

На правах рукописи

Самородов Максим Андреевич

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА ПРОЗЫ
И.С. ТУРГЕНЕВА, Л.Н. ТОЛСТОГО И А.П. ЧЕХОВА
В СВЕТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ОПЕРНЫМИ ЛИБРЕТТИСТАМИ**

Специальность 10. 01. 01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва – 2015

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Катаев Владимир Борисович

Официальные оппоненты: **Одесская Маргарита Моисеевна**
доктор филологических наук, доцент,
Российский государственный
гуманитарный университет,
профессор Международного учебно-
научного центра русского языка

Тихомиров Сергей Владимирович
кандидат филологических наук, доцент,
Московский педагогический
государственный университет,
доцент кафедры русской литературы

Ведущая организация: Институт мировой литературы имени
А. М. Горького РАН

Защита состоится «04» марта 2015 г. в 15:00 часов на заседании диссертационного совета Д.501.001.26 при Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова и на сайте филологического факультета: www.philol.msu.ru.

Автореферат разослан «12» января 2015 г.

Ученый секретарь диссертационного
совета
кандидат филологических наук, доцент



А. Б. Криницын

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Реферируемая работа посвящена изучению различных видов взаимного влияния двух искусств: литературы и музыки. В качестве материала выбраны произведения русских писателей второй половины XIX века (И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова). Основная цель работы – выявить причины, заставлявшие композиторов и либреттистов XX века обращаться к прозе вышеупомянутых авторов, а также исследовать закономерности трансформации прозаических первоисточников в музыкально-драматический жанр либретто, рассмотрев его при этом с литературоведческой, а не с музыковедческой точки зрения.

Актуальность исследования определяется возросшим интересом исследователей к интермедиальности вообще и к литературно-музыкальным связям в частности. В данный момент существует потребность в структуризации как видов музыкальных компонентов в литературе, так и методов и приемов, с помощью которых осуществляется «перевод» с языка художественной прозы на язык музыкальной драмы. Возможно, изучение столь разнообразных форм взаимопроникновения двух искусств приведет к возникновению новой отрасли литературоведения.

Новизна диссертационного исследования состоит в том, что впервые к произведениям Тургенева, Толстого и Чехова применяется комплексный подход: параллельно рассматриваются оперные воплощения текстов данных авторов и «музыкальный» контент их произведений. Однако работа не сводится лишь к описанию отдельных интерпретаций и систематизации приемов; она направлена на расширение жанровой парадигмы литературы за счет оперного либретто. Кроме того, ряд музыкальных версий исследуется впервые.

Объектом исследования является диалог двух искусств: литературы и музыки – в рамках теории интермедиальности.

Предметом исследования являются образы и приемы (в том числе композиционные), заимствованные писателями из сферы музыки, а также особенности истолкования литературных сюжетов музыкантами и либреттистами.

Ввиду специфической двуплановости исследования, работа преследует две основные **цели**:

- 1) очертить круг задач, стоящих перед современным литературоведом, который решил классифицировать все возможности проникновения музыкальных образов и компонентов в литературную ткань;
- 2) обозначить интермедиальные стратегии, применяемые драматургами-либреттистами при трактовке литературных сочинений и преобразовании их в качественно новую форму.

Для реализации целей исследования решается ряд конкретных **задач**:

- 1) проанализировать основные виды взаимовлияния литературы и музыки;
- 2) указать основные труды исследователей данной темы;
- 3) поставить вопрос об обратимости видов искусств (музыка – литература – музыка);
- 4) выявить причины, побудившие русских писателей второй половины XIX века прибегать к музыкальной форме;
- 5) установить место жанра либретто в творчестве русских писателей XVIII – XIX вв.;
- 6) описать музыкально-сценические произведения, созданные по мотивам выбранных рассказов и повестей;
- 7) описать некоторые интермедиальные стратегии, используемые либреттистами при трансформации прозаического первоисточника в оперную драму.

Методологической основой работы явились труды А. А. Алышванга, В. Б. Катаева, А. В. Амброса, Л. Г. Кайды, А. А. Хаминовой, Т. Ф. Семьян, Н. М. Мышьяковой. Особое значение в качестве теоретической основы

имеют посвященные интермедальности работы Ю. М. Лотмана, Н. В. Тишуниной, И. П. Ильина, М. С. Кагана, С. П. Шера, К. Брауна, А. Ханзен-Лёве, И. Борисовой. При выявлении музыкальных элементов в литературных произведениях мы опирались на исследования О. Дигонской, Н. Деревянко (Ободяк), Н. М. Фортунатова, А. А. Гозенпуда, С. А. Петровой, Е. Исаевой.

Для решения поставленных задач применялась совокупность **методов** исследования, обусловленных спецификой проблематики и решаемых задач:

1) *литературоведческий анализ* выбранных текстов (как литературных оригиналов, так и сюжетов либретто);

2) *сравнительный анализ*, основывающийся на сопоставлении, во-первых, музыкально-сценической интерпретации с ее литературным первоисточником, а во-вторых, нескольких оперных вариантов одного и того же произведения писателя;

3) *историко-литературный и культурологический методы*, базирующиеся на исследовании произведений писателя, либреттиста или композитора в контексте его творчества и исторического процесса;

4) *типологический метод*, имеющий целью выявление закономерностей, классификацию и обобщение результатов исследования.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в ней уточняется методология и типология интермедального анализа в ракурсе «музыка-литература».

Практическая значимость работы состоит в возможности использования полученных результатов в учебных курсах русской литературы и истории музыки; при подготовке спецкурсов, посвященных творчеству рассмотренных писателей, композиторов и либреттистов, а также проблемам интермедальности; в процессе дальнейших исследований литературоведческой и культурологической направленности.

Исследование проводилось на **материале** некоторых прозаических произведений И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, а также музыкально-драматических сочинений, в основу которых они легли.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Обращение писателей к музыкальным формам и образам обусловлено не только их музыкальными пристрастиями, но и осознанием синкретической природы искусства.

2. Обращение И. С. Тургенева и А. П. Чехова к жанру либретто является закономерным, так как этот жанр был востребован русскими писателями еще с середины XVIII века.

3. При воплощении литературного источника в оперное либретто сюжетно-тематический план может трансформироваться при помощи нескольких интермедийальных стратегий: *развертывание* или *сжатие* системы персонажей, *расширение* или *сужение* хронотопа, *акцент* на одном из планов, *аллегоризация*, *концентрация (монодраматизация)* действия.

4. Если при воплощении литературного источника в оперное либретто прозаический текст не может в полной мере удовлетворить требованиям интерпретатора, тот будет вынужден прибегнуть к одному из методов *цитации*: стихотворному пересказу первоисточника, компиляции фраз внутри произведения, *компиляции* из произведений автора первоисточника или *компиляции* из произведений автора первоисточника и других авторов.

5. Вектор движения внутри литературно-музыкальных связей может менять направление, что подчас приводит к явлению обратимости (*реверсивной стратегии*): музыкальное сочинение интерпретируется литератором, а полученное в результате произведение вновь трактуется композитором.

Апробация работы. Основные положения и результаты диссертации излагались и представлялись в докладах на всероссийских конференциях; проведенные исследования легли в основу лекционного курса «Русская

литература на оперной сцене», прочитанного в «Школе юного филолога» при филологическом факультете Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (2010-2014); статьи по теме диссертации публиковались в книгах, сборниках и журналах, в том числе включенных в перечень ВАК:

1. Самородов М. А. Две оперные версии рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» / М. А. Самородов // Журнал «Дискуссия. Политематический журнал научных публикаций». – № 8 (49) сентябрь 2014. – С. 173-178.

2. Самородов М. А. Интерпретации произведений И. С. Тургенева оперными либреттистами / М. А. Самородов // Журнал «Филологические науки. Вопросы теории и практики». – Тамбов: Грамота, 2014. – № 11. Ч. 2. – С. 172-177.

3. Самородов М. А. Примитивизация как интермедialная стратегия: повесть В. Г. Короленко «Лес шумит» в свете ее интерпретации оперным либреттистом / М. А. Самородов // Журнал «Филологические науки. Вопросы теории и практики». – Тамбов: Грамота, 2014. – № 12. Ч. 1. – С. 178-181.

4. Самородов М. А. Шостакович Дмитрий Дмитриевич / М. А. Самородов // А. П. Чехов. Энциклопедия / [сост. и науч. ред. В. Б. Катаев]. – М.: Просвещение, 2011. – С. 606 - 607.

Структура работы соответствует логике исследования и включает в себя введение, четыре главы, заключение, список использованной литературы и список иллюстративного материала.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** формулируется актуальность и научная новизна исследования, определяются его цели и задачи, раскрывается теоретическая и практическая значимость, обосновывается методология анализа. Далее подробно оговариваются отбор исследуемого материала и композиция всей диссертационной работы. В качестве объектов исследования были выбраны произведения И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, созданные во второй половине XIX века – в период позднего романтизма и нарождавшегося импрессионизма, двух наиболее склонных к синтезу искусств эстетических направлений. Мы ограничили круг исследования тремя видными представителями русской литературы, выбрав из их наследия произведения, с одной стороны, наиболее насыщенные музыкальной символикой, а с другой стороны, подвергшиеся самым интересным интерпретациям. Оперы, изучаемые в работе, как правило, не самые репертуарные: они либо забыты, либо (как в случае с совсем «свежей» монодрамой «Смерть Ивана Ильича») еще не завоевали популярности – это во многом обуславливает новизну исследования.

Вопреки научной традиции, мы решили придерживаться в работе принципа параллельности. Творчество каждого из трех авторов будет рассмотрено с двух точек зрения: проникновение музыкальных элементов в литературное произведение и влияние художественного текста на представителей мира музыки. Исходя из этого, в каждой из глав о конкретном писателе будет по два раздела: первый – посвященный тому или иному музыкальному компоненту в творчестве данного писателя, второй – рассматривающий вопросы трансформации прозы в оперное либретто.

В **первой главе** представлен краткий очерк, посвященный истории взаимоотношений литературы и музыки, а также ученым, пытавшимся создать научную классификацию этих отношений. Особое внимание уделено

возникновению такого понятия, как интермедальность, и развитию теории взаимодействия между искусствами.

Во **второй главе** мы рассмотрим музыкально-литературные связи на примере творчества И.С. Тургенева – писателя, наиболее широко использовавшего музыкальные образы на страницах своих книг: это и герои-музыканты, и упоминания реальных композиторов и исполнителей, и непосредственные описания звучания музыки – как существующих, так и выдуманных опусов.

Из трех представленных авторов Тургенев единственный, кто сам сочинял оперные либретто (совместная работа А.П. Чехова и П.И. Чайковского над оперой «Бэла» осталась неосуществленной), анализ которых ставит перед нами вопрос: как меняется творческая манера «серьезного» писателя, когда он нисходит до считавшегося в то время низким жанра либретто. Помимо этого, мы исследуем и обратный случай, когда преисполненные почтения к гению Тургенева либреттисты перерабатывали его сюжеты в оперы. Здесь же обсуждаются проблемы цитации исходного текста и дополнительно привлекаемых текстов других авторов при создании оперной версии прозаического произведения.

Первый параграф посвящен выявлению в тексте тургеньевских либретто особенностей, присущих этому жанру.

На данную тему существует две обстоятельные работы А. А. Гозенпуда: «И. С. Тургенев. Исследование» и «И. С. Тургенев – музыкальный драматург». Не решаясь тягаться с признанным знатоком вопроса, мы только попытаемся определить место Тургенева в ряду прославленных отечественных либреттистов. Для этой цели придется осветить вопрос о роли жанра либретто в наследии классиков русской литературы (В. К. Тредиаковский – переводчик итальянской оперы, А. П. Сумароков – первый русский либреттист, оперные замыслы А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова и т.д.). Выявляя таким образом черты

либретто как жанра, мы одновременно пытаемся понять, чем обусловлена деградация качества оперных текстов в первой половине XIX века.

Особое внимание будет уделено сравнению либретто Тургенева «Ундина» с одноименной оперой П. И. Чайковского (стихи В. А. Соллогуба), а также выявлению зависимости обеих версий от первоисточника и схожих сюжетов («Ундины» Ф. де ля Мотт Фуке, ее поэтического переложения В. А. Жуковским, «Ундины» Э. Т. А. Гофмана и др.).

Отдельно рассматривается вопрос о влиянии на Тургенева современных ему композиторов и либреттистов, в частности об отношении писателя к Жаку Оффенбаху. Нам удалось взглянуть на Тургенева как на одного из первых мастеров сатирической оперетты.

Во **втором параграфе** речь идет об оперных версиях тургеньевских сюжетов. Выбранные нами интерпретации иллюстрируют проблему наличия в либретто фрагментов оригинального текста писателя, а также использования в работе над оперой литературных и музыкальных цитат из сочинений других авторов (дихотомия «текст первоисточника» – «посторонний текст»).

В первой из рассмотренных работ – опере «Ася» (музыка М. М. Ипполитова-Иванова, текст Н. А. Маныкина-Невструева, 1900) – помимо обращения к сюжету тургеньевской повести, заметна еще и ориентация на оперу П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (подзаголовок «лирические сцены»).

Наряду с главной коллизией произведения Тургенева (истории любви Аси и N.N.) авторы уделяют особое внимание воспроизведению колорита маленького немецкого городка, в котором разворачивается действие. Для этой цели они прибегают как к цитированию, музыкальному (Gaudeamus, «Песня старого бурша») и литературному («Лорелея» Гейне, «Герман и Доротея» Гете), так и к стилизации (факелцуг студентов «Vivat philister!»). Камерность тургеньевского сюжета, таким образом, «разбавлена» в опере

сценами, о которых у писателя упомянуто вскользь или не говорится вовсе.

В следующей опере – «Клара Милич» (1907) – композитор А. Д. Кастальский и его неизвестный либреттист если и действуют схожим образом, то уже по другой причине. Они допускают возможность включения в оперу романсов М. И. Глинки и П. И. Чайковского, но лишь потому, что эти романсы упомянуты в тургеневской повести. Основная часть либретто представляет собой переложенный стихами и немного расширенный сюжет Тургенева. Когда тому или иному персонажу необходим развернутый вокальный номер, Кастальский прибегает к использованию других тургеневских сочинений: стихотворений («Охотничья песня») и стихотворений в прозе («Стой!»).

Наибольшей скрупулезностью в отношении использования текста произведения Тургенева мог бы похвастаться В. И. Ребиков. В своей «музыкально-психографической» драме «Дворянское гнездо» (1916, либретто композитора) он опирается на диалоги из одноименного романа. Как и в случае с «Асей», несколько романсов на стихи В. И. Жуковского нужны автору для создания колорита усадебной жизни середины XIX века. Помимо прозаических диалогов, которые почти без изменений вошли в оперу, Ребиков широко использует текст повествователя, превращая пространные предложения романа в ремарки.

Поскольку оперное либретто – это драматический жанр, его основу всегда будут составлять диалоги и отдельные номера. Если первоисточник небогат на реплики персонажей и тем более на монологи героев (потенциальные арии), то либреттист неизбежно вынужден будет прибегнуть к заимствованиям. Будет ли он при этом использовать тексты того же писателя или находить другие источники цитирования, зависит от музыкального контента выбранного произведения, равно как и от композиторского замысла.

В **третьей главе** говорится об отношении к музыке Л. Н. Толстого и о влиянии его творчества на музыкантов. Прослеживается путь Толстого от пианиста-любителя (автора фортепианного вальса) до беспощадного критика музыкального искусства, объявившего «вздором» наследие композиторов-классиков, в том числе Л. ван Бетховена.

Объект исследования вновь рассматривается с двух ракурсов: исследуется своеобразный манифест Толстого – музыкального критика (повесть «Крейцера соната»), а также трактовка темы смерти (центральной в позднем творчестве писателя) английским композитором Джоном Тавенером.

В **первом параграфе** излагаются музыкально-эстетические взгляды зрелого Толстого, наиболее полно представленные в послесловии к повести «Крейцера соната». Нам представляется интересным взглянуть на данную повесть не только как на психологический этюд, описывающий влияние музыки на чувства человека, но и как на своеобразное музыковедческое исследование, содержащее анализ скрипичной сонаты № 9 Бетховена.

Отдельно речь пойдет о квартете под названием «Крейцера соната» чешского композитора Л. Яначека. Данное сочинение представляет собой особый случай в истории взаимосвязи двух искусств. Подлинный ценитель русской литературы, Яначек создал свой квартет не под воздействием бетховенской сонаты, а после прочтения повести Толстого, переосмыслив ее: центральным образом в сочинении композитора стала «несчастливая женщина, истерзанная, униженная и убитая».

Основной вопрос, который мы исследуем в данном параграфе, состоит в том, существует ли обратимость двух видов искусств, в частности литературы и музыки. Явление, которое мы можем наблюдать в связи с Крейцеровой сонатой, можно было бы назвать *реверсивной стратегией*: бетховенская соната становится центральным образом повести Толстого, которая, в свою очередь, послужит основой для программы квартета Яначека (схема превращений «музыка – литература – музыка»).

Второй параграф посвящен произведению английского композитора сэра Джона Тавенера «Смерть Ивана Ильича» (2013). Стоит отметить, что это не самая популярная разновидность оперы – монодрама, предназначенная к тому же не для театральной постановки, а для концертного исполнения. «Смерть Ивана Ильича» является последней законченной работой композитора: он умер вскоре после ее завершения, не дожив до премьеры произведения в 2014 году.

Любопытно само обращение Тавенера к Толстому – писателю, чьи отношения с православной церковью были весьма непростыми. Тавенер, еще в 1977 году принявший православие, не раз говорил о том, что его сочинения подобны «звуковым иконам». Возможно, на выбор сюжета повлияло переосмысление композитором своих взглядов в конце жизни, когда он заговорил об «универсализме» своего христианства.

Текст произведения представляет собой набор фраз, частью точно следующих английскому переводу повести, частью данных в пересказе. Английский текст сочетается с транслитерированными русскими восклицаниями: «Bozhuea moy!» («Боже мой!») и «Smyeart» («Смерть»). Фразы повествователя чередуются с отрывками из внутреннего монолога героя. Помимо собственно толстовского текста Тавенер для передачи мук больного использует междометия (множество раз повторенное «Oh!»). Таким образом, детальному анализу состояния умирающего человека в толстовской повести противопоставлен сжатый и намеренно лишенный композиционной ясности текст либретто.

В монодраме отсутствует сюжетная линия как таковая: фактически это компиляция фраз толстовской повести и междометий. Как нам представляется, Тавенер не ставил перед собой цели переосмыслить Толстого. Используя его текст и узнаваемость его сюжета, композитор хотел донести до слушателей ощущение собственной смертельной болезни. Вполне возможно, что повесть Толстого является для Тавенера некоей панацеей, способом преодоления собственных мук в ожидании неизбежной смерти.

Монодрама заканчивается апофеозом: короткая формулировка Толстого «вместо смерти был свет» обращается у композитора в развернутый оркестровый финал.

При исследовании данного произведения нам кажется необходимым ввести в научный обиход такой термин, как *концентрация*. Это отнюдь не упрощение текста: различные оттенки и контексты, многоплановость толстовского произведения в работе Тавенера сохранены, при этом «заглавная» тема повести (смерть) предельно обострена и выводится из ментальной сферы в чувственную. Весь замысел монодрамы фокусируется даже не на отдельных эпизодах, а на фразах, вырванных из контекста. Пространный текст повести, таким образом, сознательно девербализирован, вследствие чего вся экзистенциальность толстовского сюжета приобретает новое звучание.

В **четвертой главе** материалом исследования послужат произведения А. П. Чехова и их трактовки. Творчество писателя уникально тем, что в нем слились приемы сразу нескольких видов искусств, в частности живописи и музыки. Неслучайно, что в XX веке писатель стал вдохновителем большого количества интерпретаций. Для некоторых художников Чехов был не только любимым писателем, но и своеобразным нравственным ориентиром.

Отправной точкой для написания **первого параграфа** послужило высказывание композитора Д. Д. Шостаковича о том, что повесть Чехова «Черный монах» написана «почти как соната». В диссертационной работе впервые сопоставляются несколько версий того, как сонатная форма могла проявиться в композиции данной повести: на материале статей Н.М. Фортунатова и Н. Деревянко (Ободяк) мы пытаемся выявить те характерные черты произведения, которые побудили исследователей доказать тезис композитора.

Отдельным пунктом освещается история взаимоотношений с чеховской повестью самого Шостаковича. Вопреки собственному замечанию, он воспринимал «Черного монаха» как подходящий сюжет для

оперы и много лет лелеял этот замысел. Приступить к нему композитору помешала смерть.

В бумагах Шостаковича найдено крайне мало сведений о том, что должна была представлять собой опера «Черный монах». Фактически за все годы заинтересованности этим замыслом Шостакович успел только оркестровать «Серенаду» Г. Брага, которая является музыкальным «лейтмотивом» чеховской повести.

Шостакович написал к «Серенаде» новый текст. Возник красивый парадокс: Чехов, работая над повестью, вспоминал один текст серенады (перевод А. А. Горчаковой), а Шостакович пытался приблизить к сюжету чеховской повести свой вариант стихов. Мы видим почти тот же случай, что и рассмотренный в первом параграфе главы о Толстом, но на этот раз музыкальная составляющая не играет роли. Схема конвертации в данном случае выглядит так: текст вокального сочинения – его описание в повести – текст либретто.

На основе немногочисленных набросков либретто оперы мы выдвигаем версии о том, какова могла быть ее структура. Суммируя результаты исследования повести, мы отмечаем, как умело Чехов применял приемы из мира музыки в своей прозе.

Второй параграф посвящен музыкально-сценическим интерпретациям чеховского рассказа «Скрипка Ротшильда». В отличие от юмористических миниатюр и водевилей, поздняя чеховская проза не пользовалась популярностью у либреттистов. Тем удивительнее, что к «Скрипке Ротшильда» в разное время обратились два коллектива соавторов: во-первых, В. И. Флейшман и А. Г. Прейс (1939-1941), а во-вторых, С. Я. Никитин и Д. А. Сухарев (1995).

Большое внимание на композитора Флейшмана оказал его учитель Шостакович. Как уже говорилось в предыдущем параграфе, он воспринимал все написанное Чеховым «как свое», и поэтому так трепетно отнесся к замыслу своего ученика написать оперу на сюжет «Скрипки Ротшильда».

После гибели Флейшмана на войне Шостакович взял на себя труд завершить работу студента. Мы пытаемся выяснить, привнес ли он в этот труд личное ощущение творчества Чехова.

Ввиду сходства многих реалий рассказа с пережитым Флейшманом в детстве и юности (провинциальные будни еврейского оркестра), справедливо будет поставить вопрос об «автобиографизме» сюжета с точки зрения композитора.

Работа Прейса как либреттиста сводится к «перекраиванию» чеховского текста: поскольку реплик героев рассказа не хватает для полноценных вокальных партий, либреттист превращает в монологи персонажей несобственно-прямую речь, которую цитирует порой целыми абзацами. Ввиду камерности оперы и ее небольшой продолжительности (около 40 минут), события чеховского рассказа, данные в пересказе (частые ссоры Якова и Ротшильда, свадьба у Шаповалова), становятся отдельными сценами. Тем самым, и без того узкий хронотоп рассказа приобретает почти классицистическую ясность: в опере соблюдены все три единства (место, время и действие). Для достижения этого некоторыми эпизодами (посещение фельдшера) пришлось пожертвовать.

Авторы данной оперы совершенно игнорируют социальное звучание рассказа. Для них чеховский сюжет – это почти библейская притча о смысле человеческой жизни и братской любви между людьми.

Вторая работа являет собой обращение к «легкому жанру» – это бард-опера (по сути, мюзикл) «Бронза, Марфа и Чеснок». В опере авторы (Никитин и Сухарев) развивают творческие принципы, заложенные ими в предыдущей совместной работе по Чехову – знаменитом спектакле «А чой-то ты во фраке» (интерпретации водевиля «Предложение»). Бард-опера представляет собой трагикомедию, рассчитанную на массового зрителя.

Авторы не отказываются от высокой гуманистичности рассказа Чехова, но преподносят ее иначе, чем Флейшман и Прейс. Без всякой «почтительности» к первоисточнику они пересказывают чеховский сюжет

стихами, подчас нарочито примитивными. Не желая фокусировать свое внимание на одном персонаже, они даже в заглавии указывают трех, и к тому же расширяют чеховский хронотоп. Получается растянутое на два действия произведение, в котором, помимо ключевых героев, широко представлены совсем не упомянутые Чеховым представители городской общественности. Иногда они попадают в либретто из других чеховских произведений. В опере также представлена аллегория смерти: став отдельным персонажем, она активно вмешивается в действие. Вполне возможно, что ее черты заимствованы из центрального образа вокального цикла М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» (стихи А. А. Голенищева-Кутузова).

В финалах обеих интерпретаций есть отступления от чеховского сюжета: если у Флейшмана – Прейса оно незначительно (Яков не умирает на сцене), то у Никитина – Сухарева противоречит всему писательскому замыслу (у Ротшильда не получается играть на скрипке, и он возвращается к своей флейте).

Основной вывод, который можно сделать из сопоставления двух оперных версий «Скрипки Ротшильда», состоит в том, что в работе над превращением текста в либретто существует возможность движения в разных плоскостях (дихотомия «вглубь» – «вширь»): сжатие сюжета при сохранении многоплановости первоисточника или развертывание сюжета при его упрощении.

Заключение работы представляет собой подведение итогов и обобщение результатов проведенных исследований. Намечена перспектива дальнейшей разработки указанных направлений и изучения интермедальности как художественного принципа.

Список работ по теме диссертации включает в себя ряд статей, публиковавшихся в книгах, сборниках и журналах, в том числе включенных в перечень ВАК:

1. Самородов М. А. Две оперные версии рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» / М. А. Самородов // Журнал «Дискуссия.

Политематический журнал научных публикаций». – № 8 (49) сентябрь 2014. – С. 173-178.

2. Самородов М. А. Интерпретации произведений И. С. Тургенева оперными либреттистами / М. А. Самородов // Журнал «Филологические науки. Вопросы теории и практики». – Тамбов: Грамота, 2014. – № 11. Ч. 2. – С. 172-177.

3. Самородов М. А. Примитивизация как интермедialная стратегия: повесть В. Г. Короленко «Лес шумит» в свете ее интерпретации оперным либреттистом / М. А. Самородов // Журнал «Филологические науки. Вопросы теории и практики». – Тамбов: Грамота, 2014. – № 12. Ч. 1. – С. 178-181.

4. Самородов М. А. Шостакович Дмитрий Дмитриевич / М. А. Самородов // А. П. Чехов. Энциклопедия / [сост. и науч. ред. В. Б. Катаев]. – М.: Просвещение, 2011. – С. 606 - 607.