the Ballerina: Daniel Auber's Opera *La Muette de Portici (Fenella)* on Stage in St. Petersburg with the Participation of Dancers Maria Novitskaya and Ekaterina Teleshova

Ольга Федорченко / Olga Fedorchenko.....121

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

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

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

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

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

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

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

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

Скиния и Иерусалимский Храм: элементы театрализованной зрелищности в еврейском искусстве древности

The Tabernacle and the Temple in Jerusalem: Elements of Theatrical Pageantry in the Jewish Art of Antiquity

Лидия Чаковская / Lidia Chakovskaya.....271

Музыка и музыкальные инструменты во флорентийских священных представлениях

Music and Musical Instruments in the Florentine Sacre Rappresentazioni

Наталья Вавилина / Natalia Vavilina.....283

Поющие персонажи немецкой мистерии позднего Средневековья
Singing Characters of the German Mystery in the Late Middle Ages

Ирина Климова / Irina Klimova.....291

Музыка драмы М. И. Цветаевой: опыт сценического претворения
The Music of Tsvetaeva's Drama: A Case of Stage Implementation

Джамиля Кумукова / Dzhamilya Kumukova.....303

«Пиковая дама» П. И. Чайковского в зеркале современного театра
Tchaikovsky's *The Queen of Spades* Reflected by the Contemporary Theater

Евгения Артемова / Evgeniya Artemova.....313

Московская премьера «Катерины Измайловой» Шостаковича в постановке
Вл. И. Немировича-Данченко. Театроведческая реконструкция спектакля
The Moscow Premiere of Shostakovich's *Katerina Izmailova* Staged by
Vladimir Nemirovich-Danchenko. Reconstruction of the Performance

Константин Черкасов / Konstantin Cherkasov.....321

Парижская Opéra Comique в начале XX века: менеджмент, руководство,
репертуар

Paris Opéra Comique in the Early 20th Century: Management, Direction,
Repertoire

Ирина Захарбекова / Irina Zakharbekova.....331

Идея трехпланной сцены в концепции оперной режиссуры В.Э. Мейерхоolda
The Idea of a Three-Dimensional Scene in the Concept by V.E. Meyerhold's
Opera Direction

Александр Ряпосов / Alexander Ryaposov.....339

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- «Сатьяграха» Филипа Гласса: на пути к новому типу оперного синтеза
 Philip Glass's *Satyagraha*: Towards a New Type of Opera Synthesis
Алла Коробова / Alla Korobova.....423
- Оперная идентичность Александра Гёера
 Operatic Identity of Alexander Goehr
Юлия Агишева / Yuliya Agisheva.....433
- «В ожидании Страделлы»: элиминация главного героя в опере «Ti vedo, ti sento, mi perdo» («Вижу тебя, слышу тебя, теряю себя») С. Шаррино
 'Waiting for Stradella': Elimination of the Main Character in the Opera *Ti vedo, ti sento, mi perdo* by S. Sciarrino
Ирина Сниткова / Irina Snitkova.....441
- Бессмысленные игры: интерпретация музыкальных знаков в опере Джеральда Барри «Приключения Алисы под землей»
 Nonsense Games: Interpreting Musical Signs in Gerald Barry's Opera *Alice's Adventures Under Ground*
Адриан Смит / Adrian Smith.....451
- Слово, число и жест в произведении Александра Кнайфеля «Алиса в стране чудес»: синкретический музыкальный театр или опера будущего
 Word, Number, and Gesture in Alexander Knaifel's *Alice in the Wonderland*: Syncretic Musical Theater or Oncoming Opera
Георгий Ковалевский / Georgy Kovalevsky.....461
- Опера Петера Этвёша «Три сестры»: некоторые особенности музыкально-сценической интерпретации пьесы А. Чехова
Tri sestry (The Three Sisters), an Opera by Péter Eötvös: Some Features of the Musical-Stage Interpretation of Anton Chekhov's Play *Tri sestry*
Людмила Гаврилова / Liudmila Gavrilova.....471
- Интерпретации кафкианских сюжетов на современной оперной сцене: оперы «У врат закона» С. Шаррино, «К...» Ф. Манури и «Метаморфозы» М. Левинаса
 Interpretation of Kafka's Stories in Contemporary Opera: S. Sciarrino's *At the Gates of Law*, F. Manouri's *K...*, and M. Levinas *Metamorphosis*
Светлана Лаврова / Svetlana Lavrova.....481

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

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

Татьяна Сиднева, Полина Куликова / Tatiana Sidneva, Polina Kulikova.....491

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

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

Марианна Высоцкая / Marianna Vysotskaya.....501

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

Лада Пыльнева / Lada Pylneva.....511

Казахская опера: история и будущее

Kazakh Opera: History and Future

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

Театральность в музыке Жоржа Апергиса

Theatricality in the Music by Georges Aperghis

Татьяна Яковлева / Tatiana Yakovleva.....531

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

Implementation of the Noh Theater Traditions in Kaija Saariaho's Opera *Only the Sound Remains*

Наталья Саамишвили / Natalia Saamishwili.....541

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

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

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

FABULA DI ORFEO BY ANGELO POLIZIANO:
FROM POEM TO LIBRETTO

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

Текст Полициано, будучи результатом сложных жанровых и стилевых пере-плетений, обладает новым качеством в силу предназначения для сцены. Среди многочисленных источников «Орфея» отсутствуют сценические произведения, – поэт объединяет части сюжета, трактовки, опираясь на собственный опыт соз-дания масштабных повествовательных и лирических итальянских и латинских текстов («Стансы на турнир», «Дар кормилице»). Пьеса характеризуется некото-рой непоследовательностью драматического развития, контрастностью поэтиче-ских метров, форм и стилевых регистров, предназначенных для разных этапов действия. Среди развернутых фрагментов, написанных терцинами или октава-ми, «вставных» канцон и латинских стихов, выделяется сцена утраты Эвриди-ки, в которой полностью нарушается изложение нормативными строфами, по-вествование вытесняется драмой, а сложная поэтическая организация отражает взаимодействие персонажей.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дальнейшее действие не выписано последовательно и связано, – отдельные высказывания персонажей явно должны были в реальной постановке обрасти событиями и сценами. Тем не менее, преследование Аристеем Эвридики сохранилось в виде его песни, представляющей собой родственную капитоло комбинацию 3-строчных строф с завершающим катреном с рифмовкой a7b7c11 a7b7c11 d7c7d11 e7f7e11. Достаточно простая в стилистическом отношении песня органична предыдущей пасторальной сцене, однако в драматургическом плане является такой же автономной канцонной универсальной содержания, как и предыдущая песня Аристея.

То, что пьеса в этой ее части максимально близка застольному представлению, подтверждается включением в произведение «in stilo vulgare» большой 52-строчной латинской оды Орфея, имеющей явно «вставной» характер и сохранившейся благодаря отдельным источникам, в том числе первому болонскому изданию пьесы (1494). Каковы бы ни были причины и датировка введения в спектакль этой «политизированной» [14, 43] сапфической оды (a1b11c11d5), посвященной славлению кардинала Гонзаги [14, 43; 9, 128; 5, 123–128], показательна сама возможность перерыва в развитии действия. Помещение в кульминационный момент перед известием о смерти Эвридики этого свидетельства учености Орфея и его исполнительского мастерства (в лице певца Баччо Уголино) вновь демонстрирует переходную жанровую природу «Орфея», его пограничное положение между этикетным придворным зрелищем³ и омузыкаленной пьесой.

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

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

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

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

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

Персонаж

Эвридика
Орфей
Фурия

Поэтическая форма монолога

a7b7a11b7c11c11
a7b11c11b11a7c11
a11b11b7a11

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

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

Последняя фраза Фурии – «tua leggi e ferma» – словно воплощает запрещающий жест.

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

«Stanze per la giostra» [10, Aiiiir]

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

«Fabula di Orfeo» [10, Fiv]

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: дис. ... д-ра иск. М., 2007. 453 с.
2. Полициано А. Сказание об Орфее / пер. С. В. Шервинского, вступ. ст. А. К. Дживелегова, М. Н. Розанова. М.: Academia, 1933. 83 с.
3. Angeli Politiani Silua cui Titulus Nutricia. Florentiae: Antonius Miscominus, 1491. [48 p.].
4. Augugliaro V. Considerazioni intorno alla Fabula di Orfeo di Angelo Poliziano // SPOLIA: Journal of Medieval Studies. <http://www.spolia.it/online/it/documents/CONSIDERAZIONIINTORNOALLAFABULADIORFEODIANGELOPOLIZIANO.pdf>.
5. Bosisio M. Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione // Rivista di studi italiani. 2015. XXX. № 1. Pp. 112–151.

6. Bottecchia T. «Così pii trovi voi verso il mio canto». La favola di Orfeo ed Euridice nelle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara: Tesi di laurea. Università degli Studi di Padova, 2018. 194 p.
7. Branca V. Poliziano e l'umanesimo della parola. Torino: Einaudi, 1983. XII, 375 p.
8. Celenza Ch. S. The Intellectual World of the Italian Renaissance. Language, Philosophy, and the Search for Meaning. New York: Cambridge University Press, 2018. 438 p.
9. Fantazzi Ch. Poliziano's Fabula di Orfeo: a Contaminatio of Classical and Vernacular Themes // Revista de Estudios Latinos. 2001. № 1. Pp. 121–136.
10. Le cose volgari de M. Angelo Politiano. Bologna: Platone delli Benedicti, 1494. [81 p.].
11. Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano / ed. G. Carducci. Firenze: Barbéra, 1863. 400 p.
12. Mussini C. Apud antiquos. La ricostruzione dell'antichità nell'insegnamento di Poliziano // Philologus / Ed. by S. Föllinger, T. Fuhrer, J. Stenger, M. Vöhler, K. Volk, S. Rocchi, C. Mussini. Berlin – Boston: De Gruyter, 2017. Vol. 7: Imagines Antiquitatis. Representations, Concepts, Receptions of the Past in Roman Antiquity and the Early Italian Renaissance. Pp. 131–153.
13. Pirrotta N., Povoledo E. Li due Orfei: Da Poliziano e Monteverdi. Turin: Edizioni RAI, 1969. 481 p.
14. Tisconi Benvenuti A. L'Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali // Medioevo e umanesimo, 61. Padova: Antenore, 1986. XI, 221 p.
15. Torello-Hill G. Angelo Poliziano's De poesi et poetis (BNCF Naz. II.I.99) and the Development of Ancient Dramatic Criticism // I Tatti Studies in the Italian Renaissance. Villa I Tatti: The Harvard University, 2017. Vol. 20. № 1. Pp. 105–126.

REFERENCES

1. Korobova A. G. Pastoral' v muzyke evropejskoj tradicii: k teorii i istorii zhanra [*Pastoral in the music of European tradition: on the theory and history of the genre*]: diss. of a Doctor of Art Studies. Moscow, 2007. 453 p. (In Russian)
2. Poliziano A. Skazanie ob Orfee [*Fabula di Orfeo*] / per. S. V. Shervinskogo, vstup. st. A. K. Dzhivelegova, M. N. Rozanova [trans. by S.V. Shervinsky, intr. by A.K. Dzhivelegov, M. N. Rozanov]. Moscow: Academia, 1933. 83 p. (In Russian)
3. Angeli Politiani Silua cui Titulus Nutricia. Florentiae: Antonius Miscominus, 1491. 48 p.
4. Augugliaro V. Considerazioni intorno alla Fabula di Orfeo di Angelo Poliziano // SPOLIA: Journal of Medieval Studies. <http://www.spolia.it/online/it/documents/CONSIDERAZIONIINTORNOALLAFABULADIORFEODIANGELOPOLIZIANO.pdf>.
5. Bosisio M. Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione // Rivista di studi italiani. 2015. XXX. № 1. Pp. 112–151.
6. Bottecchia T. «Così pii trovi voi verso il mio canto». La favola di Orfeo ed Euridice nelle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara: Tesi di laurea. Università degli Studi di Padova, 2018. 194 p.
7. Branca V. Poliziano e l'umanesimo della parola. Torino: Einaudi, 1983. XII, 375 p.
8. Celenza Ch. S. The Intellectual World of the Italian Renaissance. Language, Philosophy, and the Search for Meaning. New York: Cambridge University Press, 2018. 438 p.
9. Fantazzi Ch. Poliziano's Fabula di Orfeo: a Contaminatio of Classical and Vernacular Themes. In: Revista de Estudios Latinos. 2001. № 1. Pp. 121–136.
10. Le cose volgari de M. Angelo Politiano. Bologna: Platone delli Benedicti, 1494. 81 p.
11. Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano / ed. G. Carducci. Firenze: Barbéra, 1863. 400 p.
12. Mussini C. Apud antiquos. La ricostruzione dell'antichità nell'insegnamento di Poliziano. Philologus. Ed. by S. Föllinger, T. Fuhrer, J. Stenger, M. Vöhler, K. Volk, S.

- Rocchi, C. Mussini. Berlin – Boston: De Gruyter, 2017. Vol. 7: Imagines Antiquitatis. Representations, Concepts, Receptions of the Past in Roman Antiquity and the Early Italian Renaissance. Pp. 131–153.
13. Pirrotta N., Povoledo E. Li due Orfei: Da Poliziano e Monteverdi. Turin: Edizioni RAI, 1969. 481 p.
14. Tissoni Benvenuti A. L'Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali. In: Medioevo e umanesimo, 61. Padova: Antenore, 1986. XI, 221 p.
15. Torello-Hill G. Angelo Poliziano's De poesi et poetis (BNCF Naz. II.I.99) and the Development of Ancient Dramatic Criticism. In: I Tatti Studies in the Italian Renaissance. Villa I Tatti: The Harvard University, 2017. Vol. 20. № 1. Pp. 105–126.

Панктна Елена Валериевна

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

Elena V. Pankina

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

e-mail: 2mikep@mail.ru

ПЕЧАТНЫЕ ИЗДАНИЯ РУССКИХ ОПЕРНЫХ ЛИБРЕТТО:
ПОПЫТКА КАТАЛОГИЗАЦИИ

PRINTED OPERA LIBRETTOS IN RUSSIA:
ATTEMPT AT CATALOGUING

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

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

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

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

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

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

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

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

I. SOME OBSERVATIONS ABOUT LIBRETTO CATALOGUES

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

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

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

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

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

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

II. CRITERIA AND PRINCIPLES OF RUSSIAN OPERA LIBRETTOS CATALOGUING

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

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

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

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

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

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

¹ It is interesting to compare editions of vaudeville texts with comic opera librettos of the 18th century.

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

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

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

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

Ex. 1.

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

Ex. 2.

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

ИЗДАНИЯ ЛИБРЕТТО

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

III. CONCLUSIONS

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

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

ЛИТЕРАТУРА | REFERENCES

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

Стеценко Анна

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

Anna Stetsenko

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

stet.anna@gmail.com

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

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

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

Ключевые слова: .

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

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

Keywords: .

Российская премьера единственной оперы Владимира Дукельского «Барышня-крестьянка» состоялась в 2015 году в рамках Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней. Продолжение 4» на сцене Санкт-петербургского Эрмитажного театра. Для постановки была избрана одна из поздних авторских редакций оперы с либретто на английском языке¹. Оркестровку и редакцию для российской премьеры выполнил художественный руководитель и генеральный директор фестиваля Игорь Роголев².

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ ИЗ ЖИЗНИ ОПЕРЫ

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

¹ Дукельский завершил работу над клавиром в 1957 году.

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

³ В это время Дягилев планировал постановку балета-оратории «Ода» Николая Набокова, замысел которого отсылал к елизаветинской эпохе, воспетой Ломоносовым. Известно, что постановка неоднократно откладывалась. По воспоминаниям Набокова, Дягилев был крайне недоволен незначительной с его точки зрения заинтересованностью в работе Бориса Кохно (либретто), Сержа

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

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

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

Лифаря (премьер), Павла Челищева (декорации), Леонида Мясина (хореография) [1, 143].

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

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

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

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

вой странице есть также указание на то, что либретто «по Пушкину» написано самим композитором «помимо выдержек из оригинала». Рукописи нот сохранили два авторских перевода названия: на английский язык — “Mistress into Maid” и на французский — “Demoiselle-Paysanne”.

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

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

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

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

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

С 1953 года ежегодные постановки опер осуществлялись и в Калифорнийском университете Санта-Барбары (под руководством Карла Житовски). Именно здесь в 1958 году состоялась премьера оперы Дукельского. Для постановки оперы либретто было переведено на английский язык, а оригинальное название было заменено названием “Mistress into Maid”. Несмотря на то, что Дукельский сам переводил стихи американских поэтов¹¹, перевод текстов собственных музыкальных произведений композитор доверял профессиональным переводчикам, причем в опубликованных и рукописных нотх переводчик указывался как автор английского текста (либретто, сценария). Перевод либретто оперы Дукельского выполнил Григорий Голубев (1891–1958),

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

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

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

ЛИБРЕТТО И ЕГО ПЕРЕВОД: В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО

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

Таблица 1.

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

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

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

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

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

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

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

Мисс Жаксон:

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

Лиза:

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

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

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

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

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

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

Таблица 2.

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

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

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

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

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

¹⁴Текст приводится по клавиру 1957 года.

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

ЛИТЕРАТУРА

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

REFERENCES

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

Максимова Антонина Сергеевна

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

Antonina S. Maksimova

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

x-tonik@mail.ru

ОПЕРЫ Э. ДЕНИСОВА:
К ПРОБЛЕМЕ «КОМПОЗИТОРСКОГО ЛИБРЕТТО»

THE OPERAS BY EDISON DENISOV:
CONCERNING THE ISSUE OF 'THE COMPOSER'S LIBRETTO

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

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

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

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

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

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

«Пена дней» и «Четыре девушки» Э. Денисова уникальны — их либретто написаны на языке литературного оригинала, подобный опыт не имеет аналогов в истории оперы. Эти «французские» оперы были созданы в 80-е годы, в зрелый период творчества композитора; однако опыт создания «авторского» либретто сложился гораздо раньше, еще в студенческие годы. И если о поздних операх, об их либретто так или иначе идет речь в различных материалах [6, 93–96; 7, 193–203; 8, 203–206] то о первой «русской» опере «Иван-солдат» до недавнего времени совсем ничего не было известно. В 1956 году ее первая картина игралась на выпускном экзамене в Московской консерватории, остальные четыре были закончены в аспирантуре (1959). Из трех актов автором был оркестрован только первый, два других остались в клавире. Ю. Каспаров сделал полную оркестровую версию оперы, и в его редакции «Иван-солдат» был поставлен в 2016 году на родине Э.В., в Томске [1, 52–58].

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

«Авторское» либретто давалось молодому композитору не без трудностей. Сказка Афанасьева занимает всего две страницы, — вспоминал он. «<...> Пять картин оперы на этом не выстроишь, <...> там огромный монтаж материалов, <...> да еще многие тексты я досочинил сам» [6, 52]. В текстах явно чувствуется влияние «Прибауток» Стравинского, частушек. Вот образец денисовских стихов:

¹ По отношению к либретто, созданного самими композиторами на основе литературных сочинений, особую актуальность приобретают вопросы, заданные в предисловии сборника статей, посвященного проблемам издания словесных текстов оперного сочинения: можно ли считать либретто особым жанром; насколько этот жанр чисто литературный [8, *VII*]. По отношению к либретто опер Денисова ответ на эти вопросы совпадает с тем, который дали немецкие ученые, оценивая драматическую основу музыкально-театрального произведения в целом, — да, это особый тип текста, существующий в условиях «пропевания» [9, *VIII*], причем авторство композитора еще более усиливает тексто-музыкальную связь.

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

Иван:

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

Скомбинированный из разных сказок сюжет воплощен в пяти картинах, чередующих контрастные сцены – в царских палатах, в кабаке, на пристани, в спальне царевны и вновь в царских палатах, где счастливо завершаются злоключения бравого Ивана-солдата на пути к невесте – царской дочери. Композитор строит оперный сюжет, умело чередуя ариозо и массовые сцены, пляски и хоры – шуточные, величальные, свадебные. Действует и система лейтмотивов, объединяющая сквозное действие. Стилистика текста выдержана в манере русской сказочной традиции, а музыка органично вписывается в русло так называемой «новой фольклорной волны» 50-х годов. «Это опера-лубок», – по определению Ю.Холопова и В.Ценовой [5, 18]. Построенное во многом по законам русской классической оперы, либретто «Ивана-солдата» в полной мере можно считать *композиторским*, ибо весь ход событий, тексты сольных и хоровых номеров сочинены и скомпонованы самим автором.

Оперу «Пена дней» Денисов закончил в 1981 году. Путь к ней был очень долгим – с романом Бориса Виана он познакомился еще в конце 60-х годов, читал его в оригинале, и тогда же у него возник замысел непременно написать оперу. Его потрясла и захватила многогранная личность писателя – автора и исполнителя шансон, джазового трубача, поэта. Сама идея романа с его «пронзительной», по словам Рамона Кено, темой любви и смерти, «психологическим сюрреализмом» оказалась ему очень близкой [6, 271]. Работа над оперой продолжалась долгих 14 лет, историю ее создания композитор подробно описывает в «Беседах» с Д. Шульгиным, в «Записных книжках» [6; 4].

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

шин и карикатурных полицейских, то образ гильотины, то одушевленные полусказочные фигуры Мыши и Кота, по-своему разрешающих в финале основную коллизию сюжета? И тут же – смерть главной героини от фантастической кувшинки, разрастающейся в ее легких. По словам композитора, он многое сократил в сюжете, оставив главную линию – «<...> конфликт мечты – красивой, почти детской сказки и страшной нашей повседневноности» и определил жанр оперы как «лирическую драму» [4, 24–25]. Отсюда – существенные изменения в тексте первоисточника, принцип, который поясняет сам композитор: это полная авторская свобода, подчинение текста музыкальному замыслу, «проецирование текста на себя», особенно в тех случаях, когда «не устраивает концепция» [там же]. Он поступал так же, работая с поэтическими текстами Пушкина, Блока, того же Виана – в вокальных циклах, стремясь сделать текст «своим» [там же]. Так было и с романом Виана, в концепцию которого композитор внес кардинальное изменение. Оно касается религиозной линии и связано с введением фигуры Христа, с текстами из католического реквиема и мессы в сцене отпевания Хлои и, конечно, с текстом заключительной песни слепых девочек. Эта песня кардинально меняет смысл пессимистической концепции Виана, в которой смерть и зло побеждают; у Денисова конец оперы озвучивает анонимный текст старинной религиозной песни о Христе и говорит о добре и бессмертии:

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

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

Эти вставки – не единственные в либретто. Композитор говорил, что трудности с его созданием возникали из-за «<...> отсутствия какого-либо театрального деления материала на отдельные акты и, тем более, отдельные мизансцены. Иногда даже и текста сильно не хватало: у Виана были большие, огромные важные главы с самым разным текстом, но при этом вообще не было ни одного диалога (очевидно, композитор имеет в виду главы описательного склада, другие главы, напротив, содержат развернутые диалоги). Откуда их было взять? Пришлось пойти на очень большой литературный монтаж и ввести довольно много стихотворных текстов из других сочинений Виана, в частности, из его шансон» [6, 272]. Те диалоги, которые содержатся в романе, автор либретто сохранил, тщательно воспроизведя их стилистику, юмор, нарочитые бытовизмы. Позже, готовя оперу к постановке в Перми (1989), Денисов сам сделал перевод либретто на русский язык. Машинопис-

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

Э. Денисов считал «Пену дней» своим «основным сочинением;<...> все остальное писалось либо перед ним, либо вокруг него» [4, 90] .

В 1986 году он написал камерную оперу «Четыре девушки» по пьесе Пабло Пикассо, «композиторское либретто» которой по-своему отразило ее концепцию. Содержание пьесы Денисов описывает так: «Здесь нет никакого привычного оперного сюжета – только игра-пение, только игра-танец» [6, 326]. Четыре юных девушки резвятся в саду, придумывая все новые игры, обмениваясь репликами, излучая свет и вкушая радости жизни. Опера одноактна, содержит шесть картин, соответственно первоисточнику, и написана на его неизменный, но значительно сокращенный текст. Композитор ввел в либретто стихи Рене Шара и Анри Мишо в хоровых сценах; цель этих вставок, – по словам Денисова, – смягчить некоторую жестковатость текста Пикассо, усилить его поэтичность. И еще: «У меня такое было в Реквиеме, где я тоже расширил литературное пространство» [6, 325] – к этому выражению композитора мы еще вернемся.

Следует напомнить, что «Четыре девушки» были написаны Э.Денисовым по предложению Г. Рождественского, Маэстро предложил ему написать одно-актную оперу и представить ее в одном концерте с оперой Моцарта «Аполлон и Гиацинт», для нее Денисов должен был сочинить каденции и рецитативы, отсутствующие у Моцарта. Этому исполнению не дано было осуществиться, но «следы» этой идеи есть в музыке «Четырех девушек» – «<...> целый пучок цитат из “Аполлона и Гиацинта” – <...> мой поклон дорогому для меня Моцарту», – говорит Денисов [6, 324].

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

В истории музыки опера всегда была литературной, поскольку ее сюжет, как правило, заимствовался либо из романа, повести, рассказа, либо из пьесы.

Приведу в связи с этим слова Л. Кириллиной: «Тенденция к синтезу жанров разных видов искусства под знаком некоей общей – в свое время казавшейся единственно верной и передовой – эстетики нарастала к концу XIX века. Эта эстетика могла мыслиться как романтическая или реалистическая, историческая или символистская, но всякий раз для определенного поколения или группы единомышленников она распространялась на всё искусство в целом: поэзию, прозу, музыку, театр, живопись и т.д. На этом пути были и великие художественные открытия, и рискованные эксперименты, и крайности, и заблуждения. Так, например, возникшая вследствие распространения на музыкальный театр законов разговорной драмы и эпико-повествовательных жанров “*литературная опера*” (курсив мой – Г.Г.), являющаяся как бы достоверной *музыкальной версией* (курсив мой – Г.Г) по возможности точно перенесенного в либретто литературного или драматического первоисточника) дала немало замечательных произведений, однако в целом была чревата опасностью утраты оперой ее специфики. Музыка здесь могла превратиться (и иногда превращалась) в звуковое сопровождение текста, в иллюстрацию “чужого” слова. Но зачем тогда опера? Из соседних “ниш” ее обязательно вытеснит законный “хозяин” – драма или роман, поскольку в этих жанрах слово – главное, а в опере оно – лишь вспомогательное средство выражения смысла» [3, 12]. Однако в операх XX столетия оперный жанр все больше свидетельствовал о все возрастающем значении литературной оперы. *В широком смысле слова* многие произведения, использующие в виде первоисточника неизменный или в той или иной степени измененный литературный текст, относятся к этой разновидности – «Пену дней», безусловно, можно отнести к ней. В тесном, *специфическом* значении этого термина *литературной оперой* следует считать *те образцы жанра, где текст первоисточника не нарушен, музыка напрямую следует за ним* (исключение составляют незначительные купюры или повторы слов и синтагм). Таковы, к примеру, «Игроки» Шостаковича или «Бег» Сидельникова, написанные на тексты Гоголя и Булгакова почти без купюр. В этом же ряду – и «Четыре девушки» Денисова. Очевидно, что наиболее естественной почвой для сближения литературного и музыкального жанров является именно *текст пьес*, где диалоги и партии действующих лиц «запрограммированы» самим литературным жанром.

Специфической особенностью «авторских» либретто Денисова, как мы видели, является расширение «*литературного пространства*» введением стихов и иных текстов, вызванное изменением концепции первоисточника; они отличаются также расширением «*музыкального пространства*», если перефразировать это выражение Денисова: по ходу событий в «Пене дней» он неоднократно вводит музыку Дюка Эллингтона которую, как явствует из текста романа, так любит Хлоя, а также музыку в джазовом стиле, аллюзию на оперу Вагнера в сцене чтения легенды о Тристане и Изольде, моцартовские цитаты в «Четырех девушках».

Хочется повторить в заключение слова Э.В.Денисова: «Конечно, основное мое сочинение – это “Пена дней”» – и добавить: <...> Но мне нужно еще написать «Мелкого беса» и главное – «Мастера и Маргариту» [4, 90]. Однако этим творческим планам уже не дано было осуществиться.

ЛИТЕРАТУРА

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

REFERENCES

1. Grigoreva G. Neizvestnaya opera E.Denisova [Unknown opera by E. Denisov] // Zhurnal Obschestva teorii muzyki [Journal of the Society of Theory of Music], 2018, no. 4, pp. 52–58.
2. Zadneprovskaya G.V. Literaturnaya opera v teorii Karla Dalhauza [Literary opera in the theory of Karl Dahlhaus] // Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal «Uspеhi sovremennoy nauki i obrazovaniya» [International Research Journal «Advances in Modern Science and Education»], 2017, vol. 2, no. 3, pp. 186–189.
3. Kirillina L. Drama – Opera – Roman [Drama - Opera - Roman] // Muzyikalnaya akademiya [Musical Academy], 1997, no. 3. S. 3–15.
4. Neizvestnyiy Denisov. Iz zapisnykh knizhek (1980/81-1986, 1995) [Unknown Denisov. From notebooks (1980/81-1986,1995)]. Publikatsiya, sostavlenie, vstupit. statya i kommentarii V.Tsenovoy. Moscow, Kompozitor, 1997.
5. Holopov Yu., Tsenova V. Edison Denisov [Edison Denisov]. Moscow, Kompozitor, 1992.
6. Shulgin D. Priznanie Edisona Denisova [Confession of Edison Denisov]. Moscow, Kompozitor, 1998.
7. Kuprovskaia E. O'pera L' E'cum des jours (1981). In Ekaterina Kuprovskaia. Edison Denisov. Paris, Château-Gontier, Édition Aedam Musicae, 2016, pp. 193–203.
8. Kuprovskaia E. O'pera de chambre Quatre (1986). In Ekaterina Kuprovskaia. Edison Denisov. Paris, Château-Gontier, Édition Aedam Musicae, 2016, pp. 203–206.
9. Münzmay A., Betzwieser Th., Dubowy N. Anmerkungen zum Stand tener Musikwissenschaftlichen Librettoeditorik. In Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte. Berlin; Boston, De Gruyter, 2017, S. VII–X.

Григорьева Галина Владимировна
доктор искусствоведения, профессор, кафедра
теории музыки, Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского, Мо-
сква, Россия

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

galinag35@mail.ru