

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Филологический факультет

На правах рукописи

УДК 821.161.1

Самородов Максим Андреевич

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

10. 01. 01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор В. Б. Катаев

Москва – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. ИЗ ИСТОРИИ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МУЗЫКИ.....	10
Глава 2. ТЕХНОЛОГИИ СОЗДАНИЯ ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО И. С. ТУРГЕНЕВЫМ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАТОРАМИ.....	24
§ 2.1. Тургенев-либреттист: к проблеме изменения писательского стиля.....	24
§ 2.2. Оперные интерпретации произведений И. С. Тургенева: цитирование как инструмент работы либреттиста.....	36
Глава 3. ТРАНСФОРМАЦИИ СЮЖЕТОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО В КАМЕРНОЙ И ОПЕРНОЙ МУЗЫКЕ	54
§ 3.1. «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого: вдохновенная музыкой и вдохновляющая музыкантов.....	55
§ 3.2. Использование интермедиальной стратегии «концентрация» при создании либретто оперы «Смерть Ивана Ильича».....	68
Глава 4. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ А. П. ЧЕХОВА ГЛАЗАМИ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ И ИНТЕРПРЕТАТОРОВ	79
§ 4.1. «Черный монах» А. П. Чехова – Д. Д. Шостаковича: опера или соната?..	80
§ 4.2. Две оперные интерпретации рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда».	100
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	111
БИБЛИОГРАФИЯ.....	116
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА	135

ВВЕДЕНИЕ

Изучая столь сложное и многогранное явление, как интермедиальность, важно определиться с тем, что подразумевается под этим термином. Исследователи предлагают разные толкования данного понятия, однако большинство из них склонны воспринимать интермедиальность как *процесс* диалога между искусствами. В итоге объектом исследования может быть как сам процесс, так и его конечный результат – компоненты одного вида искусства в другом.

Избрав предметом изучения взаимосвязи между музыкой и литературой, мы постарались осветить в данной работе два направления, в которых может осуществляться влияние одного искусства на другое: от музыки к литературе и от литературы к музыке – а также выявить ряд используемых при этом стратегий.

Рассматривая «переводы» с языка музыки на язык художественного слова, мы воспользовались типологией и терминологией А. А. Хаминовой [152, с. 214], выделившей несколько моделей данных переводов:

1. *Референция*, или *тематизация*, – «упоминание или обсуждение другого вида искусства»; в нашем случае это наличие в литературе образов музыкантов, музыкальных инструментов и музыкальных произведений;
2. *Трансформация*, в рамках которой исследователь выделяет 3 разновидности:
 - а) *моделирование материальной фактуры*, например музыкальная организация ритмики речи;
 - б) *проекция формообразующих типов*, например использование в литературе форм музыкального искусства;
 - с) *инкорпорация* – «включение образов, мотивов, сюжетов произведений одного искусства в структуру другого», иными словами, музыкальные аллюзии и реминисценции.

Для второго направления (от литературы к музыке) характерна стратегия *транспозиции* (еще один термин Хаминовой) – «перенос содержательных или

структурных объектов в область другого искусства». Данная стратегия используется в ряде случаев: при переложении стихотворного текста на музыку, при использовании текста в качестве программы инструментального произведения и, наконец, при преобразовании прозы или драмы в музыкально-сценические жанры (оперу, балет, мюзикл и т.д.).

Нас как исследователей литературы в первую очередь интересует опера, которая сама по себе является синтезом искусств: литературы, музыки и театра. В отличие, скажем, от балета, опера включает в себя вербальный компонент – либретто, которое, как любой текст, может быть исследовано с литературоведческой точки зрения и, возможно, включено в систему литературных жанров.

Законы оперы таковы, что формирование либретто из текста первоисточника сопряжено с некоторыми его искажениями. Исходное произведение может, например, подвергнуться сокращению: могут быть вырезаны определенные эпизоды, исчезнут некоторые персонажи. Широта и точность писательского замысла может изменяться в зависимости от трактовки интерпретатора.

В своей работе либреттисты используют различные интермедийные стратегии. Их выбор в первую очередь зависит от рода используемого литературного произведения (эпос / лирика / драма). Поскольку в рамках одной диссертационной работы не представляется возможным осветить все многообразие стратегий, применяемых либреттистами при создании текстов, мы рассмотрим, во-первых, только один род исходных литературных произведений – эпический, во-вторых, изберем предметом изучения исключительно прозу. Таким образом, мы рассмотрим не только интермедийный «перевод», но и «переход» из одного литературного рода в другой: из эпоса в драму. В-третьих, ограниченные рамками диссертационной работы, мы попытаемся только наметить основные стратегии, для того чтобы в дальнейшем развернуть наши положения в полноценное и всестороннее исследование. В качестве **материала** выбраны произведения трех русских писателей второй половины XIX века:

И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. Наш выбор объясняется не только масштабом дарования писателей и наличием музыкальных образов в их произведениях, но и временем, в которое они творили. На перепутье позднего романтизма, набирающего силы импрессионизма и зарождавшегося модернизма каждый из них по-своему откликнулся на пророчества Р. Вагнера о возникновении «тотального искусства». Из наследия И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова мы выбрали произведения, с одной стороны, наиболее насыщенные музыкальной контентом, а с другой, – подвергшиеся самым интересным интерпретациям. Особо стоит отметить выбор оперных интерпретаций: все музыкальные драмы, о которых идет речь в работе, в наше время не являются репертуарными: они либо забыты («Ася» М. М. Ипполитова-Иванова, «Клара Милич» А. Д. Кастальского), либо (как в случае с совсем «свежей» монодрамой «Смерть Ивана Ильича» Дж. Тавенера) еще не завоевали популярности. Данное обстоятельство во многом обуславливает новизну исследования.

Актуальность исследования определяется возросшим интересом исследователей к интермедийности 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. Впервые предпринимается попытка типологии интермедийных стратегий, применяемых при транспозиции, при этом закладывается терминологическая база

для данного направления. Кроме того, в работе мы обращаемся к неисследованным ранее музыкальным версиям.

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.

Обозначим **основные цели** работы. Прежде всего мы должны проанализировать причины, заставлявшие композиторов и либреттистов XX века обращаться к прозе трех упомянутых писателей, затем исследовать закономерности трансформации прозаических первоисточников в музыкально-драматический жанр либретто, рассмотрев его при этом с литературоведческой, а не с музыковедческой точки зрения, и, главное, выявить и систематизировать интермедиальные стратегии, используемые либреттистами в рамках этой транспозиции. Не менее важная цель – очертить круг задач, стоящих перед современным литературоведом, который решил классифицировать все возможности проникновения музыкальных образов и компонентов в литературную ткань.

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. Альшванга, 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 интермедиальности 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 интермедиального 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 интермедиальности; в процессе дальнейших исследований литературоведческой и культурологической направленности.

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 интермедиальных 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 *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 три из них – в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ для кандидатских исследований.

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

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.

Глава 1. ИЗ ИСТОРИИ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МУЗЫКИ

Для того чтобы понять природу взаимосвязи двух искусств: музыки и литературы, – стоит проследить их развитие и влияние друг на друга. Не претендуя на всестороннее раскрытие этой обширной и весьма хорошо изученной темы, мы тем не менее наметим основные моменты в истории этих отношений, необходимые для нашей работы. Иными словами, мы попытаемся представить основу для наших выводов в виде небольшого очерка истории литературно-музыкальных связей, а затем приведем список наиболее значимых работ в исследовании этой области.

Истоки соприкосновения двух искусств можно найти еще в первобытную эпоху, когда музыка и слово представляли синкретическое целое. В первобытном обряде все роды поэзии, по мысли А. Н. Веселовского, находятся «в соединении с музыкой, которая долгое время будет сопровождать продукцию той или другой поэтической формы, последовательно выделяющейся из безразличия обрядовой поэзии: будут петь и эпос, лирику, и в драме будет присутствовать музыкальный элемент» [31, с. 53].

Для мыслителей античности также было характерно рассматривать искусство как целое, более того, подчас объединяя его с наукой и ремеслом. Это триединство имел в виду А. Ф. Лосев: «Античные музы и есть эта тройная область, понимаемая как нечто единое и нераздельное, как нечто не тронутое никакой рефлексией и никакой профессиональной изоляцией» [78, с. 311]. Он же писал, что древние не знали «чистой» музыки в силу её иррациональности и понимали музыку только в соединении со словом и танцем [79, с. 37]. Синтез искусств был характерен для всех видов поэзии и мелоса. «Важнейшим свойством культуры Древней Греции, вне которого ее почти не воспринимали современники и соответственно не сможем понять мы, является существование музыки в синкретическом единении с другими искусствами – на ранних ступенях или в синтезе с ними – в эпоху расцвета. Музыка в неразрывной

связи с поэзией (отсюда – лирика), музыка как неременная участница трагедии, музыка и танец – таковы характерные явления древнегреческой художественной жизни» [75, с. 5]. Музыка как таковая (инструментальная) рассматривалась как низкое ремесло. Платон, например, утверждал, что «применение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника» [79, с. 147].

Кульминацией сотворчества двух искусств в античном мире явилась древнегреческая драма. Будучи главным ее теоретиком, Аристотель в рамках своей теории о мимесисе считал, что и в поэзии, и в музыке «подражание происходит в ритме, слове и гармонии» [4, с. 151]. Продолжая говорить об этом сходстве, он при перечислении составляющих драмы в «Поэтике» поставил рядом «музыкальную часть» и «речь» [7, 651], при этом если речь – это всего лишь «изъяснение посредством слов», то музыка – «главнейшее из услащений» [7, 653].

В эпоху поздней античности Секст Эмпирик поставил вопрос о широком значении понятия «музыкальность»: «Мы говорим, что некоторое произведение отличается музыкальностью даже тогда, когда оно является видом живописи, и называем музыкальным того живописца, который в нем преуспел» [126, с. 192]. Таким образом, в его рассуждениях зародилась теория сравнительного анализа искусств, а вместе с этим и интермедийного подхода к ним. Философ лишь нашел этот термин, но не подобрал к нему определения. Мы можем предположить, что музыкальность в понимании Секста Эмпирика – это высшая степень владения искусством.

В период западноевропейского средневековья синтез различных видов творчества имел одну конкретную цель – «прославление бога посредством архитектуры храмов, в которых звучала музыка, стояли скульптуры, были расписаны стены и потолки» [60].

Мощный всплеск интереса к межискусственным связям пришелся на эпоху позднего Ренессанса. Композитор венецианской школы О. Векки сформулировал одну из главных сентенций эпохи: «Музыка является поэзией в

той же степени, что и поэзия музыкой» [71, с. 14]. Иными словами, музыкант подчеркнул наличие в одном искусстве компонента другого, в чем, собственно, и заключается суть явления интермедальности. Отчасти возрождение интереса к синтезу искусств было обусловлено попытками вернуть к жизни античную трагедию. Между тем, флорентийские композиторы конца XVI века (В. Галилей, Я. Пери, Дж. Каччини), по словам М. Л. Мугинштейна, «искали древнегреческую драму с музыкой, а нашли нечто новое». Появился принципиально новый жанр (опера), сконцентрировавший в себе «лирическое начало – внутренний мир человека, поднятый на поэтическую высоту». По мнению исследователя, «найденный синтез искусств сделал оперу феноменом новой культуры, ее символом» [95, с. 6].

XVIII век дал первые крупные теоретические в сфере сравнительного анализа искусств. Таков, например, трактат Д. Броуна «Замечания о поэзии и музыке, их возникновении, союзе, воздействии, развитии, разделении и упадке» (1763 год), в котором автор «впервые рассмотрел исходную ступень развития художественной культуры – первобытное искусство, в котором он, опираясь на этнографические описания быта американских индейцев, увидел *синкретическое единство поэтического, музыкального и хореографического начал*» [63, с. 50]. Таким образом, в разговоре о литературно-музыкальном единстве была найдена «точка отсчета» – синкретическое творчество первобытных людей.

Вслед за такими исследователями, как Г. Э. Лессинг, сравнивший в знаменитом «Лаокооне» живопись и поэзию [74], взаимосвязи музыки с другими искусствами принялся изучать И. Г. Гердер. В своем трактате «Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований» он обозначил следующую проблему: «Подчиняются ли поэзия и музыка одним и тем же законам, поскольку они обе действуют во времени?» [36, с. 157]. Исследователь объединяет музыку и поэзию на основе того, что оба эти искусства динамические, то есть развиваются во времени. Однако это не единственный

общий критерий для двух искусств. Предвосхищая семиотические искания Ф. де Соссюра, Р. Барта и Ч. Пирса, Гердер отмечает условную природу знаков музыки и поэзии: «Мне непонятно, как поэзия может *сравниваться* с музыкой в использовании естественных звуков; короче говоря, сравнение не удалось. *Значащие слова как произвольные, условные знаки* – вот что должно было, собственно говоря, стать опорной точкой сравнения» [36, с. 178]. Иными словами, оба искусства используют знаки-символы (термин Ч. Пирса), в которых отсутствует связь означаемого и означающего, а не знаки-иконы (как, например, живопись), в которых форма и содержание связаны по подобию.

Продолжая идеи, намеченные Броуном, и разрабатывая метод Лессинга (при этом ставя ему в вину отсутствие сопоставления музыки и литературы), Гердер отмечает, что поэзия «воздействует на душу быстрой и чистой сменой представлений»; это чередование и создает «мелодию, образующую целое, отдельные части которого проявляются лишь постепенно, а общее совершенство воздействует энергически – все это превращает поэзию в музыку души» [36, с. 161].

С наступлением романтической эпохи идеи слияния двух искусств приобретают уже не прикладной, а мировоззренческий аспект. «Постулаты “синтеза” проходят через всю эстетику романтизма. Они же решают дело, когда романтики создают свою систематику искусств, изучают связи и отношения между отдельными искусствами. Для романтической эстетики характерно, что она с большей последовательностью, чем остальные эстетические учения в XVIII веке, строится как всеобщая теория искусства, что живопись, музыка, поэзия, архитектура рассматриваются у романтиков как явления единого художественного мышления» [76, с. 77]. Одним словом, культурная философия романтиков строилась на идее искусства без границ; если литературные теоретики-классицисты пытались размежевать различные виды творчества, чтобы выяснить их суть, а Лессинг в своем трактате пытался отыскать «границы» искусств, романтические критики, такие как Новалис,

Л. Тик, А. В. Шлегель, В. Г. Вакенродер предвосхитили то, что потом Р. Вагнер назовет «тотальным искусством».

Не стоит, однако, забывать и о главном парадоксе позиции романтиков. Допуская возникновение универсального искусства, они тем не менее придерживались мнения, что музыка превалирует над словом, «музыка ведет нас в сферы стихийного чувства, столь глубокого, что оно не может быть высказано словами» [132, с. 100].

Ближе всех из представителей йенской школы к проблеме синтеза музыки и литературы подошел Ф. В. фон Шеллинг. В своей работе «Философия искусства» он замечает, что «совершеннейшее сочетание всех искусств, объединение поэзии и музыки в пении, поэзии и живописи – в танце в синтезированном виде составляет самое сложное явление театрального искусства. Такова драма античного мира, от которой нам досталась только карикатура, т. е. *опера*; она легче всего могла бы вернуть нас обратно к исполнению античной драмы, связанной с музыкой и пением, при более высоком и благородном стиле поэзии и прочих участвующих здесь искусств» [162, с. 444]. Несмотря на то что философ видит в опере лишь пародию на античный идеал, он тем не менее признает, что это единственный источник подлинного синкретизма. Особо Шеллинг отмечает возможность возврата к истинному искусству за счет улучшения качества текста либретто. Заметим, что данная тема является одной из ключевых в нашей работе.

Любопытно также отметить, что одним из первых шеллинговскую идею развил в своей статье «Опыт науки изящного» 1825 года (за четверть века до Вагнера) отечественный литератор А. И. Галич: «Говорить об олимпийском празднестве всех искусств театральных значит говорить об опере <...> Речь в опере приближается к пению, а музыка живым выражением чувствований и характеров лиц к поэзии, предоставляя концертам то, что имеет в себе превосходнейшего» [34, с. 21].

Романтическое искусство выдвигает на первый план художников, одинаково владеющих несколькими видами искусства. Знаковой фигурой

становится Э. Т. А. Гофман, который, по словам И. Ф. Бэлзы, «создавая литературное произведение, никогда не переставал быть композитором» [27, с. 126]; оставшись в истории выдающимся писателем, он одновременно стал создателем первой немецкой романтической оперы «Ундина». Кроме того, в своих литературных произведениях («Кавалер Глюк», «Дон Жуан») Гофман постоянно обращается к теме и образам музыки и даже создает себе персонажа-двойника – скрипача Иоганнеса Крейслера.

В России фигурой, типологически близкой Гофману, стал князь В. Ф. Одоевский, писатель, критик и незаурядный музыкант. Он насыщает свои сочинения музыкальными компонентами (новеллы «Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах» из книги «Русские ночи»), в произведениях Одоевского, по мнению А. А. Хаминовой, «музыкальные образы выстраивают музыкальный миф о мире, актуализируя такие понятия, как душа, язык; развивают область трансмузыкального начала» [152, с. 30].

Помимо художников-универсалов, одинаково владеющих несколькими искусствами, мы можем наблюдать и влияние представителей одной творческой профессии на представителей другой. Эпоха романтизма принесла с собой идею «программности» произведений, в то время наиболее полно раскрытую в творчестве Ф. Листа: две его симфонии и большая часть симфонических поэм написаны под влиянием литературных произведений. В качестве иллюстрации литературно-музыкальных перипетий той эпохи стоит привести историю с «Контрабандистом»: услышав одноименную песню М. Гарсии, Лист в 1836 году сочинил на ее основе «Фантастическое рондо» для фортепиано, исполненное им перед Жорж Санд. На другой день писательница «прочла Листу и М. д'Агу “лирическую сказку” “Контрабандист”, в которой воплотила образы, вызванные в ее воображении музыкой и игрой Листа» [91, с. 132]. Данный случай представляет нам одну из интермедиальных стратегий, о которой будет сказано ниже: это так называемая *реверсивная стратегия*. Произведением-первоисточником в данном случае выступила песня (сама по себе синтез музыки и литературы), затем трансформировавшаяся в

самостоятельное музыкальное сочинение, которое в свою очередь явилось толчком для написания прозаического текста.

Кульминацией развития идей романтического синкретизма стала теория «объединенного искусства» (Gesamtkunstwerk) Р. Вагнера. Ей посвящены две его знаменитые работы 1849 года: «Искусство и революция» и «Произведение искусства будущего». В первой из них он пишет: «Вследствие развития естественных наклонностей самые разнообразные искусства и самые разнообразные в них течения достигнут в своем развитии неслыханного великолепия; и, подобно тому как знания всех людей получают наконец религиозное выражение в живом активном познании свободного, объединенного человечества, все эти богато развившиеся искусства сойдутся в одной точке – в драме, в великой человеческой трагедии, которая выразит глубочайший смысл человечества. Трагедии будут празднествами человечества: в них человек, свободный, сильный и прекрасный, будет прославлять восторг и скорбь своей любви, будет с достоинством и величием приносить в жертву любви свою смерть» [28, с. 134]. Таким образом, драма с ее неотъемлемым компонентом – музыкой – станет, по Вагнеру, не просто действием, подобным сакральному, но и некоей утопией, ожидающей человечество. Эту же мысль он развивает и во второй статье: «Великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели – непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы, – это великое универсальное произведение искусства не является <...> произвольным созданием одного человека, а необходимым общим делом людей будущего» [28, с. 159]. Из этого высказывания также видно, что неминуемым шагом к синтезу искусств станет уничтожение самостоятельности любого искусства. Если романтики мечтали о сплочении всех искусств в единое целое, то Вагнер призывает к окончательной ликвидации границ искусства.

Творчество Вагнера повлияло не только на музыкантов, но и на литераторов. Под впечатлением от музыки композитора Ш. Бодлер написал ему письмо, в котором согласился с концепцией родства музыки и литературы: «Только благодаря поэзии и сквозь поэзию, только благодаря музыке и сквозь музыку душа улавливает великолепия, находящиеся за гробом» [123]. Пришедший вслед за Бодлером П. Верлен провозгласил примат музыки над поэзией («За музыкаю только дело»), вернувшись тем самым к учению о «музыкальности» как воплощении художественности, которое декларировал еще Секст Эмпирик:

Так музыки же вновь и вновь.

Пускай в твоём стихе с разгону

Блеснут в дали преображенной

Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру

Всё, что впотьмах, чудотворя,

Наворочит ему заря...

Все прочее – литература¹ [103, с. 292-293].

Со второй половины XIX века – наступает эпоха поэтических экспериментов, цель которых – воплотить в слове не только музыкальные образы, но и само звучание музыки, и впечатление, производимое ей. Это в первую очередь стихотворение Р. Браунинга «A Toccata of Galuppi's» (1855) – дерзкая попытка передать в поэзии настроение музыкального произведения и его ритм. Не стоит забывать и о «музыкальных переложениях» итальянского поэта А. Фогаццаро (заметим между делом, что его ближайшим другом был упоминаемый ниже композитор Г. Брага) – своеобразных вербальных иллюстрациях к музыкальным произведениям («“Менуэт” Боккерини», «“Мазурка” Шопена»). Примечательно, что Фогаццаро приходит к выводу, что лучше создавать поэтические картины, взяв за основу произведения без четкой

¹ Перевод Б. Л. Пастернака.

программы и глубокого психологизма: «Музыка великих композиторов вызывает иногда перед поэтом фантазмы, которые он может успешно использовать, не выходя за рамки своего искусства и не превращая поэзию, самое совершенное из искусств, в простую иллюстрацию музыки» [32, с. 142].

Эпоха модерна встречает нас новыми образцами синкретического искусства: «“симфонические” опыты Белого оказываются в одном ряду с “музыкальными” живописными полотнами Чюрлёниса, “световыми” симфониями Скрябина, малоизвестными стихами раннего Александра Добролюбова, ориентированными на “музыкальное” прочтение, <...> другими проявлениями универсалистской тенденции к синтезу искусств – предзнаменованию чаемого всеобщего преобразующего жизнетворчества» [70, с. 6].

Помимо экспериментов, подобных творчеству А. Белого, который прямо использовал музыкальную форму в литературном произведении, наступает черед столь же прямого использования самой музыкальной ткани. «В монументальной поэме “Война и мир” весь мир становится театром, с эстрадой, “колеблемой костром оркестра”. Здесь же впервые в русской поэзии Маяковский вносит в ткань стиха музыкальную мелодию (ноты “Аргентинского танго”). В произнесении поэмы Маяковский подчеркивал этот контраст музыки и речи, напевая мелодию» [153, с. 419].

В 1921 г. в своем докладе «На распутье» А. Лурье признал синтез искусств одной из главных задач нового века, веря при этом, что произойдет «не механическое соединение» искусств, «а естественный, непринужденный переход с чистого языка одного искусства на язык другого» [86, с. 163]. Таким образом, принятая ранее концепция о «делении искусства на замкнутые обособленные области: литературу, живопись, музыку, скульптуру, архитектуру с ревниво оберегаемой спецификой» отходит в прошлое. Возникает теория, в соответствии с которой границы между искусствами – «исторически сложившееся явление, а не свойство самих искусств» [55, с. 16], то есть разграничение искусств – дело рук человека.

Вне зависимости от того, считать ли перспективу, указанную Лурье, утопией или вполне свершившимся фактом, подобные гипотезы породили новую волну интереса к синкретическому искусству и обусловили создание целого научного направления, посвященного данной проблеме. Это произошло потому, что в XX веке «традиционное понимание специфичности, неповторимости отдельных художественных языков сомкнулось с пониманием гетерогенности языка искусства, с понятием метаязыковой структуры. Отсюда – возрастание интереса к художественным явлениям, которые рождаются на стыке разных, “иных”, языков, к знакам тропированной художественной природы» [100, с. 7].

По мнению О. Вальцеля, терминология и методология относятся к областям, в которых особо важны интермедиальные связи: к поэтическому искусству, считал исследователь, нужно применять методы анализа художественных форм других искусств (живописи и музыки). Он признавал, что «формальный анализ словесного искусства вынужден заимствовать у музыки ее термины». Вальцель предположил, что взаимодействие между искусствами не только происходит на уровне творческого акта, но заключается и в самом научном подходе: «В произведениях словесного искусства также находят аккорды, им также приписывают лейтмотивы, говорят о скерцо или каприччо и, отмечая мажоры, миноры и богатство звуков, отнюдь не имеют в виду чисто акустических моментов» [30]. Идеи Вальцеля развил в своей монографии «Музыка и литература. Сравнение искусств» (1948) К. Браун. Он усмотрел влияние музыки на литературу в первую очередь на композиционном уровне [167]. В дальнейшем Браун оказался первым ученым, озвучившим идею о необходимости разработки самостоятельной научной отрасли, изучающей литературно-музыкальные связи.

В 1968 году исследователь немецкой романтической литературы С. П. Шер предложил свою классификацию способов проникновения музыки в искусство слова [180]. Он разделил музыкальные компоненты произведения на три группы:

1) «словесная музыка (word music, Wortmusik) – литература пытается заимствовать средства выражения музыки, стремится к музыкальности слога, стиха;

2) уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре;

3) вербальная музыка (verbal music) – литература стремится воссоздать музыкальный художественный мир, передать специфику музыкального переживания» (цит. по [22]).

Эта классификация послужила основой для дальнейших исследований литературно-музыкальных связей. Так, А. Гир в статье «Музыка и литература: влияние и аналогии» уподобляет триаду Шера семиотическому треугольнику: сигнификант – сигнификат – референт [37, с. 89]. А. А. Хамина в своей работе, посвященной творчеству В. А. Одоевского, переосмыслила эту идею и акцентировала внимание не на результате межкультурного взаимодействия, а на его процессе. Таким образом, в работе исследователя словесной музыке стало соответствовать моделирование материальной фактуры, уподоблению текста музыкальной форме – проекция формообразующего принципа, а вербальной музыке – инкорпорация.

Стоит сказать о происхождении еще двух понятий, необходимых при изучении темы, заявленной в работе.

Термин *интермедиальность* появился в литературоведении после статьи А. Ханзен-Лёве о проблеме корреляции словесных и изобразительных искусств [169]. Изначально одноплановое, это понятие со временем расширилось и приобрело несколько значений. «В узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного “метаязыка” культуры). И, наконец, интермедиальность – это

специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций» [139, с. 153].

Не менее важным понятием при изучении вопроса синтеза искусств является *медиа* – термин, введенный И. П. Ильиным, который подразумевал под ним «любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение». Медиа, по мнению исследователя, «в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе <...> эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода» [54, с. 8]. Важно понимать, что медиа не равняется определенному виду искусства (см. об этом: [88; 137]).

Отталкиваясь от теории интертекста, сформулированной Ю. Кристевой, мы можем прийти к выводу, что понятие интермедиальности сродни понятию интертекстуальности. По сути, исследования по вопросам интермедиальности базируются на представлении о мировой культуре как о едином тексте, вследствие чего в данном научном подходе используются термины лингвистического анализа. Наиболее широко из языковедческих областей представлена семиотика, к категориальному аппарату которой обращаются, например, Ю. Г. Кон, Е. А. Ручьевская и др. Важно отметить, какими терминами оперируют современные исследователи интермедиальности. «Смысл музыки, – пишет Ю. Г. Кон, – лишь в редких случаях можно считать состоящим в *референции*. Музыкальные интонации в большинстве случаев не имеют *денотатов*, но располагают большим “веером” *коннотаций*» [67, с. 88]. Исследуя межискусственные метаморфозы, исследователь Ю. В. Шатин опирается на идеи Ч. Пирса: «являясь *иконическим* знаком, произведение живописи имплицитно содержит в себе способность превращаться в *символический* знак и вступать посредством межсемиотического перевода в логические отношения со своим антиподом – художественной литературой» [161, с. 218]. Таким образом, новый подход к культуре как к метаязыку

приводит к изменению методологии: становится оправданной необходимостью использования языковедческих методов и понятий.

Не стоит забывать и о том, что само явление интерпретации («перевода» с языка одного искусства на другой) содержит уподобление лингвистической процедуре. Именно так понимал его Ю. М. Лотман. Рассматривая случай нехудожественного текста с одного языка на другой, он полагает, что «обратный перевод возвратит нас в определенной степени к исходному смыслу. Если же рассмотреть случай перевода с языка поэзии на язык музыки, то достижение однозначной точности смысла делается в принципе невозможным. Это отражается и на огромной вариативности в случае обратного перевода» [81, с. 16]. Отметим, что упомянутым Лотманом «обратный перевод» раскрывается при помощи реверсивной стратегии, упомянутой в нашей работе.

Кроме общих исследований явления интермедальности существует огромное количество работ, посвященных частным случаям проявления литературно-музыкальных связей. Одной из первых серьезных попыток сопоставления двух искусств (на материале романов Ф. М. Достоевского) стала неоконченная статья А. А. Альшванга «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом» (1944). Душевные терзания Раскольникова образуют «мощное монолитное повествование», уподобленное автором «широкому музыкальному потоку с его разнообразным речевым ритмом, с его ускорениями, заторами, непрерывным нарастанием силы, стремящейся разрешиться длительной неустойчивостью» – «картину непрерывного развития, т.е. симфонизма» [3, с. 95]. Влиянию музыки на творчество отдельных писателей посвящены работы Т. Ф. Семьян, Е. З. Балабановича, Р. Бартлет, Л. Л. Гервер, М. И. Найдорфа, А. А. Хаминовой. Особое место в исследованиях взаимоотношений русских литераторов с музыкальным искусством и зарубежных музыкантов с русской музыкальной культурой принадлежит А. А. Гозенпуду, автору следующих исследований: «И. С. Тургенев и музыка», «Достоевский и музыкально-театральное

искусство», «Леош Яначек и русская культура», «Рихард Вагнер и русская культура». Его же перу принадлежит капитальный труд об истории русского оперного театра XVIII-XX вв.

Итак, на основании составленной нами краткой истории интермедиальных связей двух искусств мы пришли к некоторым выводам, главный из которых состоит в том, что сама природа литературы и музыки изначально была синкретичной; следовательно, влияние одного искусства на другое – совершенно естественный процесс. Культивируемая на протяжении столетий идея об «объединенном искусстве» наиболее ярко проявилась в теоретических трудах музыкантов и литераторов второй половины XIX века (времени, на которое пришелся расцвет творчества исследуемых в работе писателей), а в XX веке она получила научное обоснование и собственную терминологию. Вполне возможно, что ученые нынешнего века до конца оформят систему литературно-музыкальных связей, заложив фундамент новой научной дисциплины.

Глава 2. ТЕХНОЛОГИИ СОЗДАНИЯ ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО И. С. ТУРГЕНЕВЫМ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАТОРАМИ

В данной главе мы рассмотрим музыкально-литературные связи на примере творчества И. С. Тургенева – писателя, широко использовавшего музыкальные образы на страницах своих книг: это и герои-музыканты (Лемм в «Дворянском гнезде», Яков в «Певцах»), и упоминания реальных композиторов и исполнителей (Россини, Чимароза, Гарсиа в «Вешних водах»), и непосредственные описания звучания музыки – как существующих, так и вымышленных опусов («Травиата» в «Накануне», пьеса Лемма в «Дворянском гнезде»).

Из трех упомянутых в заглавии нашей работы литераторов Тургенев единственный, кто сам сочинял оперные либретто (совместная работа А. П. Чехова и П. И. Чайковского над оперой «Бэла» осталась неосуществленной). Их анализ выявляет одну из ключевых проблем нашего исследования. Используя эти либретто, мы выясним, как меняется творческая манера «серьезного» писателя, когда он нисходит до считавшегося в то время низким жанра либретто. Этому посвящен первый параграф настоящей главы.

Далее исследуется обратный случай: либреттисты перерабатывают сюжеты Тургенева в оперы. Три оперные интерпретации произведений писателя подробно разбираются во втором параграфе. В нем же обсуждаются проблемы цитации исходного текста и дополнительно привлекаемых текстов других авторов при создании оперной версии прозаического произведения.

§ 2.1. Тургенев-либреттист: к проблеме изменения писательского стиля.

В 1860-х годах И. С. Тургенев создает несколько текстов, которые выбиваются из его основного творческого наследия, – это написанные по-

французски либретто опер и оперетт, частью дошедшие до нас в более или менее полном виде, частью представляющие собой лишь планы и наброски. Некоторые из этих текстов были созданы специально для Полины Виардо и впоследствии поставлены с ее музыкой: «Людоед» в Баден-Бадене (1868), «Последний колдун» в Веймаре (1869). Заглавную роль в первой пьесе играл сам Тургенев (из всего текста сохранились только его реплики), а премьере второй он посвятил большую статью «Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре». В данной работе он сам называет свое либретто «незатейливым» и заявляет о том, что «достоинства музыки г-жи Виардо... заслуживали бы лучшего текста» [145, т. 10, с. 297]. В отличие, например, от В. Гюго или А. Н. Островского, Тургенев не занимался переделкой сюжетов собственных романов, повестей и пьес в либретто. Оперные замыслы Тургенева оригинальны, причем для одного из них он сам заимствует чужой сюжет – пишет сценарный план оперы «Консуэло» по роману Жорж Санд.

Авторам данной работы необходимо выяснить, стало ли обращение Тургенева к жанру либретто закономерным или его можно объяснить лишь желанием угодить Виардо, было ли это случайным увлечением или желанием приобщиться к популярному жанру и попробовать силы в нем. Чтобы найти ответ, мы должны уделить внимание двум аспектам: во-первых, месту жанра либретто в творчестве писателей – предшественников Тургенева, а во-вторых, месту жанра либретто в творчестве самого писателя.

Случай Тургенева не единственный пример соприкосновения крупного русского литератора с жанром оперного либретто. Еще в 1736 году в постановке первой исполненной в России оперы «Сила любви и ненависти» (композитор Ф. Арайя) принял участие В. К. Тредиаковский, который речи переводил с «французския прозы и в ариях приводил стихи токмо в падение, без рифмы» [110, с. 7] (то есть осуществил первую попытку эквиритмического перевода оперного текста). Автором первого русского либретто стал А. П. Сумароков («Цефал и Прокрис», музыка Ф. Арайи, 1755). Стихи М. В. Ломоносова, не работавшего в

данном жанре, тем не менее попали в знаменитое «подражание Шакеспиру» (по сути, оперу) «Начальное управление Олега» (сочинение Екатерины II, премьера прошла в 1790 году).

В XVIII веке жанром, «процветавшим в России и на Западе», становится комическая опера [77, с. 371]; к ней обращались Я. Б. Княжнин («Несчастье от кареты», 1779; «Скупой», 1782; в обеих музыка В. А. Пашкевича), М. М. Херасков («Добрые солдаты», композитор Г. Ф. Рауха, 1779), Н. А. Львов («Ямщики на подставе», композитор Е. И. Фомин, 1787). Несколько образцов классицистических опер *buffa* и *seria* оставил Г. Р. Державин: «Дурочка умнее умных» (дата не установлена), «Добрыня» (1804), «Грозный, или Покорение Казани» (1814) – но ко всем этим текстам музыка не была написана. С возникновением жанра «волшебной оперы» к ней обратился И. А. Крылов («Илья-богатырь», композитор К. А. Кавос, 1806).

Начало XIX века ознаменовалось господством в драматургии вообще и в оперной драматургии в частности признанного мастера комедий и водевилей князя А. А. Шаховского [62, с. 218]. Именно с этого времени в тексты опер начинают проникать нарочито упрощенные трактовки, легковесные стихи и вульгарные сюжеты. Известен отзыв А. С. Пушкина об опере Ф. Антолини «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец» на либретто Шаховского (1814 год; заметим здесь, что в ней впервые русский литератор стал героем оперы): «Он написал водевиль “Ломоносов”: представил отца русской поэзии в кабаке, и заставил его немцам говорить русские свои стихи, и растянул на три действия две или три занимательные сцены» [111, с. 302]. Справедливости ради, надо отметить, что сам Шаховской осознавал ущербность жанра водевиля, а в своей теоретической работе «Нечто о театральной музыке» (1825) заявил, что подлинный оперный спектакль должен представлять собой «дружелюбное зрелище, в котором ум и душа не были бы порабощены слуху и зрению», в котором «сочинители Музыки не будут оскорблять Поэзии», а «поэты не станут пренебрегать Музыкаю» [116, с. 98, 100], то есть оказался в числе многих, мечтавших о подлинном синтезе искусств (подробнее см. [53]).

Жанра водевиля не чуждались А. С. Грибоедов и князь П. А. Вяземский, либреттисты музыкальной комедии «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (композитор А. Н. Верстовский, 1824). Одновременно с водевилем зарождалась и романтическая опера. Свою вклад в ее развитие внес В. А. Жуковский, в 1804-1807 годах сделавший перевод немецкого зингшпиля К. Генцлера на музыку В. Мюллера и превративший его в русскую оперу «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины».

Сам Пушкин, видимо, находясь под впечатлением оперного шлягера «Леста, днепровская русалка» (в «Евгении Онегине» из него цитируется строка «Приди в чертог ко мне золотой»), начал сочинять драму, которая в посмертном издании обрела название «Русалка». Опираясь на мнение В. Г. Белинского, можно предположить, что в первоначальном плане это было либретто, создававшееся под конкретного соавтора – А. П. Есаулова (композитор не смог приступить к работе над произведением, так как трагически погиб): «Говорят, будто «Русалка» была написана Пушкиным как либретто для оперы. Если бы это было и правда, то, хотя сам Моцарт написал бы музыку на эти слова, опера не была бы выше своего либретто, – тогда как до сих пор лучшие оперы писаны на глупейшие и пошлейшие слова...» [15, с. 553]. Но это предположение едва ли основательно, что оговаривает сам критик.

Под влиянием оперного театра юный М. Ю. Лермонтов в 1829 году впервые пробует себя не только в жанре либретто, но и в драме вообще. Сохранился созданный им набросок оперы «Цыганы» по одноименной поэме Пушкина. Примечательно, что даже в этом маленьком отрывке Лермонтов прибегнул к таким приемам, как заимствование из нескольких источников (помимо пушкинской поэмы, в текст введены песни М. Н. Загоскина и С. П. Шевырева) и использование собственных стихов наравне с пушкинскими.

О создании национальной украинской оперы мечтал Н. В. Гоголь: «Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов! Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина звенит песнями <...> Опера Глинки есть только прекрасное начало» [38, с. 184].

Говоря о русских писателях, с которыми Тургенев поддерживал дружеские и творческие связи, нельзя не упомянуть Н. А. Некрасова, который в молодости написал несколько водевилей: «Утро в редакции», «Актер» и «Петербургский ростовщик» (1841, 1841 и 1844 года соответственно). Стоит отметить, что сам поэт относился к своим юношеским операм крайне сурово и ни разу не упомянул о них в своих автобиографических записках [136, с. 645]. Не стоит забывать и об А. Н. Островском, авторе четырех либретто, в том числе переделанной в оперу собственной драмы «Гроза» (композитор В. Н. Кашперов, 1867).

Мы специально не останавливаем свое внимание на писателях, оставшихся в истории исключительно благодаря текстам либретто, таким, например, как барон Е. Ф. Розен, автор текста оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». Из приведенного нами списка вполне понятно, что признанные классики русской литературы, чье творчество не ассоциируется напрямую с жанром либретто (если не принимать во внимание оперы, написанные на их сюжеты), сами обращались к этому жанру. Это дает возможность взглянуть на тексты тургеневских оперетт не как на случайность в творчестве писателя; по нашему мнению, Тургенев продолжает вышеупомянутый ряд российских литераторов, которых неизменно привлекал жанр оперы.

К сожалению, в рамках нашей работы мы не можем подробно изучить весь этот ряд и таким образом выявить закономерности использования оперного жанра «серьезными» прозаиками и поэтами. Остается надеяться, что когда-нибудь такое исследование будет проведено. Изучая работы Тургенева-либреттиста, мы рассматриваем случай, когда автор сознательно отказывается от присущего ему творческого стиля и прибегает к пародии. Тем не менее это еще не дает ответа на вопрос, почему либретто Тургенева кажутся нам столь выбивающимися из всего его наследия. Ниже мы изложим свою точку зрения по данной проблеме.

В начале своего творческого пути, в 1846 году, Тургенев написал рецензию на драму С. А. Геденова «Смерть Ляпунова». Разбирая это незрелое произведение, рецензент сравнивал его слабые, полные шаблонной страсти сцены

с оперными штампами. Один из героев, Симеон, «с ума сходит, как вообще в операх всегда сходят с ума примадонны и теноры в затруднительные минуты...» [145, т.1, с. 249].

Тот же персонаж, лишившись рассудка, произносит пространный монолог, и автор заметки продолжает: «Это сумасшествие очень удобно для дюжинных композиторов. Но Моцарт не заставляет донью Анну при виде убитого отца припоминать дни детства и проч., как это делают оперные сумасшедшие» [145, т. 1, с. 249]. Подводя итог анализу драмы, Тургенев пишет: «Что же касается до “Смерти Ляпунова” г. Гедеонова, то вот наше последнее слово об этой драме; мы ее недаром сравнили в начале статьи с оперой: она – не что иное, как оперное либретто» [145, т. 1, с. 251].

Это, на первый взгляд, пренебрежительное отношение писателя к жанру либретто никоим образом не сказалось на его любви к опере и к музыкальному искусству вообще: «Я люблю музыку... люблю ее и смею думать – знаю ее», – утверждал писатель [39, с. 3]. Достаточно вспомнить о его широких контактах с композиторами-современниками, к которым можно отнести и переписку с Ш. Гуно (а также редактуру либретто его оперы «Сафо»), и противоречивые отношения с композиторами «Могучей кучки» (от насмешливой критики в романе «Дым» до прямого благословения М. П. Мусоргского: «Вперед, господа русские!!» [144, с. 288]). Тургенев также предпринял попытку написать оперный сценарий для И. Брамса; датируемый второй половиной 1860-х годов, он представляет собой его единственный план либретто на немецком языке [145, т. 12, с. 222-232]).

Не будем останавливаться на многочисленных музыкальных реминисценциях в произведениях самого Тургенева; изучением его музыкальных предпочтений и их отражений в его произведениях занимался один из крупнейших отечественных специалистов по истории оперы А. А. Гозенпуд, посвятившийся этой теме два фундаментальных труда: «И. С. Тургенев. Исследование» и «И. С. Тургенев – музыкальный драматург». Не помышляя

соперничать с признанным знатоком вопроса, мы тем не менее воспользуемся рядом его заключений в качестве базиса для собственной концепции.

В работе «И. С. Тургенев – музыкальный драматург» Гозенпуд отметил один важный для нашего исследования парадокс: с одной стороны, Тургенев всегда заявлял о том, что «ни разу не писал (в литературном смысле слова) иначе, как на своем родном языке» [145, т. 12, с. 584]. С другой стороны, все его либретто и наброски опер написаны на французском. Исследователь объясняет это тем, что сам писатель «не раз повторял, что пьесы его лишены сценических достоинств и писались вне расчета на театр» [145, т. 12, с. 583]. Однако в 1869 году вышел том собрания сочинений Тургенева, включавший написанные им ранее драмы: ни одной из французских пьес среди них не было.

Этому есть два возможных объяснения: либо либретто исключены из-за того, что написаны не по-русски, либо из-за того, что самокритичный автор посчитал их недостойными внимания. Если оттолкнуться от второй версии, то можно сделать вывод о том, что Тургенев не считал оперные тексты самостоятельными и относился к ним как к низкому жанру.

Основными сочинениями, написанными Тургеневым в жанре либретто, являются четыре оперетты²: «Последний колдун» (первая редакция либретто была создана в 1859 году, в 1860-е годы в текст были внесены изменения), «Слишком много жен» (1867), «Людоед» (1868), «Зеркало» (1869). Помимо этих пьес, остались также тексты незаконченных произведений и наброски конца 1860-х годов («Консуэло», «Цыгане», «Доблестный пастор», «Ундина», «Мимика»).

Л. П. Гроссман в работе «Театр Тургенева» первым отметил близость стиля музыкальных комедий Тургенева произведениям Жака Оффенбаха: «Комический сюжет, небольшое количество актов, смесь музыки и обычных диалогов, живость действия, налет фривольной шутки – все это, неприкосновенно сохраняясь в оперетке, получало здесь новую черту сатирической пародийности и более высокую степень художественно-музыкальной разработки. Элемент шутливой пародии и политической сатиры слегка подкрашивался лирико-

² Все названия для удобства читателя даны нами в русском переводе.

сентиментальными ариями влюбленных, контрастно выделяющими бурную веселость остального текста <...> По этому канону писались опереточные либретто и Тургеневым» [48]. Еще категоричнее и лаконичнее выразилась С. Н. Патапенко: «Все либретто строятся на весьма избитой фабульной основе с использованием элементов восточной экзотики и волшебной фантастики» [104].

Попробуем перечислить характерные черты тургеневских либретто в их сравнении с модными в то время французскими опереттами. В пьесах Тургенева так же, как и в двух созданных чуть ранее шедеврах Ж. Оффенбаха: «Орфей в аду» (1858) и «Прекрасная Елена» (1864), – содержится насмешка над оперными традициями. Оффенбах при этом обращается к двум самым популярным оперным сюжетам, а Тургенев иронизирует над самим жанром: оперетта «Слишком много жен» имеет подзаголовок «большая опера в двух маленьких картинах», явно намекающий на жанр большой оперы – «полномасштабной оперы на серьезный сюжет без разговорных диалогов» [98, с. 126]).

Подобно Оффенбаху и его либреттистам, Тургенев вводит в свой текст аллюзии на литературные произведения и популярные оперные тексты. Прибегает он и к музыкальному цитированию: например, героиня оперетты «Зеркало» Дилара вздыхает: «*Mon pauvre frère... (Sur l'air le Lohengrin)*»³. [145, т. 12, с. 133]. Тургенев не скрывает своего подражания мастерам французской оперетты. В пьесе «Слишком много жен» телохранитель по имени Кокосовый орех оправдывает свою трусость так же, как Прекрасная Елена из одноименной оперетты Оффенбаха свою измену – фразой «*C'est la fatalité*»⁴ [145, т. 12, с. 14]. Поскольку оффенбаховская оперетта сама по себе была пародией («Орфей в аду» – на оперу Глюка «Орфей и Эвридика»), сатирически обличавшей некоторые злободневные явления (в «Герцогине Герольштейнской» – фаворитизм при царствующим европейским домам), то Тургенев одновременно и пользуется навыками либреттистов Оффенбаха, и пародирует жанр оперетты; получается своеобразная пародия на пародию.

³ Бедный брат... (На мотив арии Лоэнгрин).

⁴ Такова воля рока.

Не будем забывать о политических обстоятельствах, сдерживавших авторов французских оперетт. «Оффенбах неразрывно связан со Второй империей. Как только Наполеон III стал диктатором, Оффенбах принялся разрабатывать жанр оперетты». Его музыкальные комедии «отражают свою эпоху» [68, с. 6-7]. Тургенев если не свободнее, то смелее Оффенбаха: русский подданный, он решается напасть на существующий во Франции политический строй, поэтому трусливый Кокосовый орех у него становится гвардейцем Наполеона III, «последний колдун» Кракамиш похваляется «цветущим состоянием» своих финансов (так же, как и обанкротившийся император), а премьер-министр Бабахан из «Зеркала» восклицает: «Vive la joie quand cela ne fait pas de tort au gouvernement!»⁵ [145, т. 12, с. 138], что опять наводит на мысль о «Наполеоне Малом», умело использовавшем популярность оперетт Оффенбаха, для того чтобы отвлечь общество от сложившейся катастрофической ситуации.

Не меньший интерес, чем музыкальные комедии Тургенева, вызывают его неоконченные планы – наброски и конспекты будущих опер. Выясняется, что, помимо комических произведений, Тургенева влекли и романтические сюжеты. Кроме упомянутой выше «Консуэло», стоит обратить внимание на сценарий под названием «Ундина» (1869-1870). На первый взгляд, Тургенев берет популярный, к тому времени уже ставший традиционным оперный сюжет, в основе которого лежит роман Ф. де ла Мотт Фуке; до него к этому сюжету обращались Э. Т. А. Гофман (на либретто самого ла Мотт Фуке, 1816), Й. Зайфрид (1817), К. Ф. Гиршнер (1837), И. П. Хартман (1842), А. Лорцинг (1845), а в России – А. Ф. Львов (1848) и П. И. Чайковский, причем последний – в том же 1869 году, когда Тургенев работает над своим планом.

Нам бы хотелось подробнее рассмотреть именно трактовки Тургенева и Чайковского – не столько из-за совпадения в дате создания, сколько из-за разности стратегий, которые применяют в работе с сюжетом писатель и композитор.

⁵ Да здравствует веселье, если оно не во вред правительству!

В. А. Жуковский был одним из любимых авторов Чайковского: помимо «Ундины», композитор использовал его поэтическое переложение «Орлеанской девы» Шиллера в одноименной опере, а в «Пиковую даму» ввел отрывок из стихотворения «Вечер» (в качестве дуэта Лизы и Полины). Тем не менее в работе над оперой «Ундина» Чайковский повел себя неординарно: вместо того чтобы пригласить в соавторы профессионального поэта или самому преобразовать любимое произведение в музыкальную драму, Чайковский воспользовался либретто за авторством графа В. А. Соллогуба, которое за два десятка лет до Чайковского положил на музыку А. Ф. Львов. Отметим здесь, что Соллогуб игнорировал написанный гекзаметром перевод-пересказ Жуковского, создавая свою пьесу прямо под воздействием романа ла Мотт Фуке. В тексте его либретто используются различные стихотворные размеры; пусть он не обладает красотами перевода Жуковского, но вполне пригоден для пения. Вот, например, фрагмент арии Ундины:

Водопад мой дядя,
 Ручеек мой брат,
 На Ундину глядя,
 Все одно шумят:
 Берегись, Ундина!
 Говор наш пойми:
 Не живи, Ундина,
 С хитрыми людьми [133, с. 245]

Сам Чайковский в 1870 году высказался по поводу текста своей оперы: ««Ундина» хоть и грубо скроенное либретто, но так как она подходила под склад моих симпатий, то дело и шло очень скоро» [72, с. 520]. Трудно сказать, насколько Чайковский следовал либретто Соллогуба: в 1873 году, недовольный своим произведением, автор уничтожил партитуру (сохранились только три номера). Если учесть, что музыка оперы впоследствии была использована в балете «Лебединое озеро», Второй симфонии и других произведениях, можно

сделать вывод, что основная неудача оперного проекта Чайковского – это выбор либретто или, вернее, отказ композитора от создания оригинального либретто.

Об «Ундине» Тургенева судить еще труднее, чем об уничтоженной опере Чайковского: ее сценарий, написанный по-французски, умещается на пяти страницах [145, т. 12, с. 381-385], однако и из этого материала мы можем сделать некоторые выводы относительно того, как писатель собирался интерпретировать сюжет ла Мотт Фуке.

Роман «Ундина» для Тургенева послужил лишь отправной точкой в работе над либретто. Большинство деталей его сценарного плана противоречат тому сюжету, который дотошно, но несколько топорно передан в либретто Соллогуба. Как заявлено в плане Тургенева, события происходят на берегу Северного моря [145, т. 12, с. 385]; имена главных героев: Ларс и Карен – наводят на мысль о том, что действие разворачивается не на немецкой, а на скандинавской земле. А. А. Гозенпуд в связи с этим отмечает сходство сценария не только с сюжетом романа «Ундина», но и со сказкой Андерсена «Русалочка» (которая сама, в свою очередь, может быть интерпретирована как парафраз произведения ла Мотт Фуке). Можно предположить, что на тургеньевский план оказало влияние либретто оперы Р. Вагнера «Летучий голландец». На это указывают, например, замена рыцаря Хульдбранда, возлюбленного Ундины, юным рыбаком Ларсом, баллада, которую поет соперница Ундины Карен (как и главная героиня вагнеровской оперы Сента – дочь моряка-норвежца), а также тот факт, что в сценарии Тургенева прописаны не только вокальные номера, но и оркестровые интермеццо («On entend au dehors un orage. Morceau de music»⁶); то есть, как и в вагнеровских операх, «роль основного носителя музыкального содержания... принимает на себя оркестр» [98, с. 160]. Однако не стоит при этом забывать, что Тургеневу «была чужда проблематика творчества Вагнера, образы его героев» [39, с. 171]. Таким образом, сценарный план «Ундины» является своеобразным экспериментом писателя: не принимая сюжетов Вагнера, он в то же время не может не признать влияния композитора на оперу.

⁶Снаружи слышна гроза. Музыкальный отрывок.

Таким образом, даже на примере этого небольшого сценария видно, насколько широк диапазон произведений, к которым апеллирует Тургенев во время работы над оперой. Остается пожалеть, что, в отличие от пародийных оперетт, ни один из его «серьезных» оперных замыслов так и не был завершен. Возможно, если бы Тургеневу случилось написать полноценную оперу, он изменил бы свое мнение о либретто как о «легком» жанре.

В данном параграфе нам удалось прийти к нескольким выводам. Во-первых, мы установили, что среди крупных русских писателей Тургенев был не единственным, что творил в жанре либретто; более того, его обращение к данному жанру вполне закономерно, оно отвечает не только веяниям эпохи, но и определенной традиции в русской литературе. Во-вторых, стоит отметить, что в свои либретто Тургенев вкладывал и острую социальную сатиру, и едкую пародию на различные культурные реалии. При этом писатель не был удовлетворен только жанром оперетты и пытался попробовать свои силы в направлении романтической оперы. Не имея опыта, он не смог завершить ни один из своих сценариев, но и оставшиеся планы говорят о незаурядности его замыслов и том внимании, с которым он подходил к жанру.

Мы также выдвинули предположение, почему Тургенев не считал свои либретто полноценными сочинениями. Возможно, если Тургенев создавал свои пьесы для П. Виардо и сам принимал участие в их постановке, то он и предназначал их для камерного круга зрителей (хотя это не совсем верно: на представлениях оперетт Виардо присутствовали даже царствующие особы, например герцогиня Веймарская). Вполне вероятно также, что от признания полноправными произведениями Тургенева оттолкнуло в опереттах – пародийное начало, а в планах традиционных опер – их незавершенность, невозможность довести ни один замысел до конца. Наконец, можно вспомнить и о критическом отношении Тургенева к собственной драматургии в целом. Как нам кажется, важнейшей причиной, определившей отношение Тургенева к либретто, стала общая деградация жанра, берущая свое начало еще в первой половине XIX века. Отношение к опере как к развлечению, в котором главная роль отводится музыке,

обусловило невнимание композиторов к тексту; синкретический баланс был утерян. Современник Р. Вагнера, теоретика Gesamtkunstwerk, Тургенев мог наблюдать изменение этой тенденции и не мог этого игнорировать. Вполне возможно, что, если бы писателю удалось завершить хотя бы один из своих сценариев, в нем так или иначе проявилось бы влияние вагнеровской реформы.

§ 2.2. *Оперные интерпретации произведений И. С. Тургенева: цитирование как инструмент работы либреттиста.*

Первые воплощения тургеневских сюжетов в музыке появились уже после смерти писателя. Нужно отметить, что среди них нет ни одной оперы, завоевавшей большую популярность и вошедшей в репертуар многих театров. Помимо произведений, о которых пойдет речь в данной части работы, следует упомянуть «Песнь Торжествующей Любви» А. Симона, поставленную в 1899 году в московском Большом театре (главным образом из-за того, что автор был заведующим оркестрами московских Императорских театров), и недавно написанный "мумузикл" «Играем Тургенева» барда Тимура Шаова (2010) – откровенную пародию на хрестоматийный рассказ. Для данной работы мы выбрали три наиболее известные в свое время оперы: это «Ася» М. М. Ипполитова-Иванова, «Клара Милич» А. Д. Кастальского и «Дворянское гнездо» В. И. Ребикова.

Не ставя себе задачу изучения музыкальной составляющей этих произведений, мы постараемся выяснить, насколько сюжет той или иной оперы отделился от оригинала или исказился либреттистом. При анализе текстового уровня либретто нам придется столкнуться с таким явлением, как *цитация*; она и станет основным предметом исследования в данном параграфе. Мы рассмотрим механизмы, с помощью которых либреттист трансформирует прозаическое сочинение в пьесу, а также определим, насколько в этом процессе ему необходим исходный текст.

Первой из трех вышеназванных опер была создана «Ася» (либретто Н. А. Маныкина-Невструева; премьера прошла в Москве 28 сентября 1900 года под управлением автора; в настоящее время опера не ставится). М. М. Ипполитов-Иванов избрал для нее подзаголовок «лирические сцены», прямо указывающий на музыкальный ориентир – оперу П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Стоит заметить, что сам Тургенев противоречиво относился к творению Чайковского: «Несомненно замечательная музыка: особенно хороши лирические, мелодические места. Но что за либретто! Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. Напр. о Ленском сказано:

“Он пел увядшей жизни цвет

Без малого в 18 лет”

– а в либретто стоит:

“Пою увядшей жизни цвет”

и т.д. И так почти постоянно» [145, с. 383-384].

И если вокруг оперы Чайковского до сих пор не прекращаются споры (стоило ли превращать «энциклопедию русской жизни» в мелодраму?), то камерный сюжет «Аси» идеально соотносится с подзаголовком «лирические сцены».

Либреттист и композитор сохраняют канву тургеневской повести без изменений, но дополняют действие огромным количеством бытовых подробностей. Вероятно, Ипполитов-Иванов снова ориентировался на творчество Чайковского: в опере «Пиковая дама», время действия которой волей композитора и либреттиста перенесено в конец XVIII века, Чайковский старательно воспроизводит черты екатерининской эпохи. Так и Ипполитов-Иванов сосредоточивается на создании атмосферы провинциального немецкого городка середины XIX века. Можно утверждать, что воспроизведение немецкого национального колорита занимает в опере не менее важное место, чем любовный конфликт. Если в повести Тургенева это воспроизведение сводится к тщательно продуманному «фону» (выбранному, видимо, с целью подчеркнуть

связь сюжета произведения с немецкой романтической традицией), то в опере бытовые зарисовки как бы *разворачиваются* в отдельные сцены. Достаточно сказать, что половину первого действия занимает торжественный пир (коммерш) буршей. В повести о нем говорится довольно кратко: «Студенты сидели за столами под обстриженными липками; <...> в стороне, в беседке из плюща, помещались музыканты и усердно играли, то и дело подкрепляя себя пивом» [145, т. 5, с. 152]. В опере пиру посвящены четыре больших номера (первые реплики N.N.⁷, Аси и Гагина звучат, таким образом, только в середине первого действия): хор «Веселую гурьбою», куплеты сеньора студенческой корпорации, вальс и «Gaudeamus». На примере вальса можно проследить упомянутую выше технику *разворачивания*; большой музыкальный номер, видимо, родился из фразы: «Вдруг донеслись до меня звуки музыки; я прислушался. В городе Л. играли вальс; контрабас гудел отрывисто, скрипка неясно заливалась, флейта свистала бойко» [145, т. 5, с. 151]. Тема гимна «Gaudeamus igitur» воспроизведена строго в соответствии с традиционным вариантом за предполагаемым авторством Й. Окегема. Совпадение, конечно, но и это можно считать отсылкой к творчеству Чайковского: в 1874 году композитор создал переложение гимна для мужского хора. Ипполитов-Иванов, вероятно, должен был помнить об этом. Таким образом, он прибегает как к стилизации (немецкие танцы в первом действии), так и к прямой цитации.

Разворачивание происходит и на уровне системы персонажей: при этом несколько героев, которые у Тургенева просто упоминаются, в опере даже получают реплики. Так, например, Ганхен, служанка в кегельбане, в повести молча переносит свое горе; о том, что ее жених ушел в солдаты, сообщает главному герою «краснощекий гражданин». В либретто Манькина-Невструева (Действие II, картина 4) она сама объясняет причины своего расстройства удачливому игроку в кегли – старому буршу. Его песня, ставшая, бесспорно, самым популярным фрагментом оперы, служит утешением и развлечением для несчастной девушки:

⁷ В повести Тургенева его инициалы пишутся кириллицей – Н.Н.

Сижу в прохладном погребке
 У бочки полной винной.
 Не может выше счастья быть,
 Забавы милой и невинной.
 Хозяин сам летит ко мне,
 Лишь только поманю я;
 Он наливает мне стакан –
 И пью, и пью, и пью я. [56, с. 154-155]

Этот номер до сих пор не потерял своей известности; сохранились его записи в исполнении М. Д. Михайлова, М. О. Рейзена, Е. Е. Нестеренко. Любопытно, однако, что мелодия «Песни» так же, как и «Gaudeamus», является заимствованием из европейской музыки: ее автор – популярный в конце XVIII – начале XIX вв. певец-бас Людвиг Фишер (первый исполнитель партии Осмина в моцартовском «Похищении из сераля»). В Германии эта *trinklied* считалась чуть ли не народной. Мелодия Фишера лишь незначительно обработана Ипполитовым-Ивановым.

Следует упомянуть и еще один вариант игры композитора с литературными и музыкальными эмблемами изображаемой им эпохи: в необязательной для исполнения сцене (Действие II, картина 2) N.N. читает Асе отрывок из «Германа и Доротеи» Гете. Этот номер – мелодекламация, и поэтический текст звучит на фоне музыки Ипполитова-Иванова. У Тургенева присутствует только упоминание о том, что N.N. читал Гагину эту поэму. В третьем действии фрау Луизе поет балладу о Лорелее (текст Г. Гейне представлен в переводе А. Н. Майкова); Ипполитов-Иванов отказывается использовать популярнейшую (ставшую народной песней) мелодию Ф. Зильхера и сочиняет вместо нее собственную. В повести Тургенева Ася вспоминает легенду о Лорелее, добавляя при этом: «Мне нравится эта сказка. Фрау Луиза мне всякие сказки сказывает» [145, т. 5, с. 175]. Мы снова видим, как на основе мельком брошенных фраз либреттист и композитор создают полноценные музыкальные номера и сцены.

Стоит отдать должное Маныкину-Невструеву: несмотря на то что большая часть его либретто – стихотворный пересказ реплик тургеневских героев, ключевые фразы повести перенесены в оперу без изменений, так, например, сохранена едва ли не самая знаменитая реплика героини («Вы в лунный столб въехали! Вы его разбили!»). Материалом для фраз и монологов N.N. служат его наблюдения от первого лица из текста повести; к примеру, абзац, посвященный объяснению того, почему герой «неохотно знакомился с русскими за границей», в опере передан в виде реплики, обращенной к Гагину и Асе:

Впервые рад своих я видеть на чужбине,
 А признаюсь, что избегал всегда
 Знакомства с ними и близкой дружбы;
 Но теперь рад я встрече [56, с. 58].

Не желая нарушать замысел Тургенева, Маныкин-Невструев обходит и такую важную проблему, как отсутствие у героя собственного имени. Когда Гагин так же, как и в тексте повести, задает N.N. вопрос: «А ваше имя позвольте узнать?» – он же, не давая N.N. ответить, через секунду говорит «Я рад встрече с вами» [56, с. 57].

Несмотря на столь тонко продуманные ходы, Маныкину-Невструеву не удалось избежать того, что весьма часто случается с оперными сюжетами, – мелодраматизации основной сюжетной линии. Причина этого заключается в том, что либреттист не только передает переживания N.N. (что закономерно у Тургенева, поскольку от лица N.N. ведется повествование), но и смещает акценты, раскрывая внутренний мир заглавной героини. В сцене вечернего расставания героев (финал 1 действия), Ася, глядя вслед N.N., плывущему в лодке по реке, поет ариозо:

Волшебные чары меня охватили,
 И грезы о счастье покой мой смутили.
 <...>
 Я в волненьи, я дрожу,
 И слеза мне застилает взоры.

Я жду, я желаю и боюсь,
 А чего я не знаю сама,
 Но счастьем вся полна [56, с. 102-105].

Таким образом, в опере исчезает вся загадочность, вложенная Тургеневым в образ героини: либреттист раскрывает ее переживания, причем делает это в сентиментальной манере, превращая экзальтированную «тургеневскую девушку» в подобие пушкинской Татьяны, душа которой «ждала кого-нибудь». На сходство с образом Татьяны наводит и сцена письма: текст записки, присланной Асей N.N. («Я непременно должна вас видеть... приходите сегодня в четыре часа к каменной часовне» и т.д. [145, т. 5, с. 181]), становится взволнованным речитативом, после которого звучит страстное ариозо героини:

Жду тебя, избранник сердца,
 Давно желанный друг,
 Герой моих мечтаний,
 Судьбою посланный супруг! [56, с. 109-110]

Соседство в опере этих двух текстов: оригинального тургеневского и невструевского – служит наглядным примером того, насколько контрастирует текст либреттиста с текстом первоисточника.

О финале оперы нужно сказать отдельно. Если до этого момента любовная история и «немецкие» сцены шли как бы параллельно, так что можно было даже засомневаться, сочетаются ли они вообще, то здесь мы видим синтез этих двух компонентов: покинутый Асей, N.N. распахивает окно и слышит звуки приближающегося факелшуга студентов. «Vivat filister!» – распевают бурши очередную застольную песню и одновременно как бы выносят приговор главному герою. На фоне этого хора звучит ария героя, поклявшегося вернуть возлюбленную:

Я за тобой пойду на край вселенной,
 У ног твоих прощенье вымолю!
 Скажу, как страстно я люблю тебя,
 О светлый ангел мой! [56, с. 211-212]

Финал остается открытым: весь эпилог тургеневской повести (упоминание о засохшем цветке гераниума, сохраненном героем) не используется автором либретто. Рамочная композиция тургеневской повести оказалась невостребованной, что привело к обеднению образа главного героя: в опере не нашлось места пожилому Н. Н., анализирующему события давней юности. А молодой Н. Н., как мы уже упоминали, стал в опере лицом почти второстепенным.

Таким образом, преклонение перед «лирическими сценами» Чайковского и использование тургеневского сюжета породили необычный симбиоз – оперу, в которой массовые сцены, стилизованные под немецкую действительность, соперничают по значимости с мелодраматизированной историей любви. «Ася» Ипполитова-Иванова и Манькина-Невструева – замечательный пример «фантазии на тему», созданной в отрыве от писательского замысла.

В 1907 году появляется следующая музыкальная интерпретация сочинения Тургенева – опера «Клара Милич» А. Д. Кастальского, написанная по мотивам одноименной повести (клавир оперы издан в 1908 году; премьера прошла 24 ноября 1916 года в театре Зимина в Москве; в настоящее время опера не ставится).

Для начала стоит отметить, как воспринимал сам композитор сюжет и персонажей произведения. В воспоминаниях его сына читаем: «С героем повести Тургенева отец чувствовал некоторое сродство душ... В тургеневском рассказе отца привлекал контраст между романтической роковой любовью, расцветшей на фоне скромного старомосковского быта, хорошо ему ведомого, и равнодушной пошлостью так называемого “света”» [134, с. 225-226].

Это обусловило кардинальное отличие оперы от первоисточника. Главный герой, Аратов, у Кастальского – натура подлинно романтическая (хочется сказать – чересчур, «по-оперному» романтическая); он нимало не похож на скучающего персонажа из повести Тургенева, которого только встреча с Кларой вывела из состояния равнодушия и духовного оцепенения.

Казалось бы, Кастальский и его либреттист (имя которого, к сожалению, не удалось установить) избирают тот же принцип, что и у Ипполитова-Иванова и Невструева: любовная драма главных героев движется параллельно бытовым сценам. Особенно ярко это показано во втором действии, где картина шумного гулянья на бульваре предшествует роковому объяснению Аратова с Кларой Милич. В целом сюжет повести передан с минимальными искажениями. Исчез эпизод встречи Аратова с родственниками Клары; но если бы автор не пожертвовал им, то действие оперы непременно замедлилось бы. Зато появилась картина, воспроизводящая последний спектакль Клары и ее смерть (у Тургенева вся эта сцена дана в пересказе – подробности гибели актрисы сообщает Аратову его товарищ Купфер).

Пожалуй, важнейшее отличие сюжета либретто от повести состоит в том, что у соавтора Кастальского Клара представлена оперной певицей, тогда как у Тургенева она, скорее всего, была драматической актрисой.

Отметим, что Кастальский старательно избегает музыкального цитирования. Этот принцип распространяется даже на произведения, упомянутые Тургеневым в повести. В примечании к клавиру оперы композитор пишет: «По Тургеневу на вечере у княгини Клара поет “Только узнал я тебя” Глинки и “Нет, только тот” Чайковского. Авторы оперы не имели бы ничего против включения этих романсов или других подходящих номеров в программу этого концерта, лишь бы подошли тональности. Но слова и музыка романсов Клары, написанных автором (на тексты Гете и Тургенева), повторяются, как воспоминания, в последующих картинах и во вступлении; таким образом, они имеют тесную связь с общей композицией оперы, и обойтись без исполнения их нельзя» [64, с. 2]. То есть Кастальский, допустив возможность следования замыслу Тургенева и исполнения в опере двух романсов, упоминаемых писателем в повести, предусмотрел и другую возможность: написал вместо них два собственных романса, чьи мелодии как лейтмотив повторяются в следующих действиях.

Подход к тексту оперы у Кастальского и его либреттиста иной, чем у авторов «Аси»: если Невструев свободно использует тексты *Gaudeamus*'а,

«Лорелеи», «Германа и Доротеи», Кастальский и его соавтор остаются, насколько это возможно, строго в рамках тургеневского творчества.

Исключений – несколько.

Это касается, во-первых, баллады о Кларе Мобрай (автор – Вальтер Скотт, русский перевод И. В. Красова), во-вторых, сцены из «Ромео и Джульетты», во время которой Клара, исполнительница роли Джульетты, умирает. Без баллады нельзя обойтись, так как в повести Тургенева она становится *idée fixe* главного героя; здесь Кастальский следует замыслу писателя. Фрагмент из шекспировской трагедии необходим и для логической композиции оперы (надо показать тот спектакль, во время которого гибнет Клара), и для следования тексту первоисточника: после первого свидания с призраком Клары Аратов ассоциирует себя с героем пьесы («Таким поцелуем, – думалось ему, – и Ромео и Джульетта не менялись!» [145, т.10, с. 115].), а в предсмертном бреду называет себя Ромео.

Третья литературная цитата необходима для характеристики второстепенного персонажа оперы – Купфера, приятеля Аратова. Либреттист заставляет Купфера во время его рассказа о поездке в Казань и Ярославль запеть: «Выдь на Волгу: чей стон раздаётся...» [64, с. 163]. Но даже это обращение к некрасовской поэзии не выбивается из общего настроения оперы и выглядит вполне уместным, так как подчеркивает комическую восторженность героя.

Во второй картине первого действия (концерт у княгини ***), наиболее интересной с музыкальной точки зрения, либреттист использует сразу несколько тургеневских текстов. Один из самых колоритных персонажей «бытового» плана оперы Андрей Ильич, друг дома княгини, под аккомпанемент фортепиано поет романс «Охотничья песня» (в оригинале – стихотворение «Перед охотой», VIII часть из цикла Тургенева «Деревня»). Исполнитель постоянно сбивается, то опаздывает, то забегают вперед. Эта игра с тургеневским стихотворением, текст которого поминутно прерывают извинения и сетования героя, представляет собой остроумную пародию на певцов-любителей, исполнителей салонных романсов:

Андрей Ильич.

(с апломбом вступает не вовремя)

Проснуло... Виноват!
 Проснулося утро! Едва над холмами
 Красное солнце взиграет лучами,
 Холод осеннего, светлого дня,
 Холод веселый разбудит меня.

(опять вступает невпопад)

Выйду.. Ах ты!..
 Выйду я... небо смеется мне в очи;
 С сердца сбегает лобзания ночи...
 Блестки крутятся на солнце; мороз
 Выбелит хрупкие сучья берез...
 Светлое небо, здоровье да воля –
 Здравствуй, раздолье широкого поля!
 Весело слышу псов радостный лай...
 Ну же, скорее коня мне седлай!

(преувеличенно выдерживает фермату, несколько детонируя на высокой ноте)

Проснулося утро! – и т.д. [64, с. 47-49].

Здесь мы видим намеренное коверкание тургеневского текста, комическое «надругательство» над ним; как и некрасовское «Выдь на Волгу», оно снижает романтический пафос оперы, напоминая нам, что все происходящее на сцене лишь «игра» с произведениями русских классиков.

После «Охотничьей песни» звучат еще два номера на слова Тургенева: княгиня с Андреем Ильичом поют дуэт «Весенний вечер» (на текст одноименного стихотворения), а приглашенный на концерт артист исполняет мелодекламацию «Сфинкс» (в основе его лежит знаменитое стихотворение в прозе). Авторы оперы, несомненно, были людьми самоироничными; когда декламатор замолкает, гости салона начинают переговариваться: «Странная музыка... Только мешает... Оригинальничанье... И никакой мелодии...» [64, с. 59]

Клара Милич, как уже говорилось выше, исполняет романсы «С тобою мысль моя» (стихи Гете в переводе М. Л. Михайлова – еще одна, и последняя литературная цитата) и «Отрава горькая слезы последней» (отрывок из второй части тургеневской поэмы «Андрей»).

Но, пожалуй, самым оригинальным использованием текста Тургенева становится панегирик, произносимый Купфером в честь Клары в третьем действии (сцена представляет собой театральное закулистье). Его ариозо – почти дословное воспроизведение тургеневского стихотворения в прозе «Стой». И заключительные слова его обращены к потрясшей его своей игрой Кларе: «Вот она – открытая тайна, тайна поэзии, жизни, любви! Вот, вот оно, бессмертье! В это мгновенье ты бессмертна. Пройдет мгновенье, и ты снова женщина, дитя, щепотка пепла... Но что за дело тебе! В это мгновенье – ты выше стала, вне преходящего. В это мгновенье ты бессмертна». [64, с. 132-134].

Таким образом, либреттист использует в опере не только фразы и диалоги из «Клары Милич» (как и в случае с «Асей», большая часть текста – стихотворный пересказ реплик героев) но и никак не связанные с повестью тургеневские тексты. Они оказываются уместны, несут особый смысл. Это не просто коллекция произведений Тургенева, насильно включенных в оперу по принципу «тот же автор», это аккуратное использование сочинений писателя, некий жест преклонения перед его талантом.

Третий рассматриваемый нами случай трактовки тургеневского сюжета – опера, вернее, «музыкально-психографическая драма» В. И. Ребикова «Дворянское гнездо» (закончена в 1916 году; попытка поставить ее в 1919 году силами Музыкальной студии при МХТ не увенчалась успехом; премьера состоялась в 1995 году в Московском Камерном театре, спектакль сохраняется в репертуаре театра до сих пор).

Замышляя это произведение, композитор надеялся на сотрудничество с известным либреттистом М. И. Чайковским. Более того, Чайковский-младший сам был не против сделаться соавтором Ребикова и одобрял выбор сюжета: «О

“Дворянском гнезде” более, чем о каких-либо вещах Тургенева, можно подумать...» [142, с. 66]. Но начавшаяся Первая мировая война и занятость Чайковского помешали композитору и поэту объединить свои силы – Ребиков взялся за либретто сам. Конечный результат был одобрен М. И. Чайковским: «Возвращаю корректуру с сожалением, ибо нахожу пьесу прелестной» [142, с. 67].

Опера состоит из четырех действий и пяти картин. Основные события в ней происходят в усадьбе Калитиных (первое и третье действие – в гостиной, первая картина четвертого действия – в комнате Лизы, вторая картина – в саду); единственное исключение – второе действие, разворачивающееся в саду имения Лаврецкого. Почти все персонажи романа сохранены; отсутствуют некоторые второстепенные лица, такие, например, как Ада, дочь Лаврецкого и Варвары Павловны.

Композитор не стал переключивать тургеневский текст стихами; основная часть либретто – диалоги, слово в слово перенесенные из романа. Единственная «вольность» Ребикова – включение в текст оперы трех стихотворений В. А. Жуковского: «Не прекрасна ли фиалка...», «Когда я был любим» и «Блажен, кто без тебя тобой одним пылает» (они стали романсами Лизы, Паншина и Варвары Павловны соответственно). Подобно «немецким» текстам у автора «Аси», они нужны были композитору для создания атмосферы усадебного быта 1840-х годов. Поскольку Ребиков использует прозаический текст, создается иллюзия того, что он аккуратно переносит в оперу все диалоги персонажей. На самом деле некоторые эпизоды либретто представляют собой сложную компиляцию реплик персонажей. В особенности это касается монологов героев. В качестве примера разберем, из каких «компонентов» (фрагментов разных глав романа) состоит завершающий оперу монолог Лаврецкого. Результаты приведены в Таблице 1.

Таблица 1

**Соответствие текста финального монолога Лаврецкого из либретто оперы
В. И. Ребикова «Дворянское гнездо» тексту одноименного романа
И. С. Тургенева**

Монолог Лаврецкого [113, с. 161-168]	Фрагменты романа, послужившие основой для текста монолога
Пожалуйста, играйте, не обращайтесь внимания на меня. Мне самому будет приятней, когда я буду знать, что я вас не стесняю. А занимать меня вам нечего; у нашего брата, старика, есть занятие, которого вы еще не ведаете и которого никакого развлечения заменить не может: воспоминанья.	Пожалуйста, играйте, – поспешно подхватил Лаврецкий, – не обращайтесь внимания на меня. Мне самому будет приятнее, когда я буду знать, что я вас не стесняю. А занимать вам меня нечего; у нашего брата, старика, есть занятие, которого вы еще не ведаете и которого никакого развлечения заменить не может: воспоминания. (Эпилог) [145, т. 6, с. 156-157]
Лиза! Чистая девушка, ты меня сюда привела. Коснись меня, коснись моей души.	Он взглянул на Лизу... «Ты меня сюда привела, – подумал он, – коснись же меня, коснись моей души». (Глава XXXI) [145, т. 6, с. 97]
Лиза! Ты воодушевила меня на честный строгий труд. И мы оба пошли б к прекрасной цели вперед, вперед.	Но Лиза не чета той: она бы не потребовала от меня постыдных жертв; она не отвлекла бы меня от моих занятий; она бы сама воодушевила меня на честный, строгий труд, и мы пошли бы оба вперед к прекрасной цели. (Глава XXXI) [145, т. 6, с. 96]

Монолог Лаврецкого [113, с. 161-168]	Фрагменты романа, послужившие основой для текста монолога
В руках своих держал возможность счастья на всю жизнь. Тебя любил всем сердцем. Вдруг все исчезло.	Ну да: увидел вблизи, в руках почти держал возможность счастья на всю жизнь – оно вдруг исчезло; да ведь и в лотерее – повернись колесо еще немного, и бедняк, пожалуй, стал бы богачом. (Глава XLI) [145, т. 6, с. 136]
И я сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал.	Он долго ехал, понунив голову, потом выпрямился, медленно произнес: И я сжег все, чему поклонялся, Поклонился всему, что сжигал...– но тотчас же ударил лошадь хлыстом и скакал вплоть до дому. (Глава XXVII) [145, т. 6, с. 85]
Играйте, веселитесь, растите, молодые силы: жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить; вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака. Вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата старика будет с вами. А мне, после сегодняшнего дня, после этих ощущений, остается отдать вам последний поклон, и хотя с печалью, но без зависти, без всяких темных чувств сказать	Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, – думал он, и не было горечи в его думах, – жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака; мы хлопотали о том, как бы уцелеть – и сколько из нас не уцелело! – а вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами. А мне, после сегодняшнего дня, после этих ощущений, остается отдать вам последний поклон – и, хотя с печалью, но без зависти, безо всяких

Монолог Лаврецкого [113, с. 161-168]	Фрагменты романа, послужившие основой для текста монолога
в виду конца, в виду ожидающего нас Бога: здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!	темных чувств, сказать, в виду конца, в виду ожидающего бога: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!» (Эпилог) [145, т. 6, с. 158]

Как ясно из таблицы, либреттист почти дословно использует тургеневский текст, при этом, не желая становиться заложником собственной аккуратности, он связывает эти точные цитаты в единое целое методом компиляции независимо от того, какая из них встречается в романе раньше, а какая позже. Сжав действие романа до пяти картин своей музыкальной драмы, Ребиков наполнил его самыми значительными фразами тургеневского произведения.

Помимо основного текста либретто, любопытны также расставленные Ребиковым ремарки. Некоторые из них представляют собой почти дословные (и довольно пространные) цитаты из романа: «Глаза Лизы, прямо устремленные на Паншина, выражали неудовольствие, губы не улыбались, все лицо было строго, почти печально», «Гедеоновский уселся в уголке, внимательно моргая и, с детским любопытством вытянув губы, старается все подметить, все запомнить», «Пронесся легкий ветерок, прошелестели листья, рябью покрылась поверхность пруда. Лиза задумалась, Лаврецкий молча любуется Лизой» и т.д. [113]. С одной стороны, бережное использование текста романа даже в описании мизансцен можно трактовать как дотошность композитора при работе с текстом и одновременно его пиетет перед писателем. С другой стороны, не будем забывать, что Ребиков ограничился только главной сюжетной линией романа; может быть, поэтому на заглавном листе клавира оперы он пишет «по повести Тургенева» (курсив мой – М.С.). Предыстории героев, которой у Тургенева подчас посвящены целые главы, в опере никак не упомянуты. Таким образом, можно

предположить, что развернутые ремарки созданы для того, чтобы компенсировать отсутствие образа повествователя из романа.

Помимо ремарок, предназначенных для исполнителей ролей, Ребиков поставил в партитуре своеобразные пометки для оркестрантов, тоже, в своем роде, часть либретто, композитор пытался «стенографировать» человеческие чувства. По его замыслу, принимать в этом участие должны были не только актеры на сцене, но и музыканты в оркестровой яме. Вот что он пишет в указаниях для исполнителей:

«Музыканты оркестра должны уметь с настроением и чувством, соответствующим надписям над нотами, играть свои партии. Так, например, если написано “с отчаяньем”, надо эти такты исполнять с чувством отчаянья, если написано “с любовью”, исполнять с чувством любви и т.д.

Только при этих условиях музыка будет языком чувства, будет заражать слушателей чувствами и настроениями. Если музыканты будут только “играть ноты”, то захвата, передачи чувств не последует, и слушатель ничего не почувствует, останется холодным наблюдателем. А надо так играть, чтоб слушатель сам в душе своей переживал все чувства, все настроения, которые по ходу драмы следуют. Только при этом условии, при игре с чувством, с настроением можно добиться того, что слушатели будут сочувствовать лицам драмы, поверят в истинность того, что перед ними происходит. Только при этом условии каждый из слушателей будет сам переживать чувства, будет страдать, любить, надеяться, отчаиваться. Исчезнут условности сцены, и настанет жизнь, жизненная правда» [113, с. 4].

Замысел Ребикова остался удивительным экспериментом. Многие его указания должны были вызывать смех: музыкантам, иллюстрирующим состояние того или иного героя, предлагалось играть «хладнокровно», «пренебрежительно», «тупо», «насмешливо и свысока», «скромно» и т.п. Тем не менее это стремление можно рассматривать как уникальную попытку синтеза душевных усилий актерского (певческого) коллектива и оркестра в создании реалистической музыкальной драмы.

Вернемся к либретто оперы. Главное его отличие от либретто «Аси» и «Клары Милич» состоит в безукоризненности следования первоисточнику. К моменту создания «Дворянского гнезда» ни оперы на полный текст литературных произведений, ни оперы на прозаический текст уже не были новостью («Каменный гость» А. С. Даргомыжского и «Женитьба» М. П. Мусоргского создавались во второй половине 1860-х годов). Но тщательность, с которой Ребиков следует роману, тщательность, проявляющаяся даже в ремарках, заслуживает уважения. Понимая всю серьезность проблематики романа, композитор не рискнул облечь речи героев в поэтическую оболочку, и это можно считать главной удачей либретто, во многом обусловившей значимость всей оперы.

Подведем итоги. Подход к первоисточнику либретто у трех композиторов и их соавторов был различным, как и причины, побудившие их обратиться к творчеству Тургенева. Ипполитов-Иванов в своей работе ориентировался более на музыкальную драму Чайковского: повесть «Ася» он рассматривал как идеальный материал для создания «лирических сцен». Кастальский нашел в «Кларе Милич» героя, душевно близкого ему самому. Ребиков в условиях Первой Мировой войны и гибели «дворянских гнезд» попытался воссоздать идиллию прежней жизни в своей музыкальной драме.

У каждого из трех либреттистов свой взгляд на тургеневский текст. Манькин-Невструев не стесняется дополнять его «посторонними» произведениями, тем самым создавая необходимый колорит оперы. Соавтор Кастальского не исключает привлечения материала «со стороны», если при этом можно будет избежать музыкальных цитат, а литературные реминисценции будут упоминаться в первоисточнике. Оба автора допускают в либретто поэтические переложения тургеневских диалогов. В отличие от них Ребиков бережно переносит в либретто целые эпизоды из «Дворянского гнезда»; не ограничиваясь текстом, предназначенным для певцов, он также использует цитаты из романа в качестве ремарок.

Используя три рассмотренные оперы, мы можем выявить следующие интермедийные стратегии на текстовом уровне:

1. Трансформация прозаического текста в драму, написанную прозой (В. И. Ребиков, «Дворянское гнездо»). При этом сохраняется основная часть текста первоисточника, в первую очередь диалоги героев; в таком случае опера, как правило, лишена дробления на отдельные номера.

2. Трансформация прозаического первоисточника в стихотворную драму (М. И. Ипполитов-Иванов, «Ася»; А. Д. Кастальский, «Клара Милич»). Поэтическое переложение прозы необходимо для того, чтобы выделить в либретто отдельные номера: арии, ансамбли и т.д. Следовательно, возможны несколько вариантов:

1) переложение прозаического текста стихами автора либретто (к этому так или иначе прибегают как Манькин-Невструев, так и либреттист Кастальского);

2) дополнение прозаического текста стихотворными произведениями автора первоисточника (например, «Охотничья песня» в «Кларе Милич»);

3) дополнение прозаического текста стихотворными произведениями других авторов («Лорелея» в «Асе», «Баллада о Кларе Мобрай» в «Кларе Милич»);

4) использование вокально-музыкальных цитат с текстом постороннего автора («Gaudeamus» в «Асе»).

Стоит отдельно выделить такую специфическую интермедийную стратегию, как *развертывание* бытового плана: в случае если либреттисту не хватает упомянутых в первоисточнике реалий (они могут быть только слегка намечены писателем), он может наполнить свой текст эпизодами и персонажами, не противоречащими авторскому замыслу, но ни разу не упоминаемыми в оригинальном тексте. За счет развертывания увеличивается количество музыкальных номеров, оформляется сюжет и формируется общий колорит оперы.

Глава 3. ТРАНСФОРМАЦИИ СЮЖЕТОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО В КАМЕРНОЙ И ОПЕРНОЙ МУЗЫКЕ

В отличие от И. С. Тургенева Л. Н. Толстой не раз декларировал свое неприятие оперы как жанра. В беседе с А. Б. Гольденвейзером он заметил: «Драма – это не чистое искусство. Это смешение литературы с другими способами воздействия. В музыке это еще больше. Опера – совершенно фальшивый род искусства» [44, с. 203]. Такое неприятие можно было бы объяснить исключительно нелюбовью к опере, однако мысль Толстого намного глубже. Известно, например, что Толстой любил фортепианную музыку Ф. Шуберта, но при этом признавал, что Шуберт – автор песен – «много вреда наделал»: «у него была в высшей степени способность соответствия между поэтическим содержанием текста и характером музыки». То, что у Шуберта проявилось как уникальный дар, в результате привело к появлению «множества подделок музыки под поэтическое содержание» [45, с. 129]. Таким образом, мы можем заключить, что Толстой отвергал не столько оперу, сколько вообще синкретический подход к искусству, а также сочинения, содержащие конкретную литературную программу.

Стоит сразу оговориться, что, изучая творчество Толстого, нужно избегать желания приписать писателю ту или иную сентенцию о музыке. Главная проблема для исследователя заключается в том, что воззрения Толстого на музыку менялись в течение всей его жизни. Не претендуя на развернутое исследование, мы тем не менее постарались обозначить в первом параграфе данной главы эволюцию взглядов Толстого на творчество Л. ван Бетховена, а также отметить некоторые его высказывания о назначении музыки.

Вероятно, первое, что вспоминается при разговоре о музыкальных интересах Толстого, – это его повесть «Крейцера соната». Объясняется это, с одной стороны, «музыкальным» названием и центральным образом, с другой, – широким резонансом, который произвели повесть и послесловие к ней. Мы избрали предметом своего исследования данную повесть, так как в ней,

во-первых, видны основные музыкальные предпочтения и антипатии зрелого Толстого, а во-вторых, представлены взгляды писателя на музыку как на искусство. Отдельно мы рассмотрим музыкальное воплощение сюжета повести – своеобразную дань почтения Толстому со стороны чешского композитора Л. Яначека.

Помня о сложном, доходящем до неприятия отношении Толстого к жанру оперы, мы сочли небезосновательным рассмотреть, с какими трудностями сталкивается оперный либреттист, когда он пытается интерпретировать толстовский сюжет. С этой целью во втором параграфе данной главы приводится подробный анализ оперы Дж. Тавенера «Смерть Ивана Ильича» (2013).

§ 3.1. «Крейцера соната» Л. Н. Толстого: вдохновенная музыкой и вдохновляющая музыкантов.

Об отношении Л. Н. Толстого к музыкальному искусству написана не одна работа⁸, одной из самых выразительных из них мы бы назвали статью С. Л. Толстого «Музыка в жизни моего отца», в которой сын писателя, композитор и этнограф, признает, что «не встречал в своей жизни никого, кто бы так сильно чувствовал музыку», как его отец [141, с. 373]. Тем не менее на протяжении всей жизни менялись не только музыкальные предпочтения писателя, менялось его отношение к самому предмету музыки; в определенные периоды жизни Толстой выглядит музыкантом-дилетантом, в другие – вдумчивым рецензентом, иногда – ниспровергателем музыкального искусства, которого музыка «только раздражает» [140, т. 27, с. 61]. Если говорить о частных предпочтениях Толстого, то есть о любимых им композиторах, то наиболее драматично выглядит отношение Толстого к музыке Л. ван Бетховена. Мы становимся свидетелями напряженного диалога писателя и композитора, понимая

⁸ «Вблизи Толстого» А. Б. Гольденвейзера, «Воззрения Толстого на музыку» И. Р. Эйгеса, «Жизнь Толстого» Р. Роллана, «Музыкальность Л. Н. Толстого. Источники мотивации» М. И. Найдорфа, «Взаимоотношения Л. Толстого и русских композиторов его времени. Воззрения писателя на их творчество» Н. В. Френкель.

при этом, что Толстому тяжело порвать с музыкальными идеалами юности. И тем не менее почти каждое свое суждение о музыке он иллюстрирует ссылкой на Бетховена. Кульминацией этого противостояния в художественной прозе Толстого становится его повесть «Крейцера соната», заглавный образ которой восходит к скрипичной сонате №9 ор. 47 Бетховена.

В данной работе мы не собираемся всесторонне освещать музыкальные вкусы Толстого и попытаемся отметить только те моменты его биографии, когда для иллюстрации своих суждений писатель апеллировал к творчеству Бетховена. Нам также предстоит понять, почему объектом полемики с композитором служит именно «Крейцера соната».

Увлечение писателя музыкой «венских классиков» (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена) началось еще в детстве: их сонаты играла его воспитательница Т. А. Ергольская. Однако уже в юношеские годы отношение Толстого к музыке Бетховена стало двойственным; о «Патетической» сонате он пишет в «Юности»: «Эта соната давно уже опротивела мне до крайности» [140, т. 2, с. 170]. Таким образом, первое неприятие Бетховена обусловлено не изъянами в его музыке, а чрезмерной популярностью его произведений у пианистов-любителей.

В 1840-е годы, когда Толстой в Ясной Поляне берет уроки музыки у немца Рудольфа, он записывает в дневнике суждение, которое потом разовьет в «Крейцеровой сонате»: «Музыка есть средство возбуждать через звук известные чувства или передавать оные» [140, т. 1, с. 245]. Это первая его попытка выступить в роли музыкального теоретика. Тогда же он пробует свои силы как композитор – сочиняет фортепианный вальс F-dur⁹.

Восхищение классиками сменяется у писателя увлечением музыкой цыган; происходит это под влиянием старшего брата Сергея, утверждавшего, что «Шопены, Моцарты, Бетховены – все это выдуманно, все это искусственно и скучно, единственная музыка в мире – это цыганские песни» [73, с. 45]. Так в

⁹ Этот вальс впоследствии записан А. Б. Гольденвейзером.

системе взглядов Толстого возникает противопоставление музыки народной, «природной», музыке авторской, «искусственной». Отсюда интерес писателя к казацким и военным песням, проявившийся в годы военной службы.

В предисловии к данной главе мы упомянули музыкальный жанр, вызывавший у Толстого наибольшую неприязнь, – это опера. Однако стоит оговориться: отвергая саму форму данного произведения, Толстой не исключал замечательного «содержания» многих опер, проще говоря, хорошей музыки. Познакомившись в конце 1850-х – начале 1860-х гг. с оперой В. А. Моцарта «Дон Жуан» и оперой К. М. фон Вебера «Вольный стрелок», он всю жизнь относил эти два произведения к числу своих любимых. Лиризм «Дон Жуана», по мысли Толстого, «искупает общий всем операм недостаток совместительства музыки и драмы» [141, с. 378].

В конце 1850-х произведения Бетховена снова (после автобиографической трилогии) появляются на страницах художественных произведений Толстого. В романе «Семейное счастье» (1859) Маша исполняет сонату *quasi una fantasia* Бетховена (то есть сонату №14 *cis-moll* op. 27 №2, известную как «Лунная»). В рассказе «Альберт» (1858) заглавный герой-скрипач рассуждает: «Я часто думаю... – он приостановился, видимо, собирая мысли, – что ежели бы Бетховен был жив, ведь он бы плакал от радости, слушая “Сомнамбулу”» [140, т. 5, с. 39].

В 1862 году в отчете о яснополянской школе Толстой замечает, что квартет Бетховена представится народу «неприятным шумом, интересным разве только потому, что один играет на большой дудке, а другой – на большой скрипке». Ниже он пишет, что «Пушкин и Бетховен нравятся нам не потому, что в них есть абсолютная красота, но потому, что мы так же испорчены, как Пушкин и Бетховен, потому что Пушкин и Бетховен одинаково льстят нашей уродливой раздражительности и нашей слабости» [140, т. 8, с. 113-114]. С этого времени Бетховен для него – воплощение музыки, так же, как Пушкин – воплощение поэзии. Анализируя произведения Бетховена, а подчас и критикуя его, Толстой неоднократно будет иметь в виду все музыкальное искусство.

С. Л. Толстой вспоминал: «В 1870-х годах он [Л. Н. Толстой] говорил, что гениальный художник дает в своих произведениях не только новое содержание, но и новую форму. <...> Бетховен же творил в прежних формах, а именно в формах Гайдна и отчасти Моцарта; поэтому он спрашивал себя, следует ли признать Бетховена гением» [141, с. 393]. Здесь мы видим очевидную подмену понятий: при частично верном суждении о «новой форме» Толстой игнорирует колоссальный вклад Бетховена в развитие сонатно-симфонического цикла и его новаторство в традиционных жанрах.

Противоречивые взгляды Толстого-критика никак не влияют на предпочтения Толстого – пианиста-дилетанта. Еще в 1857 году он сообщал в письме к А. А. Толстой: «Я скверно, тупыми пальцами разыгрываю Бетховена и проливаю слезы умиления» [140, т. 60, с. 222]. Сонаты Бетховена входят в его репертуар и в 1870-х годах, когда он «увлекся музыкой до того, что играл по три-четыре часа в день» [141, с. 380]. А. А. Фет вспоминал, как в середине лета 1877 года к нему приехал Толстой: «Чуткий эстетик по природе, граф так и набросился на фортепьянную игру нашей m-lle Оберлендер. Он садился играть с нею в четыре руки, и таким образом они вместе переиграли чуть ли не всего Бетховена» [146].

К 1876 году относится знакомство Толстого с П. И. Чайковским. Посылая композитору сборник народных песен, Толстой снабжает его запиской: «Обработайте их в моцартовско-гайдновском роде, а не бетховено-шумановско-берлиозо-искусственном, ищущем неожиданного, роде» [156, с. 493]. Мы наблюдаем новую тенденцию: на этот раз «венские классики» противопоставлены композиторам-романтикам; драматизм и эффектность музыки последних в понимании Толстого не более чем «искусственность».

Опубликованная в 1890 году повесть «Крейцера соната», декларирующая, что музыка «действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом» [140, т. 27, с. 61], явилась, возможно, самым ярким моментом противостояния писателя и композитора (о взаимодействии в повести литературного и музыкального начал мы подробно напишем ниже). Тем не менее полемика между Толстым и Бетховеном после

создания повести не прекратилась. В мае 1896 года Л. Н. Толстой писал в своем дневнике: «Всякое произведение искусства только тогда произведение искусства, когда оно понятно – не говорю всем, но людям, стоящим на известном уровне образования <...>. Это рассуждение привело меня к совершенно определенному выводу о том, что музыка раньше других искусств (декадентства в поэзии и символизма и пр. в живописи) сбилась с дороги и забрела в тупик. И свернувший ее с дороги был гениальный музыкант Бетховен. <...> Признанные гении производят или точно великие произведения, или совсем дрянь: Шекспир, Гете, Бетховен, Бах и др. [140, т. 53, с. 96-97]. Через год появилась статья «Что такое искусство?», в которой сравнивались деревенская песня и фортепианная соната Бетховена №28 A-dur op. 101: «Песня баб была настоящее искусство, передававшее определенное и сильное чувство. 101-я же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая» [140, т. 30, с.145].

Даже после этих утверждений, которые при желании можно рассматривать как попытки «поквитаться» с композитором, мысли о творчестве Бетховена не оставляют Толстого. Известен рассказ С. В. Рахманинова о том, как он посетил Ясную Поляну в 1900 году: «Следующий раз я пришел с Шаляпиным. Федя пел. <...> Мы исполнили мою песню “Судьба”¹⁰. <...> Толстой сидел немного поодаль от других. Он казался мрачным и недовольным. В течение часа я его избегал, но потом он вдруг подошел ко мне и возбужденно сказал: “Я должен поговорить с вами. Я должен сказать вам, как мне все это не нравится, – и продолжал: – Бетховен – вздор, Пушкин и Лермонтов – тоже”. <...> Через некоторое время Толстой опять подошел ко мне. “Извините меня, пожалуйста, я старик. Я не хотел обидеть вас”. Я ответил: “Как я могу обижаться за себя, если не обиделся за Бетховена?” Но я уже больше никогда не приходил» [122].

Подведем итоги. Бетховен, как это ни парадоксально, был одним из любимых композиторов Толстого. Еще в детстве проникшись его музыкой, Толстой сохранил интерес к ней в продолжение всей жизни. Как музыкант-

¹⁰ В этом романсе на стихи А. Н. Апухтина Рахманинов цитирует «тему судьбы» из симфонии № 5 Бетховена.

любитель он ни разу не изменил своему пристрастию, но как музыкальный теоретик с течением времени он начал вести борьбу с влиянием произведения композитора на слушателей. Для Толстого Бетховен – олицетворение музыки, собирательный образ, которому приписаны те, по мнению писателя, отрицательные свойства музыки (академизм, драматизм), с которыми надо бороться, которым противопоставлено «безыскусное» народное начало. Отрицание Толстым заслуг Бетховена нельзя объяснить банальной «завистью» гения к гению: это скорее попытка переосмыслить собственные взгляды, борьба с идеалами юности, стремление доказать себе, что ты перерос былые увлечения. Одновременно это и осознание Толстым сильнейшего влияния на него музыки и боязнь поддаться этому влиянию. Таким образом, Толстой всю жизнь проходит искушение Бетховеном.

При изучении повести Толстого «Крейцера соната» возникает ряд вопросов: как при таком критическом отношении к творчеству Бетховена произведение данного композитора могло стать ключевым образом главного художественного произведения писателя, посвященного воздействию музыки на человека? Можно ли объяснить этот выбор только неприятием зрелым Толстым творчества Бетховена? Наконец, если так, почему выбор писателя пал именно на скрипичную сонату №9 A-dur op. 47? Наконец, главный вопрос: связана ли форма бетховенской сонаты с композицией толстовской повести, иначе говоря, использовал ли Толстой при написании «Крейцеровой сонаты» один из интермедиальных методов?

Мнения о выбранном Толстым музыкальном произведении – иллюстрации своих воззрений – разнятся. «Выкиньте сонату – ничего не изменится. Толстой ошибочно смешал два волновавших его вопроса: развращающую силу музыки и силу любви», – считал Ромен Роллан [115, с. 315]. Развивая мысль французского писателя, мы можем прийти к выводу, что, если бы Толстой взял любое другое произведение (неважно даже, Бетховена или кого-то другого из композиторов,

пишущих в «искусственном» духе), сюжет и идея повести не изменились бы радикально.

Современные отечественные исследователи, наоборот, пытаются обнаружить в повести черты интермедиального взаимодействия музыки и слова. Так, например, С. А. Петрова уподобляет двух персонажей повести: Позднышева и рассказчика – «двум музыкальным инструментам» (подобно инструментам в сонате Бетховена). Позднышев «выступает в партии скрипки», рассказчик – в партии фортепиано. В своей работе исследователь рассматривает соответствие композиции повести Толстого форме сонатного аллегро. Сцена в поезде уподоблена экспозиции, «семейная жизнь Позднышева» – разработке, «появление скрипача в жизни героя, ревность Позднышева и убийство» – репризе [105, с. 119-120]. Тема убийства, по мысли автора, становится «главной темой» этой квазисонаты.

В статье Е. Исаевой «Как граф Толстой слышал Бетховена, или Почему все-таки “Крейцера соната”» проводится сравнение повести Толстого уже не с сонатным аллегро (первой частью классической сонаты), а со всем трехчастным сонатным циклом. Его первой части («первому престо») соответствуют главы с I по XVIII, в которых Позднышев «а) излагает свое отношение к общественной морали, б) описывает личные семейные взаимоотношения до “критического момента”. “Вторая часть” связана с появлением Трухачевского под занавес XVIII главы, “Финал” разыгрывается с XXIV главы, т.е. с “командировки” Позднышева в уездный город». Таким образом, Исаева рассматривает повесть как трехчастную сонату, замечая при этом, что «соотношение между толстовскими “частями” (по числу входящих в них глав) прямо пропорционально отношению Толстого к частям бетховенской сонаты: “первое престо” Толстого вместе со вступлением занимает столько же, сколько “вторая” и “финал” вместе взятые». По мысли исследователя, в повести Толстого можно усмотреть черты не только камерного, но и концертного жанра: «солирующий» голос Позднышева «противостоит Общественному мнению – социуму, миропорядку и как бы оркестру» [61].

На наш взгляд, при изучении вопроса нельзя обойтись без некоторых фактов биографии писателя. Напомним, что на выбор Толстого, вероятно, повлияли два исполнения бетховенской сонаты с разницей более чем в 10 лет. В 1876 году «Крейцерову сонату» исполнил в Ясной Поляне скрипач И. М. Нагорнов, в 1887 году – скрипач Ю. И. Лясотта. После последнего прослушивания Л. Н. Толстой предложил двум своим гостям, художнику И. Е. Репину и актеру В. Н. Андрееву-Бурлаку: «Давайте изобразим “Крейцерову сонату” доступными нам способами искусства. Я напишу рассказ, Андреев-Бурлак прочтет его перед публикой, а вы напишите на эту тему картину, которая будет стоять на сцене, пока Андреев-Бурлак будет читать мою повесть» [17, с. 104-105]. Это, на наш взгляд, ключевой момент для понимания Толстым музыки Бетховена в общем и «Крейцеровой сонаты» в частности. Много лет критиковавший синкретическое искусство, Толстой под воздействием бетховенской музыки чуть было сам не решился на эксперимент в данном направлении (ни картина Репина, ни интерпретация Андреева-Бурлака никогда не были осуществлены). Таким образом, понимать повесть Толстого можно не только в общем смысле (воздействие музыки на слушателя), но и в самом частном (воздействие «Крейцеровой сонаты» на писателя Толстого, следствием чего явился замысел «проиллюстрировать» сочинение Бетховена). Отвергавший программность в музыке, Толстой таким образом создает собственную «программу» скрипичной сонаты – свою повесть.

Доказательством того, что писатель пытался найти в произведении Бетховена определенный сюжет, служат воспоминания его сына: «Он [Л. Н. Толстой] говорил, что введение к первой части предупреждает о значительности того, что следует, что затем неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой, и сдержанное, успокаивающееся чувство, изображаемое второй темой, – оба приводят к сильной, ясной, даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность. Впоследствии, однако, Лев Николаевич отказался от мысли, что эта мелодия изображает чувственность. Так как, по его мнению, музыка не может изображать

то или иное чувство, а лишь чувство вообще, то и эта мелодия есть изображение вообще ясного и сильного чувства, но какого именно, определить нельзя» [141, с. 384-385]. Как мы видим, трактовка первой части сонаты, данная Толстым, крайне неопределенна, тем более что писатель снова приходит к мысли, что музыка не может ничего изображать. Нам кажется, что повесть «Крейцера соната» по-своему решала эту проблему: если мы не можем найти то или иное изображение в музыке (разъяв ее, «как труп»), то можно написать самостоятельное литературное произведение, служащее некоей программой к ней. Одним словом, суть интермедиального замысла Толстого следует искать не столько в соотношении формы повести с музыкальной форме, сколько в самом замысле писателя, являющем собой попытку воссоздания впечатления от сонаты в форме литературного произведения.

Таким образом, по нашему мнению, природа повести Толстого «Крейцера соната» дуалистична: с одной стороны, бетховенская соната является «инструментом» для раскрытия писательских воззрений на искусство музыки и ее воздействие на человека, с другой стороны, сама повесть является творческим переосмыслением произведения Бетховена, литературной «иллюстрацией» к нему. Только принимая во внимание оба эти компонента, мы сможем осознать всю глубину интермедиального замысла Толстого.

Толстовской повести уготовано было в XX веке стать объектом замечательного эксперимента в области искусства – попытки отразить в музыке сюжет литературного произведения, который, в свою очередь, был вдохновлен произведением музыкальным. Последнее звено в этом «круговороте» искусств уготовано было создать чешскому композитору Леошу Яначеку.

Подлинный ценитель русской литературы, автор опер «Катя Кабанова» и «Из мертвого дома» (по А. Н. Островскому и Ф. М. Достоевскому соответственно), симфонической рапсодии «Тарас Бульба», Яначек питал неподдельный интерес к творчеству Л. Н. Толстого, который проявился в ряде его сочинений: незавершенных операх «Анна Каренина» (на оригинальный, русский

текст) и «Живой труп», а также в «Крейцеровой сонате» – сначала уничтоженном Трио, а потом Квартете того же названия.

Уместно здесь вспомнить, что сама мысль написать «Крейцерову сонату» появилась у Толстого после письма некоей славянки, пытавшейся доказать писателю, что «женщина должна быть законом людей, ограждена от насилия, от злоупотребления святынь сил природы, от произвола дурного обращения» [140, т. 27, с. 573]. Проанализировав это письмо, Н. К. Гудзий пришел к выводу, что оно, «судя по некоторым особенностям языка, написано чешкой» [140, т. 27, с. 572]. Даже если учесть, что Яначек, разумеется, ничего не знал о теории Гудзия, остается поразиться еще одному «круговороту», на сей раз национальному: вдохновленный чешкой сюжет вновь ожил под пером чешского музыканта.

О том, насколько ответственно подходил Яначек к музыкальной интерпретации повести Толстого, говорит следующий факт: впервые к сюжету повести «Крейцера соната» композитор обратился в 1908 году, когда в ознаменование празднования чешскими музыкантами восьмидесятилетия Толстого сочинил Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Однако вышло так, что торжество было отложено до следующего года. За это время, неудовлетворенный первоначальным вариантом, Яначек успел создать вторую редакцию Трио. Несмотря на успех премьеры произведения в апреле 1909 года, Яначек уничтожил и второй его вариант. По воспоминаниям участвовавшего в исполнении скрипача П. Дедечка мы можем восстановить программу Трио. Начиналось оно музыкальной имитацией движения поезда, что совершенно совпадает с началом толстовской повести. Кульминационным эпизодом Трио был финал, представлявший собой сцену убийства Позднышевым жены [41, с. 71]. Опираясь на данные воспоминания, мы можем предположить, что Яначек использовал ту последовательность сцен, которая дана в повести Толстого. Впрочем, доподлинно зная только начальный и финальный эпизоды Трио, мы не можем полностью этого подтвердить.

В своей работе «Леош Яначек и русская культура» А. А. Гозенпуд предположил, что «форма трио была выбрана потому, что в повести Толстого три

героя». Развивая мысль исследователя о том, что «для Яначека инструменты в ансамбле – это голоса людей, носители определенного эмоционального содержания» [41, с. 71], можно допустить, что Яначек стремился уподобить звуки инструментов голосам персонажей: тогда скрипка выступала бы «в роли» скрипача-соблазнителя Трухачевского, а фортепиано и виолончель становились бы «голосами» Позднышева и его жены (хотя трудно определить, как соотносятся друг с другом инструменты и персонажи). Возможно, Трио Яначека сочетало в себе как сцены – «иллюстрации» к повести, так и «диалоги» героев-инструментов.

При разговоре о «Крейцеровой сонате» важно отношение Яначека не только к Толстому, но и к Бетховену, музыку которого чешский композитор любил и пропагандировал. Его «не испугали антибетховенские инвективы Позднышева, хотя это не значит, что он с ними согласился. Зная Яначека и его отношение к философско-этическому учению Толстого, мы вправе думать, что в Трио он начал полемику с религиозной моралью писателя» [41, с. 155].

К замыслу произведения по повести Толстого Яначек вернулся в 1923 году, когда создал свой Первый квартет. Сам композитор писал об этом сочинении: «Я думал о несчастной женщине, истерзанной, униженной и убитой, о которой рассказывает русский писатель Лев Толстой в “Крейцеровой сонате”». Таким образом, замысел композитора эволюционировал из «иллюстрации» в свободную интерпретацию. На репетиции он говорит музыкантам: «Мы должны выступить защитниками поработанного человечества». Если для Толстого важно осудить, то для Яначека – понять и оправдать, иначе говоря, «Толстой осуждает ложь, лежащую в основе буржуазной семьи и отношений между мужчиной и женщиной в современном обществе. <...> Яначек критику лжи превратил в защиту правды и права женщины на счастье» [41, с. 155-156].

Чешский критик М. Шкампа попытался составить некую программу ко всем частям Квартета Яначека [174]. Основные положения его теории на русском языке изложены в упомянутой выше работе Гозенпуда. Результаты исследования Шкампы изложены в таблице 2.

Программа квартета №1 Л. Яначека (комментарий М. Шкампы)

Части квартета	Программа
I. Adagio. Con moto.	«Экспозиция драмы»: образ жены Позднышева. Главная партия носит «ярко выраженный славянский народно-песенный характер».
II. Con moto.	«Перипетии»: образ скрипача.
III. Con moto – Vivo – Andante	«Кризис»: «воздействие музыки Крейцеровой сонаты, пробуждающей страсть у жены и ревность у мужа»
IV. Con moto (Adagio) – Più mosso	«Скорбный и трогательный монолог измученной женщины».

Остается суммировать все основные черты работы Яначека и понять, какую стратегию он использовал.

Начнем с формы. Композитор не поддался очевидному соблазну и не стал писать сонату, что явилось бы явной переключкой не только с повестью Толстого, но и с произведением Бетховена. Выбор формы квартета подчеркивает оригинальность замысла Яначека: он избегает искушения наделить каждый инструмент ансамбля собственным «голосом», уподобив его одному из главных персонажей повести. Отметим особо, что Яначек в своей работе отказывается от цитирования «Крейцеровой сонаты» Бетховена и не стилизует музыку под язык «венского классика», опираясь на чешский мелос. С одной стороны, это подчеркивает актуальность толстовского сюжета в современном композитору обществе, с другой, – универсальность применения сюжета ко всем народам и эпохам.

Перейдем к самому сюжету. В отличие от своего раннего Трио, Яначек отказывается напрямую иллюстрировать эпизоды толстовской повести. Как видно из анализа М. Шкампы, все части квартета сосредоточены на раскрытии

созданного композитором условного женского образа и лишены нарочитой сюжетности.

Пренебрегая рамочной композицией повести Толстого, Яначек в Квартете выстраивает события линейно в отличие от собственного раннего Трио, где он пытается следовать построению толстовского произведения. Отказываясь от трехчастной формы, характерной и для бетховенской сонаты, и, по мнению некоторых исследователей, для строения повести, Яначек использует четырехчастную схему квартетного цикла, «аналогичную схеме симфонии» [98, с. 834].

При всей любви к русской литературе Яначек никогда не хотел безукоризненно воспроизводить те сюжеты, которые выбирал. Это касается не только Квартета, но и его опер, в которых некоторые, подчас значительные детали отличаются от первоисточника. Так, например, в «Кате Кабановой» вступительный монолог Кулигина из пьесы Островского вложен в уста Кудряша (Кулигин в опере не фигурирует вообще), а в опере «Из мертвого дома» главный герой, Горянчиков, из убийцы, совершившего преступление на бытовой почве, становится политическим заключенным, что в корне меняет сам образ персонажа. Подобную стратегию мы можем наблюдать и в Квартете №1. Важно понять, что нежелание Яначека слепо следовать развитию толстовской повести или подражать Бетховену, создавая сонату для двух инструментов, продиктовано вовсе не желанием показаться оригинальным. По сути, Яначек пишет самостоятельное произведение об угнетенной женщине, согласуя его с воззрениями Толстого на брак (и полемизируя с ними) и при этом игнорируя его музыкальные воззрения. Вот главное искушение, которое преодолел Яначек: он отказался иллюстрировать «раздражающее воздействие музыки на слушателя», что, в конце концов, и обозначило самобытность его произведения.

Таким образом, явление, которое мы наблюдаем при изучении повести Толстого и ее музыкальной интерпретации, можно было бы обозначить термином *реверсивная стратегия*. Суть этого явления можно выразить схемой:

ИСКУССТВО I (ИСХОДНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ) →
→ ИСКУССТВО II (ИНТЕРПРЕТАЦИЯ 1) →
→ ИСКУССТВО I (ИНТЕРПРЕТАЦИЯ 2).

Мы наблюдаем своеобразную *«вторичную конвертацию»*: вдохновленный музыкальным произведением, писатель создает текст, который становится основой для новой музыкальной интерпретации, впитывающей в себя и опыт исходного музыкального произведения. Очевидно, что данная схема универсальна и может применяться не только к искусствам музыки и слова, но и к другим разновидностям творчества.

§ 3.2. Использование интермедиальной стратегии «концентрация» при создании либретто оперы «Смерть Ивана Ильича».

Творчество Л. Н. Толстого вдохновило многих композиторов на создание музыкально-сценических произведений. Есть среди них и изученные множеством специалистов (в первую очередь, «Война и мир» С. С. Прокофьева), а есть те, что еще ожидают подробных исследований (написанная еще при жизни Толстого опера «Анна Каренина» А. Гранелли и мюзикл В. А. Успенского на тот же сюжет). Для того чтобы наше исследование смогло осветить разнообразные оперные жанры, мы выбрали самую свежую музыкальную интерпретацию Толстого – сочинение английского композитора сэра Джона Кеннета Тавенера «Смерть Ивана Ильича» («The Death of Ivan Ilyich», 2013, либретто автора). Эта опера является последней законченной работой композитора: он скончался вскоре после ее завершения, не дожив до премьеры произведения в 2014 году. Это не первое обращение композитора к русской литературе: в 1980 году он издал «Реквием Ахматовой» («Akmatova Requiem»). Еще в 1977 году принявший православие, Тавенер создал несколько произведений на литургические церковнославянские тексты. Он утверждал, что его сочинения подобны

«звуковым иконам» [98, с. 843]. Тем интереснее его обращение к произведению Л. Н. Толстого – писателя, чьи отношения с православной церковью нельзя назвать благополучными.

Чтобы объяснить выбор композитора, необходимо указать, что в последние годы жизни он стал считать себя «христианином-универсалистом» (по сути, экуменистом), а также увлекся индийской, тибетской и исламской музыкальными культурами. Возможно, его соприкосновение с Толстым вызвано интересом к мировоззрению и религиозной позиции знаменитого «еретика».

Допустима, однако, и другая версия. В момент создания «Смерти Ивана Ильича» тяжело больной композитор уже предчувствовал близость смерти. Выбор писателя, посвятившего значительную часть своих произведений тайне перехода в загробный мир, давал Тавенеру возможность, с одной стороны, подготовиться к этому переходу себя, а с другой – выразить собственные ощущения как можно более определенно. Можно также предположить, что повесть Толстого является для Тавенера некоей панацеей, способом преодоления собственных мук в ожидании неизбежной смерти.

Помимо причин, побудивших автора сделать первоисточником для либретто своей оперы повесть Толстого, интерес вызывает та форма, в которую он облек свое сочинение. Это довольно редкая разновидность оперы – монодрама (сценическое произведение для одного актера [99]). К тому же опера Тавенера предназначена не для театральной постановки, а для концертного исполнения.

Ввиду своей специфичности, монодрама обычно представляет внутренний монолог главного героя. Попытки вырваться за пределы этого клише иногда случались: так, в своей опере «Голос человеческий» (1959) Ф. Пуленк и его либреттист Ж. Кокто придумали, как можно добавить второго персонажа: опера представляет собой разговор героини по телефону со своим возлюбленным. Ее реплики являются ответом на фразы собеседника. Тавенер в своем произведении придумывает не менее оригинальный способ расширения системы персонажей. Текст либретто исполняется одним певцом (баритоном) и скомпилирован из фраз

повествователя и реплик героя повести – Ивана Ильича Головина. Таким образом, опера построена по схеме «один исполнитель – две точки зрения».

Мы подробно проанализируем либретто Тавенера, находя для каждой его фразы аналогию в тексте первоисточника. Столь тщательная работа необходима для того, чтобы определить интермедиаальную стратегию композитора – понять, каковы принципы отбора текста и его трансформации в либретто. Результаты исследования представлены в Таблице 3.

Таблица 3

**Соответствие текста повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» и
текста либретто одноименной монодрамы Д. Тавенера**

Текст либретто [183])	Текст повести [140, т. 26, с. 61-113]
<p>He has a strange taste in his mouth¹¹.</p>	<p>Нельзя было назвать нездоровьем то, что Иван Ильич говорил иногда, что у него странный вкус во рту и что-то неловко в левой стороне живота.</p> <p><...></p> <p>Боль в боку все томила, все как будто усиливалась, становилась постоянной, вкус во рту становился все страннее, ему казалось, что пахло чем-то отвратительным у него изо рта, и аппетит и силы все слабели.</p> <p><...></p> <p>И вдруг Иван Ильич чувствует эту сосущую боль, этот вкус во рту, и ему что-то дикое представляется в том, что он при этом может</p>

¹¹ При цитировании нами сохранено форматирование Тавенера: полужирным шрифтом и курсивом выделяются реплики Ивана Ильича, обычным шрифтом без курсива – реплики повествователя, обычным шрифтом и курсивом – ремарки.

Текст либретто [183])	Текст повести [140, т. 26, с. 61-113]
	<p>радоваться шлему. <...> Во рту та же знакомая гадость.</p>
<p>The doctor said so and so and so and so indicates that you have inside you so and so and so and so: but if that is not confirmed by investigation of so and so and so and so... and thus we must assume that you have so and so and so and so. And if we assume so and so and so... Then was his condition dangerous or not? The doctor ignored him and left him.</p>	<p>Доктор говорил: то-то и то-то указывает, что у вас внутри то-то и то-то; но если это не подтвердится по исследованиям того-то и того-то, то у вас надо предположить то-то и то-то. Если же предположить то-то, тогда... и т. д. Для Ивана Ильича был важен только один вопрос: опасно ли его положение или нет? Но доктор игнорировал этот неуместный вопрос. <...> И доктор поклонился.</p>
<p><i>“Doctors! Homeopaths! Diagnoses! Icon healers! They all know nothing!”</i></p>	<p>Приятель его приятеля – доктор очень хороший – тот еще совсем иначе определил болезнь и, несмотря на то, что обещал выздоровление, своими вопросами и предположениями еще больше спутал Ивана Ильича и усилил его сомнение. Гомеопат – еще иначе определил болезнь и дал лекарство, и Иван Ильич, тайно от всех, принимал его с неделю. Но после недели не почувствовав облегчения и потеряв доверие и к прежним лечением и к этому, пришел в еще большее уныние. Раз знакомая дама рассказывала про исцеление иконами. Иван</p>

Текст либретто [183])	Текст повести [140, т. 26, с. 61-113]
	Ильич застал себя на том, что он внимательно прислушивался и поверял действительность факта.
<p>“Bozhya moy” (“My God!”) <i>(as though holding his stomach)</i> “Pain again, pain again. It will never stop!”</p>	«Боже мой, Боже мой! – проговорил он. – Опять, опять, и никогда не перестанет»
Ivan Ilyich saw he was dying.	Иван Ильич видел, что он умирает, и был в постоянном отчаянии.
He hated his wife...	Он ненавидел ее всеми силами души в то время, как она целовала его, и делал усилия, чтобы не оттолкнуть ее.
...but she had glimpsed the truth, he had lost his life.	Как это сделалось на третьем месяце болезни Ивана Ильича, нельзя было сказать, потому что это делалось шаг за шагом, незаметно, но сделалось то, что и жена, и дочь, и сын его, и прислуга, и знакомые, и доктора, и, главное, он сам – знали, что весь интерес в нем для других состоит только в том, скоро ли, наконец, он опростает место, освободит живых от стеснения, производимого его присутствием, и сам освободится от своих страданий.
<p>“Opium, morphine. Undisguised pain!”</p>	Он спал меньше и меньше; ему давали опиум и начали прыскать морфином. Но это не облегчало его.
Gerasim the innocent servant, he alone understood.	Здоровье, сила, бодрость жизни во всех других людях оскорбляла Ивана Ильича;

Текст либретто [183])	Текст повести [140, т. 26, с. 61-113]
	<p>только сила и бодрость жизни Герасима не огорчала, а успокаивала Ивана Ильича.</p> <p><...></p> <p>Один только Герасим понимал это положение и жалел его. И потому Ивану Ильичу хорошо было только с Герасимом.</p>
He alone could relieve the pain.	<p>Герасим поднял ноги выше, и Ивану Ильичу показалось, что в этом положении он совсем не чувствует боли.</p> <p><...></p> <p>И – странное дело – ему казалось, что ему лучше, пока Герасим держал его ноги.</p>
The lies! The torment!	<p>Главное мучение Ивана Ильича была ложь, – та, всеми почему-то признанная ложь, что он только болен, а не умирает, и что ему надо только быть спокойным и лечиться, и тогда что-то выйдет очень хорошее. Он же знал, что, что бы ни делали, ничего не выйдет, кроме еще более мучительных страданий и смерти. И его мучила эта ложь, мучило то, что не хотели признаться в том, что все знали и он знал, а хотели лгать над ним по случаю ужасного его положения и хотели и заставляли его самого принимать участие в этой лжи. Ложь, ложь эта, совершаемая над ним накануне его смерти, ложь, долженствующая низвести этот страшный торжественный акт его смерти до</p>

Текст либретто [183])	Текст повести [140, т. 26, с. 61-113]
	уровня всех их визитов, гардин, осетрины к обеду... была ужасно мучительна для Ивана Ильича.
<i>“You know and I know I'm dying so stop the lies, so at least stop the lying”.</i>	И – странно – он много раз, когда они над ним проделывали свои штуки, был на волоске от того, чтобы закричать им: перестаньте врать, и вы знаете, и я знаю, что я умираю, так перестаньте, по крайней мере, врать.
<i>“Not right! Not right! My life is not right! Not right! Not right! My whole life is vile! Not right! Not right! My life is worthless. Not right! Not right! And now dreadful death. Not right! Not right! My life is not right!”</i>	<p>Нравственные страдания его состояли в том, что в эту ночь, глядя на сонное, добродушное скуластое лицо Герасима, ему вдруг пришло в голову: а что, как и в самом деле вся моя жизнь, сознательная жизнь, была «не то».</p> <p><...></p> <p>Ему пришло в голову, что те его чуть заметные поползновения борьбы против того, что наивысше поставленными людьми считалось хорошим, поползновения чуть заметные, которые он тотчас же отгонял от себя, – что они-то и могли быть настоящие, а остальное все могло быть не то. И его служба, и его устройства жизни, и его семья, и эти интересы общества и службы – все это могло быть не то.</p> <p><...></p>

Текст либретто [183])	Текст повести [140, т. 26, с. 61-113]
	Ее одежда, ее сложение, выражение ее лица, звук ее голоса – все сказало ему одно: «Не то. Все то, чем ты жил и живешь, – есть ложь, обман, скрывающий от тебя жизнь и смерть.
<i>(in sudden pain)</i> “ Oh. Oh. Oh. Oh. Oh. Oh. Oh. Oh. Oh. ”	– У! Уу! У! – кричал он на разные интонации. Он начал кричать: «Не хочу!» – и так продолжал кричать на букву «у».
“ <i>All that had seemed Joys now melted before my eyes. My whole life seemed worthless</i> ”.	Как только начиналось то, чего результатом был теперешний он, Иван Ильич, так все казавшиеся тогда радости теперь на глазах его таяли и превращались во что-то ничтожное и часто гадкое.
He turned on his back and began going over his life in a completely different way.	Он лег навзничь и стал совсем по-новому перебирать всю свою жизнь.
In confession he softened.	Когда пришел священник и исповедовал его, он смягчился, почувствовал как будто облегчение от своих сомнений и вследствие этого от страданий, и на него нашла минута надежды.
Took communion with tears in his eyes.	Он причастился со слезами на глазах.
“ <i>I want to live</i> ”.	«Жить, жить хочу», – говорил он себе.
But he turned away and shouted: “ Go away! Go away! Go away! Go away! ”	Проговорив это «да», глядя ей прямо в лицо, он необычайно для своей слабости быстро повернулся ничком и закричал: – Уйдите, уйдите, оставьте меня!

Текст либретто [183])	Текст повести [140, т. 26, с. 61-113]
For three whole days he floundered inside a black sack, shared by invisible forces.	Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила.
Then an attack.	Вдруг какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавила ему дыхание, он провалился в дыру...
Some tiling started shining.	... и там, в конце дыры, засветилось что-то.
His wife came to him – he glanced at her – his son kissed his hands. He felt pity for them.	Тут он почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его. Жена подошла к нему. Он взглянул на нее. Она с открытым ртом и с неотертыми слезами на носу и щеке, с отчаянным выражением смотрела на него. Ему жалко стало ее.
<i>(with sudden radiance)</i> “Forgive me. Forgive me”.	Он хотел сказать еще «прости», но сказал «пропусти», и, не в силах уже будучи поправиться, махнул рукою, зная, что поймет тот, кому надо.
“Where is death? There is no death, only light. What bliss! What joy! There is no death, only light! Only light!”	«А смерть? Где она?» Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет.
He drew in some air, stopped in mid-breath, stretched out and died.	Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер.

Как видно из таблицы, в опере «Смерть Ивана Ильича» Тавенер прибегает к своеобразному использованию толстовского текста. Текст повести подвергается двум операциям. Первая – соединение текста героя (как прямой речи, так и внутреннего монолога) и повествователя. Вторая – отбор из получившегося варианта ключевых фраз, *сжатие* материала. Таким образом, текст либретто представляет собой набор фраз, частью представляющих перевод повести на английский язык, частью данных в пересказе.

Помимо английского текста, Тавенер использует два транслитерированных русских восклицания. И если «Боже мой!» является прямой цитатой из повести Толстого, то второе – «Смерть» («Smyeart») – наводит на мысль о центральной теме произведения, а также о его заглавии. Недаром с этой реплики и начинается партия баритона. В повести Толстого неотвратимость смерти ярче всего выражена в том эпизоде, где сама смерть прямо не называется: «Иван Ильич прислушивался, отгонял мысль о *ней*, но *она* продолжала свое, и *она* приходила и становилась прямо перед ним и смотрела на него, и он столбенел, огонь тух в глазах, и он начинал опять спрашивать себя: “Неужели только *она* правда?” <...> И, спасаясь от этого состояния, Иван Ильич искал утешения, других ширм, и другие ширмы являлись и на короткое время как будто спасали его, но тотчас же опять не столько разрушались, сколько просвечивали, как будто *она* проникала через все, и ничто не могло заслонить *ее*. <...> И вдруг *она* мелькнула через ширмы, он увидал *ее*. *Она* мелькнула, он еще надеется, что *она* скроется, но невольно он прислушался к боку, – там сидит все то же, все так же ноет, и он уже не может забыть, и *она* явственно глядит на него из-за цветов. <...> Он шел в кабинет, ложился и оставался опять один с *нею*, с глазу на глаз с *нею*, а делать с *нею* нечего. Только смотреть на *нее* и холодеть» [140, т. 26, с. 94-95]. Тавенер игнорирует этот прием, схожий с фольклорным табуированием понятия смерти (ср. «Костлявая» и др.), наоборот, с первого же восклицания певца тема всепобеждающей смерти заявляется открыто и становится доминантой всего произведения.

Многократно повторенное «Oh!» вряд ли можно точно сопоставить с воплем героя повести («У!»). Это в широком смысле подражание крикам страдающего больного, которое, скорее, можно ассоциировать со следующей толстовской фразой: «С этой минуты начался тот три дня не перестававший крик, который так был ужасен, что нельзя было за двумя дверями без ужаса слышать его» [140, т. 26, с. 112]. В целом текст либретто представляет собой отдельные, подчас не связанные друг с другом фразы из повести Толстого, которые чередуются с воплями-междометиями. Монодрама заканчивается симфоническим апофеозом. Здесь мы наблюдаем прием, обратный вышеописанному: если раньше Тавенер «сжимал» текст, то теперь короткую реплику Толстого «вместо смерти был свет» он разворачивает в оркестровый финал.

От текстового плана перейдем к сюжетному. Здесь мы наблюдаем «демонтаж» фабулы толстовского произведения, который вызван, как нам кажется, спецификой жанра монодрамы, подразумевающего под собой развитие одной, ключевой идеи и образ одного главного героя. Тем самым, Тавенер игнорирует композицию толстовского произведения, пренебрегает большинством персонажей повести, опускает многие эпизоды.

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. Детальному анализу состояния умирающего человека в толстовской повести противопоставлен сжатый и намеренно лишенный композиционной ясности текст либретто. Пространственный текст повести, таким образом, сознательно девербализирован, вследствие чего вся экзистенциальность толстовского сюжета приобретает новое звучание.

Глава 4. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ А. П. ЧЕХОВА ГЛАЗАМИ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ И ИНТЕРПРЕТАТОРОВ

О музыкальности прозы А. П. Чехова говорилось не раз. По мнению Л. П. Громова, «ни у одного русского писателя XIX в. не представлено так богато и многозначительно музыкальное начало» [46]. Это выражается прежде всего в построении чеховских произведений, в композиции которых многие знаменитые читатели усматривали сходство с музыкальными жанрами; И. Е. Репин, например, сравнил повесть «Степь» с «сюитой» [114, с. 362]. «Любая пьеса Чехова подобна музыкальному произведению», – заметил Андре Моруа [11, с. 155]. Музыкальность сквозит в самой интонации чеховской прозы. Недаром Д. В. Григорович писал Чехову по поводу его рассказа «Припадок»: «Вечер с сумрачным небом, только что выпавшим и падающим мокрым снегом – выбран необыкновенно счастливо; он служит как бы аккордом меланхолическому настроению, разлитому в повести, и поддерживает его от начала до конца» [157, т. 3, с. 364]. Неудивительно, что некоторые чеховские произведения представляют собой готовую программу для сочинений композиторов. Известно, что на дарственном экземпляре партитуры симфонической фантазии «Утес»¹² С. В. Рахманинов написал: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа “На пути”, содержание которого с тем же эпиграфом¹³ служило программой этому музыкальному сочинению».

Вспомним и о планах сотрудничества самого писателя с П. И. Чайковским в создании оперы «Бэла» [11, с. 101]. Несмотря на то что этот замысел остался неосуществленным, мы можем вписать имя Чехова в упомянутый во второй главе список литераторов, обращавшихся в своем творчестве к жанру либретто.

Композиторы XX-XXI вв. не раз использовали чеховские сюжеты для создания своих произведений. Большинство из них в качестве основы для

¹² Партитура хранится в доме-музее Чехова в Ялте.

¹³ В качестве эпиграфа приводятся строки М. Ю. Лермонтова: «Ночевала тучка золотая // На груди утеса-великана...»

либретто выбирали водевили: множество «Свадеб» и «Медведей»¹⁴ доказывает, что ранняя чеховская драматургия – весьма удобная платформа для работ в музыкально-драматическом жанре. Последним четырем пьесам тоже повезло с музыкальными воплощениями: это и музыка к спектаклям, и оперы, такие как «Три сестры» Петера Этвёша и «Вишневый сад» Филиппа Фенелона.

Что касается прозы, то набор чеховских рассказов, которые стали основой для музыкально-сценических произведений, довольно ограничен, зато к некоторым из этих рассказов обращались неоднократно (4 оперы на сюжет «Хирургии», 5 – на сюжет «Романа с контрабасом»). Примечательно, что две наиболее значимых инсценировки («Анюта» В. А. Гаврилина и «Дама с собачкой» Р. К. Щедрина) представляют собой «переводы» с языка чеховской прозы на язык танца и жестов – это балеты.

В нашей работе мы рассмотрим интермедийные трансформации повести «Черный монах». Перед нами стоит задача воспроизвести замысел и композицию одноименной оперы Д. Д. Шостаковича по ее наброскам (одновременно сопоставляя замысел композитора с новейшими исследованиями о «музыкальной» форме самой повести). Во втором параграфе мы рассмотрим две интерпретации рассказа «Скрипка Ротшильда» и выясним, какую стратегию избирает каждый интерпретатор при переработке прозаического текста в либретто.

§ 4.1. «Черный монах» А. П. Чехова – Д. Д. Шостаковича: опера или соната?

Композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович, будучи особым ценителем А. П. Чехова, говорил: «Читая его, я иногда узнаю себя, чувствую, что на месте Чехова поступил бы точно так же, как он в реальной жизни» [124]. При этом, по мнению биографа композитора С. М. Хентовой, Шостакович оказывал

¹⁴ Оперы «Свадьба» В. Г. Эренберга, А. Н. Холминова; мюзикл «Свадьба с генералом» Е. Н. Птичкина; оперы «Медведь» И. М. Семенова, У. Уолтона, Л. А. Грабовского, В. С. Дьяченко.

предпочтение чеховской прозе, прохладно относясь к его ранним пьесам: еще в 30-е годы он отверг предложение В. Э. Мейерхольда написать музыку к водевилям «Юбилей», «Медведь» и «Предложение» [154, с. 507].

Шостакович оставил ряд любопытных замечаний о композиции чеховских рассказов; он писал, что повесть «Черный монах» – одно из «самых музыкальных произведений русской литературы, написанное почти как соната» [163, с. 108]. Много лет композитора преследовала идея написать оперу на сюжет этой повести, однако в итоге ему удалось создать лишь набросков либретто и аранжировать «Серенаду» Г. Брага [50, с. 10].

В данном параграфе нам предстоит выяснить причины, побудившие композитора обратиться к сюжету повести, понять, насколько его замечания о сонатной форме соответствуют действительности, и, наконец, попытаться восстановить замысел оперы исключительно по наброскам композитора и его немногочисленным высказываниям. Отдельно придется коснуться вопроса о том, обрел ли интермедиаальный компонент, заложенный в повести Чехова, новую форму в произведении композитора.

Известно, что Шостакович впервые упоминает Черного монаха в письме к музыковеду Б. Л. Яворскому в 1926 году. Композитор признается, что видел во сне старца в белой одежде, который предрек ему счастливый год¹⁵. Шостакович вспоминал: «После этого я проснулся с ощущением огромной радости. <...> Сейчас я вспомнил рассказ Чехова “Черный монах” и вспомнил, что у Коврина было состояние такой великой радости, что он не знал, куда деваться» [52, с. 51]. Напомним, что и у Чехова замысел повести возник под впечатлением от сна, кошмара; М. П. Чехов вспоминал слова брата: «Я видел сейчас страшный сон, мне приснился черный монах» [159]. Сопоставляя эти два эпизода, О. Г. Дигонская предположила, что Шостакович намеренно придумал свой сон, «желая идентифицировать себя с любимым писателем» [50, с. 5].

¹⁵ Это пророчество сбылось: Первая симфония Шостаковича прошла во всем мире с большим успехом.

В следующий раз повесть Чехова привлекает внимание Шостаковича в 1943 году, когда он предлагает своему ученику Р. С. Бунину сюжет «Черного монаха» в качестве основы для либретто и пишет статью «Мысли о Чайковском», в которой приводит упомянутую сентенцию о сонатной форме повести. Уже на этом этапе проявляется отмеченное нами противоречие: привязанность композитора к сюжету повести выражается в стремлении к созданию оперной адаптации «Черного монаха» (пусть автором будет даже не он, а его ученик), а наблюдения о строении повести приводят его к мысли о ее сонатности. Одним словом, Шостакович-читатель желает видеть инсценировку повести, а Шостакович-теоретик погружен в формальное исследование чеховского текста.

Спустя почти полвека после вещего сна (в 1971 году), после появления в печати статьи Н. М. Фортунатова «Музыкальность чеховской прозы», Шостакович вновь испытывает интерес к повести Чехова и вступает в переписку с исследователем. В последние годы своей жизни он, по мнению О. Г. Дигонской, «острее, чем когда-либо, ощущал свое внутреннее родство с Ковриным» [50, с. 9]. Композитор писал: «Я уже год как не курю, не пью. В «Черном монахе» Чехова магистр Коврин говорил, что заботы о его здоровье лишили его радости творчества, что если бы Магомет, Шекспир пили бы только молоко и ели рисовую кашку, то от них не осталось бы и следа» [108, с. 41].

В 1971 году Шостакович пишет Симфонию № 15, о которой говорит: «У меня есть работа, построенная на чеховских мотивах, Пятнадцатая симфония. Это не эскиз «Черного монаха», но вариация на тему. Большая часть Пятнадцатой связана с «Черным монахом», несмотря на то, что это – совершенно самостоятельная работа» [124]. Симфония композитора явилась «не горячей драмой борьбы и конфликтов, а рассказом-воспоминанием старого человека сложной судьбы» [154, с. 542]. Тем не менее композитор отказался вновь сопоставлять свою судьбу с чеховской и ковринской и не стал делать повесть программой своей Симфонии. Более того, он не прекратил попыток написать по мотивам «Черного монаха» оперу.

В 1972 году Шостакович аранжирует «Серенаду» Г. Брага – «зерно для будущей оперы», в 1973 признается, что оперу «писать очень трудно, так как в ней будет очень мало действия» [109, с. 293], однако пишет два варианта плана оперы. В 1975 году Шостакович обращается к профессиональному либреттисту А. В. Медведеву, желая создать оперный диптих на сюжеты «Черного монаха» и повести Н. В. Гоголя «Портрет», и, наконец, на пороге смерти решает отказаться от «Портрета», сосредоточившись на интерпретации чеховской повести.

Таким образом, «Черный монах» Чехова становится для Шостаковича не просто любимым литературным произведением. Это недостижимый идеал, который композитор всю жизнь мечтает облечь в музыкальную форму и к которому так и не может прикоснуться. Одновременно это и некий нравственный камертон, недаром Шостакович сопоставляет себя и с писателем – Чеховым, и с героем – Ковриным.

Для того чтобы выяснить, почему Шостакович предпочел написать на сюжет «Черного монаха» оперу, несмотря на доказанную им «сонатность» формы повести, мы, во-первых, рассмотрим структуру чеховского произведения сквозь призму исследований на данную тему, а во-вторых, сравним, соотносится ли эта структура с планами действия оперы, составленными композитором.

Начнем с того, что попытаемся понять, что же обусловило возникновение у Шостаковича идеи о том, что «Черный монах» написан в сонатной форме. На эту тему существуют два подробных исследования: упомянутая выше работа Н. М. Фортунатова «Музыкальность чеховской прозы» и статья Н. Дервянко (Ободяк) «Повесть А. П. Чехова “Черный монах” и сонатная форма». В обоих случаях строение повести Чехова уподоблено музыкальной форме, «наиболее полно воплощающей диалектический принцип борьбы единства противоположностей» [98, с. 814]. Напомним, что сонатная форма состоит из трех разделов: экспозиции (в которой выделяют главную, связующую, побочную и заключительную партии), разработки (развития тематического материала) и репризы (повторению исходного тематического материала). После репризы

возможна кода, в которой опять звучат основные темы. Чтобы сравнить результаты, к которым пришли исследователи, представим основные идеи обоих анализов повести в виде таблицы 4.

Таблица 4.

Сонатная форма в повести А. П. Чехова «Черный монах»: сравнение исследований Н. М. Фортунатова и Н. Деревянко (Ободяк)

Исследование		Фортунатов Н. М. «Музыкальность чеховской прозы» [148]	Н. Деревянко (Ободяк) «Повесть А. П. Чехова “Черный монах” и сонатная форма» [49]
Экспозиция	Номера глав	Глава I.	Главы I, II.
	Главная партия	При бесстрастности авторского повествования – «трагически звучащая тема сумасшествия Коврина».	«Прекрасная тема сада-жизни»: сад, цветы, радостный мажор, жизнь, цветы.
	Связующая партия	«Два резко контрастных образа»: «мрачного старого парка» и «расцветающего сада Песоцких».	Музыкальный эпизод с серенадой Брага (тематическая подготовка побочной партии).

Исследование		Фортунатов Н. М. «Музыкальность чеховской прозы» [148]	Н. Дервянко (Ободяк) «Повесть А. П. Чехова “Черный монах” и сонатная форма» [49]
	Побочная партия	«Лирическая тема сада».	«То темное, болезненное, что погубило Коврина», «Черный монах-болезнь»: диссонанс, отсутствие цветов, кроме черного, тишина.
	Заключительная партия	Сад, «освещенный лучами восходящего солнца».	—
Разработка	Номера глав	Главы II-VIII.	Главы III-VII.
	Развитие темы	Трансформация главной партии в тему черного монаха, а побочной – в тему любви Тани и Коврина.	«Нервное восприятие жизни»: тревога Песоцкого и Тани за судьбу сада, Коврин «поглощен болезненным бредом». «Развитие темы любви». Развитие идеи Черного монаха «о божьих избранниках» – «победа побочной партии».

Исследование		Фортуатов Н. М. «Музыкальность чеховской прозы» [148]	Н. Деревянко (Ободяк) «Повесть А. П. Чехова “Черный монах” и сонатная форма» [49]
Реприза	Номера глав	Глава IX.	Главы VIII-IX.
		Бесстрастный (как в экспозиции) рассказ о новом положении Коврина. Припадок – последнее мощное проведение темы монаха.	Сходство эпизодов. Цветовое многообразие, как и в экспозиции. Мотив тревоги разросся до размеров трагедии. Главные и побочные темы переплелись, «разграничить ... партии практически невозможно».
Кода		Заключительная фраза повести – «разрешение внутреннего конфликта»	В двух последних абзацах повести «соединение двух главных контрастных тем».

Сравнив результаты, мы можем прийти к следующим выводам: как видно из таблицы, оба исследователя противопоставляют две контрастные партии: трагическую тему безумия Коврина (сопряженную с образом Черного монаха) и лирическую тему сада – метафору счастливой жизни. Представления о том, какая из этих тем является главной, а какая побочной, у Фортуатова и Деревянко различаются. Заметим также, что Фортуатов старается строго следовать логике строения сонатной формы, в то время как Деревянко обходится без упоминания заключительной партии в экспозиции. Особо стоит сказать и о подходах к сравнению. Фортуатов в своем исследовании отталкивается от сюжета повести и

упомянутых Чеховым деталей, в то время как Деревянко ориентируется на сам текст: вычленяет ключевые слова и их лексические связи, уделяет внимание тону изложения. Противопоставляя две партии, Деревянко использует разные музыкальные аспекты, такие как динамика («жизнерадостно – тихо») и тональность («мажор» в главной партии – «минор», не упомянутый, но очевидный, в побочной). Кроме этого, сравнение проводится и на основе цветовых образов (многоцветье сада Песоцких противопоставлено черному монаху).

Теперь перейдем ко второму вопросу: сохранились ли какие-нибудь черты сонатной формы в планах той оперы, которую намеревался писать Шостакович, иными словами, отказался ли он полностью от своей идеи, касающейся формы повести при обдумывании структуры оперы? Чтобы найти ответ, обратимся к сценарным планам и наброскам ненаписанной оперы. Начнем с фрагмента, который, по определению композитора, должен был стать «зерном» будущего сочинения – «Серенады» Г. Брага.

Подобно авторам оперы «Ася» Шостакович в собственной опере намеревался прибегнуть к цитации чужого вокально-музыкального произведения. Это решение вполне понятно: главным музыкальным образом повести Чехова стала написанная в 1867 году «Серенада» («Валахская легенда») итальянского композитора Гаэтано Брага (слова М. Марчелло). Коврин в повести слышит это произведение и понимает его сюжет следующим образом: «девушка, больная воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса» [158, с. 232-233].

Сразу нужно отметить, что ко времени написания чеховского произведения существовало не менее трех переводов текста «Серенады» (Чехов акцентирует наше внимание на том, что слова, в которые вслушивается Коврин, «были русские» [158, с. 232]). Судя по пересказу сюжета песни,

данному в повести, мы можем прийти к выводу, что речь идет о переводе, осуществленном популярной оперной певицей А. А. Сантагано-Горчаковой. Лишь у нее звуки, тревожащие героиню серенады, названы «гармонией священной»; в остальных двух переводах (О. Лепко и И. М. Спасского) эти звуки названы «песней неземной» (см. [24; 26]).

Казалось бы, если Шостакович столь трепетно относится к прозе любимого автора, он должен использовать упомянутый перевод, поскольку на него ссылается сам Чехов. Тем не менее композитор решает написать свой вариант текста «Серенады». Чтобы понять, какие изменения он внес, обратимся к Таблице 5.

Таблица 5

«Серенада» Г. Брага: сравнение перевода А. А. Горчаковой с текстом либретто Д. Д. Шостаковича

Перевод А. А. Сантагано-Горчаковой (цит. по [25])	Вариант Д. Д. Шостаковича (цит. по [50, с. 16])
-Ах, что за звуки слышу я, Сердце они пленяют И на крыльях зефира к нам сюда Как бы с небес долетают.	-Ты слышишь ли небесный хор, Сердце мне он пленяет, Звуки мчатся к нам сквозь ночной простор, Песня с небес долетает.
Выдь на балкон, прошу тебя! Скажи, откуда звуки те идут? - Здесь никого не вижу я, Спи, мой друг, Бог с тобою!	Ко мне, скорей! Сюда, мой друг! Меня влечет тех нежных песен звук. - О нет, безмолвно все вокруг, Ветер листвою играет.
Шепчут промеж себя листы, Озаренные луною.	Нет никого, уйми испуг, Сад под луною сияет,

Перевод А. А. Сантагано- Горчаковой (цит. по [25])	Вариант Д. Д. Шостаковича (цит. по [50, с. 16])
<p>Верь, этот звук – обман воображенья, Ты так больна. Мудрено ль?</p> <p>- Нет! Нет!</p> <p>Нет, то гармония священная, Нам, смертным непонятна, И в небеса, в небеса блаженные Летит опять обратно, Ее постигла я душой! Покойной ночи, мама, Меня тот звук манит с собой!</p>	<p>Шепот листвы в тиши тебя смущает, Тобой владеет недуг.</p> <p>- Нет! Нет!</p> <p>Нет, то гармония священная, Нам, смертным непонятна, И в небеса, в небеса блаженные Летит она обратно, Ее постигла я душой! Нет больше мне покоя, Меня тот звук манит с собой!</p>

Как мы видим, фрагмент текста Горчаковой, в которой говорится о «гармонии священной» (тот, который цитирует Чехов в повести), Шостакович оставил почти без изменений. Преобразования коснулись начального фрагмента и финала «Серенады». Неопределенные «звуки» Шостакович заменяет «небесным хором», который не летит «на крыльях зефира», а мчится «сквозь ночной простор». Таким образом, видение становится более масштабным и потрясающим. Вместо резонерских увещаний матери («Спи мой друг, Бог с тобою!») Шостакович делает очевидную отсылку к «Лесному царю» И. В. фон Гете: «Безмолвно все вокруг / Ветер листвою играет» (ср. «То ветер, проснувшись, колыхнул листы») – произведению, которое, видимо, вдохновило итальянских создателей «Серенады». Сентиментальный финал Марчелло Горчаковой («Покойной ночи, мама») превращается под пером Шостаковича в метания беспокойного больного («Нет больше мне покоя»). Стирая всякое воспоминание об изначальной структуре диалога в «Серенаде» (больная дочь – заботливая мать), Шостакович делает героев безликими, допуская любые толкования касательно их отношений.

Изменения, внесенные Шостаковичем, коснулись не только текста «Серенады», но и музыки: композитор изменил состав исполнителей, создав вариант для сопрано, меццо-сопрано, скрипки и фортепиано. Это противоречит чеховскому замыслу: оба раза, когда Коврин слышит «Серенаду» в повести, ее исполняют трое («В гостиной в это время Таня – сопрано, одна из барышень – контральто и молодой человек на скрипке разучивали известную серенаду Брага» [158, с. 232], «Вдруг в нижнем этаже под балконом заиграла скрипка и запели два нежных женских голоса» [158, с. 256]). Фортепиано, как мы видим, не упоминается. О. Дигонская, однако, полагает, что оно появилось в аранжировке Шостаковича благодаря брошенному Чеховым в повести замечанию о барышнях-соседках, «которые вместе с Таней играли на рояле и пели» [158, с. 232].

Если учесть, что Шостакович собирался использовать в опере «Серенаду» Г. Брага, то цитация – не единственная интермедияльная стратегия, которую он намеревался применить. Рассмотренная на примере Квартета Л. Яначека реверсивная стратегия предстала бы в опере «Черный монах» еще более внушительным рядом трансформаций: если в случае с «Крейцеровой сонатой» изменения происходили по схеме «музыка → литература → музыка», то в данном случае в основе всей цепочки лежало синтетическое (вокально-музыкальное) произведение, что усложнило всю схему:

ЛИТЕРАТУРА 1 + МУЗЫКА 1 (М. Марчелло, Г. Брага) →
→ ЛИТЕРАТУРА 2 (А. П. Чехов) →
→ ЛИТЕРАТУРА 3 + МУЗЫКА 2 (Д. Д. Шостакович)

Романс Марчелло и Брага стал главным музыкальным образом чеховской повести, в свою очередь вдохновившей Шостаковича на создание оперы. Любопытно, что трансформацию претерпел не только музыкальный, но и литературный компонент: оригинальный итальянский текст стал русским переводом, тот, в свою очередь, был пересказан Чеховым в повести «Черный

монах», и наконец возник вариант текста «Серенады», предназначавшийся для либретто оперы Шостаковича.

Теперь перейдем к планам, оставшимся от замысла оперы; все они составлены около 1973 года. Для удобства мы соотнесли их тексты по актам и картинам. Результаты представлены в Таблице 6.

Сценарные планы оперы Д. Д. Шостаковича «Черный монах» (1973 год)

Акт	Картина	План 1	План 2	План 3
АКТ I		<p>Коврин на балконе. Читает. Серенада Брага. Легенда о Черном монахе и встреча с ним. Веселое оконч. вечера. Комната Коврина. Все в I карт. Статьи Е. С. Антракт.</p>	<p>Экспозиция (Врач и Коврин). Разговор Коврина с Таней. Таня уходит к гостям. Коврина задерживает Егор Семенович. Разговор Коврина с Егором Семеновичем. Оба уходят в дом. Коврин на балконе слушает доносящуюся из гостиной Серенаду Брага. Таня выходит на балкон. Коврин рассказывает Тане легенду о Черном монахе. Тане рассказ не нравится. Оба уходят в дом. Коврин выходит из дому и направляется к реке. Явление Черного монаха.</p>	<p>Разговор К. с Таней (Таня к гостям. Коврина задерж. Е. С.). Разговор К. с Е. С. (оба уходят в Дом). Коврин на балконе. Серенада Брага. Таня выходит на балкон. Легенда. Тане легенда не нравится. Уходит в дом. К. спускается к реке. Появление Ч. М.</p>

Акт	Картина	План 1	План 2	План 3
Акт II	I картина	Встречи с Ч.М. Беседа. К. и Т. Предложение. Е. С. – Тане о К. Обед. Ч. М. Беседа.	Коврин в парке беседует с Черным монахом. В парке появляется Таня. Коврин делает ей предложение. Егор Семенович разговаривает с Таней о Коврине.	В парке. Разговор с Ч. М. Разговор с Таней. Предложение. Сцена Е. С. с Таней.
	II картина	Петербург. Бессонница. Ч.М. Таня слышит разговор с Ч.М. Антракт	Городская квартира Коврина. Ночной разговор с Черным монахом. Проснувшаяся Таня слышит бред Коврина.	Петербург. Разговор с Ч. М. Таня просыпается.
Акт III	I картина	В деревне. К. здоров. Ссора.	В деревне. Ссора с Таней. Разрыв.	В деревне. Ссора. Разрыв.

Акт	Картина	План 1	План 2	План 3
Акт III	III картина	Крым. Севастополь.	Крым. Приезд. Варвара Николаевна отправляется отдыхать. Письмо Тани. Недовольство собой. Коврин на балконе. Серенада Брага. Появление Черного монаха. Смерть Коврина.	Крым. Приезд. Варв. Ник. Коврин на балконе. Письмо Тани. Недовольство собой. Серенада Брага. Появление Ч. М. Смерть К.

Изучая и сопоставляя планы, мы можем отметить, какие интермедийные стратегии намеревался использовать Шостакович. В первую очередь, обратим внимание на расширение системы персонажей. Из ремарки в Плане 2 «Врач и Коврин» можно заключить, что композитор собирался создать отдельную сцену-пролог, основываясь на одном из первых предложений повести: «Он не лечился, но как-то вскользь, за бутылкой вина, поговорил с приятелем доктором, и тот посоветовал ему провести весну и лето в деревне» [158, с. 226]. Видимо, между героями: Ковриным и врачом – должен был состояться диалог, иначе непонятно, для чего Шостаковичу понадобилось превращать упоминание врача в тексте повести в отдельную сцену. Вероятно, композитор на этом этапе стремился учитывать версию жанрового определения повести, данного самим Чеховым, – история болезни («Просто пришла охота изобразить манию величия», – писал Чехов А. С. Суворину [157, т. 5, с. 265])

В двух последних вариантах в качестве персонажа выступает новая возлюбленная Коврина Варвара Николаевна. Напомним, что в повести Чехова она не произносит ни единого слова, и вся ее роль сводится к обнаружению трупа Коврина в финале. Что касается сцены переезда героев в Севастополь, то и о ней Чехов говорит скупо: «Обоих утомила дорога. Варвара Николаевна напилась чаю, легла спать и скоро уснула» [158, с. 254]. Судя по ремарке в Плане 2 «Варвара Николаевна собирается отдохнуть», между героиней и Ковриным должен был произойти некий разговор, а это значит, что Шостаковичу пришлось бы создать самостоятельный образ, никак не зависящий от первоисточника. Неизвестно, к чему бы он прибегнул: к заимствованию ли женского образа из какого-нибудь другого чеховского рассказа или к созданию самостоятельного героя – в любом случае, за счет таких персонажей, как врач и Варвара Николаевна, Шостакович увеличивает число действующих лиц оперы.

Если говорить о главных персонажах, то здесь композитор-либреттист должен был столкнуться с другой проблемой: отсутствие в чеховской повести монологических высказываний. Чтобы обогатить партии героев, Шостакович

вынужден был бы пойти на дополнение текста Чехова: очередной загадкой для нас является то, какой бы выбор он совершил, за счет какого материала расширил бы либретто. Указанием на то, что отдельный монолог будет произносить Коврин, служит ремарка из Планов 2 и 3 «Недовольство собой» (III акт), намекающая на вербализацию внутренних переживаний героя в этой сцене.

Сходным образом мы можем рассмотреть ремарку, относящуюся к главной героине будущей оперы. В Планах 2 и 3 после того, как Коврин рассказывает легенду о Черном монахе (I акт), следует фраза: «Тане рассказ не нравится». Если учесть, что в повести этому эпизоду уделено одно предложение («— Странный мираж, – сказала Таня, которой не понравилась легенда» [158, с. 233]), можно предположить, что данная фраза указывала на развернутую реакцию героини, может быть, монолог. Таким образом, можно выдвинуть гипотезу о том, что в предполагаемой опере было не менее двух сольных вокальных номеров центральных персонажей.

При сравнении трех планов видно, что в последних двух пропала заметка о финале первого действия – «веселое окончание вечера»: в поздних вариантах оно заканчивается появлением Черного монаха. Возможно, развивая замысел оперы, Шостакович не пошел по пути развертывания бытового плана, хотя и намеревался это сделать вначале. Между тем исходный текст давал возможность такой трактовки: «Он [Коврин] громко смеялся, пел, танцевал мазурку, ему было весело, и все, гости и Таня, находили, что сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, вдохновенное, и что он очень интересен» [158, с. 235]. Представляя себе оперу по Планам 2 и 3, можно обнаружить в ней отсутствие хоровых партий (если, конечно, не брать во внимание возможность пения за сценой «небесного хора» во время исполнения «Серенады»), то есть, даже вводя новых персонажей (врач и Варвара Николаевна) и деля действие повести на три акта, Шостакович не отрицает камерности своего будущего произведения.

Это еще более очевидно, если вспомнить, что в 1975 году композитор принимается за работу над новым, уже четвертым вариантом либретто, который должен был представлять диптих из двух одноактных опер; сюжетами

послужили бы «Черный монах» и гоголевская повесть «Портрет». Понимая всю сложность задачи, он решил наконец прибегнуть к услугам либреттиста А. В. Медведева. Тем не менее и к этому плану музыка так и не была написана. Видимо, осознав невозможность раскрытия столь сложных сюжетов в операх, длящихся «по часу, по часу пять минут – не больше» [50, с. 13], композитор снова попытался сосредоточиться на интерпретации «Черного монаха», но смерть прервала его начинания.

Любопытно более позднее замечание Шостаковича об образе самого Черного монаха: «Я не мог представить, как воссоздать на сцене галлюцинацию, призрак, мираж. Ведь монах должен не только петь, но и двигаться, быть видимым и Коврину на сцене, и зрителям в зале. Я начинаю писать музыку только тогда, когда слышу и вижу задуманное сочинение целиком, во всем его объеме... Теперь, кажется, такое видение появилось» [50, с. 14]. О «видении» оперы в целом говорится, словно о призрачном видении, посетившем композитора. Если вспомнить о таинственном сне юного Шостаковича и соотнесении собственной судьбы с ковринской, такое сравнение не покажется удивительным.

О. Дигонская в своей работе напоминает, что у Шостаковича уже был опыт работы с историями о призраках – в его опере «Леди Макбет Мценского уезда» на сцене действовал дух отравленного Катериной Измайловой тестя Бориса Тимофеевича. От себя заметим, что это было хрестоматийное оперное «видение»: дух осуждал героиню и пророчил ей беду: «Катерина Львовна! Убийца! Я пришёл посмотреть, как ты с Сергеем согреваешь постель моего сына... Глаза мои не видят; теперь в глазах моих пустота и огонь. Катерина! Катерина, будь вечно проклята!» [181, с. 174-176]. В новом же варианте оперы призрак монаха – центральный образ, и действует он почти без исключения во всех картинах. Следовало наполнить этот образ исключительной выразительностью, сделать из шаблона живое существо.

Говоря об образе призрака, нужно коснуться еще одного обстоятельства. После смерти Шостаковича Медведев не оставил работы над «Портретом»: в

итоге оперу на его либретто написал М. С. Вайнберг, композитор, которого «можно назвать учеником Шостаковича, хотя в действительности он не был в числе его официальных студентов» [102, с. 9]. Примечательно, что в опере Вайнберга фигурируют даже не один, а два призрака-видения: это оживший портрет ростовщика Петромихали и «Психея в белых одеждах» [29, с. 212] с картины художника Чарткова (отметим цветовую антитезу – портрет ростовщика, видимо, решен в темных тонах). Партии обоих героев исполняются актерами балета. Вероятно, замысел Шостаковича был обусловлен наличием в обоих произведениях: Гоголя и Чехова – персонажей из потустороннего мира. Тогда вполне возможно, что призраки в «Портрете» и «Черном монахе» представляли бы контрастные образы: один пугал бы своим молчанием, второй искушал бы своей речью.

Помимо сценарных планов оперы, сохранился небольшой отрывок текста либретто, относящийся к 1974 году [50, с. 18]. Он представляет собой почти дословное воспроизведение диалога Коврина с Таней из первой главы повести (от слов «Я еще в детстве чихал здесь от дыма...» и до «Вы... живете уже своею, интересною жизнью» [158, с. 228]). Данное обстоятельство говорит в пользу предположения о том, что либретто писалось бы прозой и содержало бы большие фрагменты текста первоисточника. Остается только догадываться, при помощи какого вербального материала Шостакович собирался компенсировать сцены и образы героев, которые у Чехова не раскрыты или только намечены (как в случае, например, с Варварой Николаевной).

Остается выяснить, проявилась ли хоть как-то сонатная форма в композиции либретто оперы «Черный монах». Надо признать, что уверенных выводов по этому вопросу сделать, к сожалению, невозможно. Разумеется, то обстоятельство, что планы 1973 года предусматривает трехактную структуру оперы, может навести на мысль о сходстве либретто с трехчастной формой сонатного аллегро. С другой стороны, преимущественное количество опер в трех действиях никак не соотносено с композицией исходного текста. Термин

«экспозиция», употребляемое в Планах 2, может натолкнуть нас на мысль о «сонатности» оперы, однако этот термин многозначный; он вполне применим и к драматическим произведениям, в том числе и к либретто.

И Н. М. Фортунатов, и Н. Деревянко (Ободяк) в своих исследованиях выделяли две контрастные партии, как бы звучащие в чеховской повести: зла, персонифицированного в Черном монахе, и счастья, отраженного в образе сада. Обе эти «темы» присутствуют в каждом из трех планов первого акта оперы в виде отдельных сцен, а именно: сцены появления Черного монаха и разговора Коврина с Егором Семеновичем, который, видимо, посвящен статьям последнего о садоводстве, а следовательно, сохранению сада. Во втором действии они получают естественное развитие (беседа Коврина с монахом, предложение, сделанное им Тане), в котором при желании можно увидеть подобие разработки. Однако то, что распределение эпизодов в сценарных планах Шостаковича не соответствует выявленной исследователями «сонатности» чеховской повести, легко проследить на примере третьего акта: если реприза, по мнению Фортунатова и Деревянко, охватывает у Чехова финальную сцену в Севастополе, то Шостакович в своих набросках делит заключительный акт оперы на две картины: в деревне и в Крыму. Таким образом, никакого сходства с репризой у третьего действия нет; следовательно, утверждать только на основании сценарных набросков, что структура оперы Шостаковича подобна композиции чеховской повести и, как следствие, структуре сонаты, было бы чересчур самонадеянно.

Подведем итоги нашей работы. Повесть А. П. Чехова «Черный монах» стала для композитора Д. Д. Шостаковича произведением, во многом определившим его жизненную философию. Проявлялось это не только в соотношении собственной личности с писателем и его героем Ковриным, но и в тщательном изучении структуры произведения. Кроме того, «Черный монах» стал для композитора тем «неведомым шедевром», которой не только никогда

не был закончен, но и вообще не воплотился в музыке; это был тот идеал, та цель, к которой надлежало стремиться, но не приближаться.

Если Шостакович-композитор мечтал о создании по мотивам «Черного монаха» оперы, то Шостакович-теоретик увидел в композиции чеховского произведения сонатные черты. На основе замечаний, оставленных композитором, были проведены два исследования, успешно подтвердившие сходство структуры повести с сонатной формой. Очевидно, что два взгляда Шостаковича на повесть «Черный монах» (как на оперу и как на сонату) так и остались несовместимыми, иначе перед нами открылась бы еще одна возможность интермедиальной трансформации текста: музыкальная композиция литературного произведения («проекция формообразующих принципов» из музыки в литературу – термин А. А. Хаминовой) путем транспозиции отразилась бы в музыкально-сценическом жанре.

Другие интермедиальные стратегии мы можем выявить, исследовав сценарные планы, составленные Шостаковичем. При сохранении камерности сюжета композитор в своем либретто намеревался расширить систему персонажей, а также раскрыть образы главных героев за счет монологов. Особое внимание следует уделить «Серенаде» Г. Брага – смысловому ядру будущей оперы. Ее музыкальная основа была заимствована Шостаковичем (изменения коснулись лишь состава исполнителей), а текст, несмотря на цитирование в повести-первоисточнике, переписан заново. В данном случае *реверсивная стратегия* затронула не мономедиальные, а синтетические виды искусства.

§ 4.2. Две оперные интерпретации рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда».

Как уже говорилось во введении к главе, творчество Чехова-прозаика вдохновило многих композиторов на создание музыкально-драматических произведений, причем некоторые из них интерпретировались более чем

единожды. Воспользовавшись этим обстоятельством, мы хотели бы применить в данном параграфе сравнительный метод, который поможет нам понять, насколько разнообразным может быть выбор стратегий при создании либретто из прозаического текста. Для этой цели мы выбрали две интерпретации чеховского рассказа «Скрипка Ротшильда»: это одноименная опера В. И. Флейшмана (либретто А. Г. Прейса) и бард-опера «Бронза, Марфа и Чеснок» С. Я. Никитина (стихи Д. А. Сухарева). Не ставя себе задачу оценить музыкальные достоинства этих произведений, мы попытались сосредоточиться на их литературной составляющей и понять, каковы возможности трактовки сюжета первоисточника на оперной сцене.

Рассказ «Скрипка Ротшильда» (1894) рассматривается рядом исследователей как реакция Чехова на русский антисемитизм [128, с. 61]. Между тем, помимо социальной темы, ключевую роль в данном произведении играет музыка. Это один из трех чеховских рассказов, в названии которого упоминается музыкальный инструмент (остальные два – «Роман с контрабасом» и «Свирель»). Героями рассказа являются музыканты провинциального еврейского оркестра (впоследствии Чехов использует этот же образ в пьесе «Вишневый сад»), представляющего собой модель мира в миниатюре: ссоры оркестрантов и фальшь в оркестре подобны разладу между людьми и народами. Скрипка, которую умирающий Яков передает Ротшильду, становится символом братства людей, напоминая о том, что музыка – «всеобщий язык». Образ вербы, связанный с предсмертными воспоминаниями героев рассказа («Мы с тобой тогда на речке сидели и пели песни... под вербой» [158, с. 301]), по мнению Л. Яковлева, является указанием на такую музыкально-поэтическую форму, как псалом: «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе; на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы...» (Пс.136:1-2) [165, с. 69]. Такое обилие музыкальных компонентов рассказа делает обращение к нему композиторов и либреттистов вполне закономерным.

Опера «Скрипка Ротшильда» принадлежит перу одного из любимых учеников Д. Д. Шостаковича – Вениамина Иосифовича Флейшмана (1913-1941). Над ней он трудился все годы обучения в Ленинградской консерватории. Заинтригованный работой ученика, Шостакович пошел на исключение из правил (студенты обязаны были отчитываться несколькими сочинениями), и опера стала единственным крупным произведением молодого композитора. Музыковед Елена Силина так описывает отношения ученика и учителя: «Шостакович с первых же занятий разглядел в своем ученике большое дарование. Кроме того, он не мог не почувствовать некоей общности их характеров и мировоззрений... Флейшман был предназначен для всех неприятностей, которые могли случиться с... человеком в СССР конца 30-х годов. Его молчаливость, инакость, принципиальность взглядов... не предрекали ему спокойной жизни в условиях советского режима. Шостакович, сам недавно подвергшийся гонениям и переживший удар 1936¹⁶ года, остро ощущал своеобразную натуру своего ученика и, возможно, предчувствовал его нелегкую судьбу» [129, с. 347-348].

В самом начале войны четверокурсник Флейшман добровольцем ушел на фронт и погиб под Красным Селом в сентябре 1941 года. Шостакович беспокоился, как бы сочинение не пропало, и считал своим долгом завершить работу ученика. Через два года, находясь в эвакуации, он отредактировал неоконченную оперу и оркестровал ее. Сам он отзывался о работе Флейшмана так: «Это изумительная опера, трогательная и грустная. Без каких-то дешевых эффектов, очень мудрая и очень чеховская» [124]. Постановки оперы пришлось ждать до 1960 года, когда она прозвучала в московском Доме композиторов. В том же году опера была передана по радио, а через 8 лет – поставлена в рамках фестиваля «Молодые композиторы России». Существует несколько ее записей, а также экранизация (реж. Эдгардо Козаринский, 1996).

Поскольку «Скрипка Ротшильда» – единственная сохранившаяся работа Флейшмана, невозможно сделать точных заключений о стиле и манере молодого композитора. Не совсем ясно, какие находки в опере принадлежат автору, а какие

¹⁶ Имеется в виду разгром в прессе оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

«редактору» – Шостаковичу. Существует предположение, что и выбор сюжета – заслуга педагога [155, с. 22]. Им же, видимо, был рекомендован либреттист А. Г. Прейс, соратник композитора по операм «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда». Несмотря на то что сам Шостакович утверждал, что его работа сводилась только к оркестровке и переписыванию партитуры, из его пометок в нотах следует, что он досочинил некоторые вокальные и хоровые партии [154, с. 76-79].

Д. Г. Цвибель полагает, что Флейшману в опере принадлежит все, связанное с тематикой «черты оседлости» [155, с. 22]. Молодой человек был выходцем из провинциальной еврейской семьи и в молодости работал скрипачом в оркестре города Бежецка. В коллизиях чеховского рассказа он должен был узнавать знакомые с детства реалии.

На влияние Шостаковича указывает один прием, разработанный им ранее. В опере «Леди Макбет Мценского уезда» сцена, когда работник Сергей силой овладевает Катериной Львовной, представлена в виде крайне напряженного симфонического интермеццо. В «Скрипке Ротшильда» побег несчастного еврея из дома Якова (кульминационный момент оперы) остается за сценой, зато музыка «дорисовывает» эту картину. В клавире оперы в этом месте стоит ремарка: «Музыка имеет в качестве программы следующие строки из рассказа Чехова: “Ротшильд помертвел от страха, присел и замахал руками над головой, как бы защищаясь от ударов, потом вскочил и побежал прочь что есть духу. На бегу он подпрыгивал, всплескивал руками, и видно было, как вздрагивала его длинная, тощая спина. Мальчишки обрадовались случаю и бросились за ним с криками: «Жид! Жид!» Собаки тоже погнались за ним с лаем”» [147, с. 42].

Обратимся к сходствам и различиям между первоисточником и либретто. Лаконизму чеховского рассказа соответствует минималистичность сценического замысла: декорация не меняется в течение всего действия («Улица на окраине провинциального городка. Налево дом гробовщика Иванова, направо дом и двор купца Шаповалова. Невдалеке река, на берегу растет верба») [147, с. 5]. Уже по этой первой ремарке видно, как сжаты события в опере: действие открывается свадьбой купца Шаповалова, в то время как в самом рассказе она еще даже не

началась (Ротшильд сообщает о приготовлении к ней в самом конце произведения). Тот же прием мы наблюдаем и в сцене ссоры оркестрантов: у Чехова она дана в пересказе и представляет собой одно из многих подобных столкновений. В опере Ротшильд и Бронза ссорятся на свадьбе Шаповалова.

Действие оперы группируется вокруг центрального персонажа – гробовщика Якова Иванова, Бронзы. Поскольку его речь в рассказе сведена к нескольким репликам, то Прейс в своем либретто составляет монологи главного героя из фраз автора-повествователя и несобственно-прямой речи. Например, Бронза поет: «Городок маленький, хуже деревни, живут почти одни только старики, а умирают так редко, что даже досадно». Эта его реплика – слегка измененное первое предложение рассказа. Далее, со слов «Убытки, только убытки, куда ни повернись – кругом убытки» излагаются мысли героя, переданные повествователем в нескольких абзацах [147, с. 15]. Главное, чего лишен оперный Бронза, – это присущего чеховскому персонажу цинизма. Отсутствует его реплика о заказах на детские гробики («Признаться, не люблю заниматься чепухой»). После смерти жены Яков не заносит в свою книжку запись «Марфе Ивановой гроб – 2 р. 40 к.» и не кричит вслед убегающему Ротшильду: «Житья нет от пархатых!» Может быть, именно это имел в виду Шостакович, говоря об отсутствии «дешевых эффектов» в опере Флейшмана.

Такой персонаж, как фельдшер Максим Николаич, на сцене не появляется совсем; тем самым опера лишается картины социального неравенства, данной в рассказе: «Богатому небось поставил бы банки, а для бедного человека и одной пьивки пожалел» [158, с. 300].

В опере три второстепенных героя: Ротшильд, Шакхес и Марфа. Партия каждого – несколько фраз, при этом Ротшильд поет на чистом русском языке, тогда как Чехов нарочито подчеркивает его акцент («ви», «швадьба» вместо «вы», «свадьба»). У хора, исполняющего роли еврейских музыкантов, также нет отдельного номера: единственная фраза, которую произносят хористы, – «Что за шум, а драки нету?» (в сцене ссоры Бронзы и Ротшильда).

Как говорилось выше, фабула оперы предельно сжата: свадьба у Шаповалова – ссора Бронзы с Ротшильдом – монолог Якова об «убытках» – болезнь и смерть Марфы (в это время контрапунктом идет фальшивая игра оркестра на свадьбе) – вторая ссора с Ротшильдом и бегство последнего – прозрение Якова (центральный номер оперы) – появление Ротшильда и передача ему Яковым скрипки. В отличие от рассказа, гробовщик в либретто не просит батюшку отдать скрипку Ротшильду, а обращается напрямую к еврею: «На, возьми, Ротшильд, скрипку совсем» [147, с. 69]. Опера завершается симфонической постлюдией – Ротшильд играет на скрипке. Этот финал оптимистичнее чеховского хотя бы потому, что Яков не умирает (впрочем, может, его смерть подразумевается, оставаясь вне границ сценического действия). Мелодия скрипки подобна братской песни, адресованной всем народам.

Таким образом, при превращении «Скрипки Ротшильда» в либретто осталось за бортом то, на что обращали внимание первые критики рассказа, – вся социальная подоплека. Осталась вечная драма человека, задумавшегося о бесполезности своего существования, о смерти и о цене отношений между людьми. Остались чеховский гуманизм и вера в жизнь «без злобы и ненависти», которые сочетаются в опере Флейшмана-Шостаковича с этическим манифестом композитора-ученика и политическими взглядами композитора-учителя.

В 1995 году появилась другая музыкальная версия рассказа «Скрипка Ротшильда» – бард-опера «Бронза, Марфа и Чеснок» (либретто Дмитрия Сухарева, музыка барда Сергея Никитина). Она стала их второй совместной работой по мотивам Чехова: первая, «опера и балет для драматических артистов» «А чой-то ты во фраке?» (по водевилю «Предложение»), много лет с успехом шла в театре «Школа современной пьесы». «Бронза, Марфа и Чеснок» наследует стиль предшествующего спектакля – это легкая, ироничная трагикомедия, в которой чеховский сюжет растворяется в ситуациях, придуманных Сухаревым и Никитиным. Показательно само заглавие – герои-мужчины названы не именами, а прозвищами; несведущий зритель и вовсе может предположить, что речь идет не

о людях, а о металле и растении. Уже в названии проявляется главное расхождение с трактовкой Флейшмана: внимание в опере сфокусировано не на одном персонаже, а на как минимум на трех.

Вопреки чеховскому замыслу пролог бард-оперы представляет собой не внутренний монолог Якова (в пересказе повествователя), а жалобы Ротшильда:

Почему все это так?

Чем я так влеку собак? –

Задаю вопрос себе и лично Богу.

Обнажают псы клыки

И сбиваются в полки,

Стоит мне немножко выйти на дорогу.

Это гадко.

Но это загадка [135, с. 1].

Уже этот первый монолог содержит несколько отклонений от первоисточника: то, что в чеховском рассказе представляет собой единичный случай (бегство Ротшильда и травля его собаками), в бард-опере выглядит типичной ситуацией для маленького городка. Из того же монолога выясняется, что Ротшильд по профессии лудильщик, а у Чехова им был дирижер еврейского оркестра Шакхес.

Зрителю сразу бросается в глаза обилие героев. Помимо трех главных, в опере еще фигурируют два «представителя общественности» провинциального города: безымянная Дама, скучающая в окружении свиты кавалеров и грезящая о московском Разгуляе («Разгони, Разгуляй, / в тесном сердце тоску! / В Москву! В Москву! В Москву!»), и ее крайне назойливый поклонник Ять, видимо, попавший в либретто из водевиля «Свадьба» (можно предположить, что тоску сестер Прозоровых Дама сочетает с романтическим бредом акушерки Змеюкиной). В отличие от либретто Прейса в бард-опере, как и в рассказе, присутствует фельдшер Максим Николаич, «старик, про которого все в городе говорили, что хотя он и пьющий и дерется, но понимает больше, чем доктор» [158, с. 299]. Герой, как и в оригинале, представлен полным профаном во врачебном деле.

Осматривая Марфу (а впоследствии и Якова), он в первую очередь замечает, что у больного «пульса нет» и на этом основании отказывается лечить.

Если Флейшман в своей работе компактно уместил все действие рассказа в один акт, то Сухарев и Никитин, наоборот, расширили его до двух. В обеих интерпретациях действие открывается свадьбой, на которой оркестр Шакхеса развлекает подвыпивших гостей. В ответ на просьбу сыграть на скрипке, опьяневший Яков поет заунывную песню и, рекламируя себя в качестве гробовщика, в шутку обмеривает жениха и невесту (впервые появляется мотив смерти). Затем он начинает унижать Ротшильда, запевая:

Чего дрожит жид, жид?

Куда бежит жид, жид?

А мы врежем кулаком

И прикончим с чесноком! [135, с. 9]

Здесь Сухарев и Никитин идут путем, совершенно чуждым (и во многом болезненным) для авторов предыдущей трактовки: Шостакович и Флейшман намеренно избегают карикатурности в образе Ротшильда и игнорируют антисемитскую реплику Бронзы, выводя сюжет на общечеловеческий уровень. Авторы бард-оперы, наоборот, заостряют внимание на «еврейском вопросе».

Социальная тема представлена не только в раскрытии образов главных героев: горожане, безликая масса, – это хор, исполняющий в бард-опере полные идиотического оптимизма зонги:

Мы воспрянем из постели

Для сплочения на деле

Всех интелли-,

Всех интелли-,

Всех интеллигентских сил.

Гипноз и газ

Будут здесь у нас –

Это наш гражданский долг.

Лишь бы только для прогресса

И другого интереса

Прибыл к нам гвардейский полк! [135, с. 19]

(Последняя строчка тоже явно перекликается с «Тремя сестрами»).

Помимо плана социального, в бард-опере присутствует и план мистический. Смерть у Сухарева и Никитина – отдельный персонаж, она «моложава и недурна собой». Вполне возможно, что ее черты заимствованы из центрального образа вокального цикла М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» (стихи А. А. Голенищева-Кутузова). В бард-опере Смерть с песней подбирается к умирающей Марфе, у Мусоргского – исполняет «Серенаду» гибнущей девушке. В опере она возникает при воспоминаниях Марфы об умершем ребенке, в вокальном цикле – поет «Колыбельную» у постели больного мальчика. В либретто Сухарева – подкрадывается к одиноко стоящему на берегу реки Якову, в «Трепаке» – раззадоривает заплутавшего в степи мужичка.

В финале бард-оперы содержится ключевое отличие ее либретто от рассказа. У Ротшильда не получается играть на подаренной Яковым скрипке (у Чехова он даже пользовался успехом как исполнитель); тогда «Бронза отнимает у него скрипку и показывает, как надо играть... Ротшильд достает из-за пазухи свою флейту и лихо перехватывает мелодию. Два музыканта, устроив небольшое состязание, играют “то вместе, то поврозь, а то попеременно”. Бронза удовлетворен. Устало ложится, вытягивается. Затихает. Смерть сидит у него в ногах» [135, с. 30]. Таким образом, передача скрипки, служившая в рассказе и опере Флейшмана залогом всепрощения и любви, в бард-опере не состоялась.

Здесь же полностью раскрывается и мистическая тема: комната мертвого Якова начинает наполняться таинственными певцами – не то умершими (как не провести еще одну аналогию с Мусоргским – в финале вокального цикла Смерть-полководец устраивает смотр своим войскам), не то музыкантами Шакхеса, а может, просто участниками спектакля, вышедшими на поклон. В этом хоре солирует голос Марфы. «Ротшильд мечется по избе, старается подпеть. И хотя у него получается несколько по-своему, он, в конечном счете, замечательно

встраивается в общий хор. Тут и Смерть, которая без дела ластится к Ротшильду» [135, с. 31]. Возможно, в последней ремарке авторы поместили намек на скорую кончину самого Ротшильда.

Основная мысль чеховского рассказа передана в финале незатейливыми стихами с прямолинейной моралью:

Барабан, лупи, лупи,
Флейта, леечкою лей, –
Всякий всякого люби,
Всякий всякого жалеи! [135, с. 31]

Сравнив две интерпретации, мы увидим коренное различие в подходах их авторов к чеховскому тексту. Прейс при создании своего либретто ограничивается исключительно первоисточником, превращая реплики персонажей и повествование Чехова в диалоги героев. Сухарев же перекладывает текст рассказа стихами, при этом добавляя аллюзии на известные чеховские пьесы. Прейс как бы отсекает все сиюминутное в сюжете рассказа, превращая его в притчу. Наконец, главным для Прейса является разрешение вечного нравственного вопроса. Сухарев, напротив, расширяет хронотоп, заданный в первоисточнике. Наконец, главным для Прейса является разрешение нравственного вопроса, в то время как Сухарев заостряет внимание на социальной составляющей и стремится доказать, что именно общество калечит людей и культивирует в них антисемитские настроения.

Две версии «Скрипки Ротшильда» кажутся совершенно непохожими друг на друга: драма противопоставлена оперетте, трагедия отдельно взятой личности – параду масок, строгость и сжатость – пространности и озорству, следование чеховскому тексту – полету фантазии либреттиста-поэта. Однако все это только внешняя сторона дела. Мораль рассказа в том или ином виде присутствует в обеих операх. Не «прозевать жизнь», не ощутить ее убыточность, мешая жить друг другу, – вот к чему призывают нас такие разные авторы, как Сухарев и Прейс. Это лишнее доказательство того, какое множество прочтений таит в себе чеховский текст.

Исследовав две интерпретации рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда», мы выяснили, что либреттисты (А. Г. Прейс и Д. А. Сухарев) используют не просто различные, но во многом противоположные стратегии. Опера В. И. Флейшмана «Скрипка Ротшильда» продолжает ряд музыкально-драматических произведений, либретто которых представляет собой *компиляцию* прозаического текста, в то время как текст бард-оперы С. Я. Никитина представляет собой вольное поэтическое *переложение* чеховского рассказа.

Сравнив две интерпретации, мы пришли к выводу, что в работе с сюжетом повести либреттисты могут использовать следующие интермедialные стратегии:

1. Система персонажей может либо *развертываться*, либо *сжиматься*: если Сухарев вводит в мюзикл множество персонажей, отсутствовавших в оригинальном рассказе и перешедших в либретто со страниц других произведений Чехова, то Прейс фокусирует действие на трех главных героях, игнорируя упомянутых писателем, но не играющих большой роли в развитии действия персонажей, таких как доктор.
2. Хронотоп исходного произведения может *расширяться* или *сужаться*, что существенно влияет на масштабы либретто: Прейс сокращает время действия рассказа до одного дня и ограничивается одной декорацией, в которой проходит весь спектакль, тогда как Сухарев пишет двухактную пьесу, действие которой движется с кинематографической быстротой.
3. Либреттист может *акцентировать* свое внимание на одном или нескольких планах исходного произведения: для Прейса важен философский аспект рассказа Чехова, для Сухарева – его социальный пафос.
4. Отдельным пунктом можно выделить такую стратегию, как *аллегоризация* идей исходного произведения: Смерть (элемент сюжета и, по сути, абстрактная сущность в рассказе Чехова) в либретто Сухарева персонифицирована.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Явление интермедиальности содержит в себе много аспектов: это и взаимодействие и диалог «языков» – разных видов искусств, и некий «сверхязык» культуры, и, собственно, метод, применяемый в науке. Вышедшее из синкретизма, заложенного в первобытном обряде, искусство проделало долгий путь, чтобы снова прийти к слиянию, но в совершенно другой форме. Более того, происходит соединение самого творчества с наукой, научным подходом (например, роман Т. Манна «Доктор Фаустус»); это естественное продолжение метода интермедиальности уже не в рамках самого искусства – идея общности науки, ремесла и творчества, о которой рассуждали еще древние греки. Причина популярности данной теории объясняется частой необходимостью в использовании учеными средств лингво-семиотического аппарата при анализе произведений искусства. Даже термин *перевод, interpretation* (речь идет о переложении произведения одного вида искусства средствами другого), отсылает нас к науке о языке. Наша диссертационная работа вписывается в ряд исследований по данной теме; она не претендует на обобщение главных идей всего направления, но освещает ряд существенных проблем, возникающих при анализе литературно-музыкальных связей на материале оперного либретто.

В основном отношения между музыкой и литературой могут развиваться по двум векторам: от музыки к литературе и от литературы к музыке. Если в первом случае это может быть (термины А. А. Хаминовой) как *референция* (упоминание и обсуждение музыки в художественном произведении), так и *трансформация* (мелодика речи, музыкальная форма и т.д.), то во втором, если исключить случаи инструментальных произведений с литературной программой, мы столкнемся с явлением *транспозиции* (переносом содержательных или структурных объектов в область другого вида искусства). Речь идет о создании оперного либретто.

Возникающие при этих процессах трансформации могут быть как одноэтапными (например, схема **литературная программа → музыкальное произведение**), так и двух- и более этапными. Иногда они могут охватывать не

только рассматриваемые нами два искусства и приводить к целой цепочке превращений, например: **литературный первоисточник** → **либретто оперы** → **музыка к опере** → **постановка оперы** (театр) → **фильм-опера** (кинематограф). Отметим также, что трансформация может носить не только линейный, но и реверсивный характер: **музыкальное сочинение** → **литературное произведение** → **новое, самостоятельное музыкальное сочинение** (подробнее см. Глава 3, § 3.1.). Мы считаем, что понятие о реверсивной стратегии (или «*вторичной конвертации*») может применяться для анализа не только литературно-музыкальных, но и других связей между искусствами:

ИСКУССТВО I (ИСХОДНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ) →
→ ИСКУССТВО II (ИНТЕРПРЕТАЦИЯ 1) →
→ ИСКУССТВО I (ИНТЕРПРЕТАЦИЯ 2).

Необходимо обратить внимание на то, что затронутые в цепочке превращений искусства могут быть не только мономедиальными, но и синтетическими: **вокальное произведение (музыка + слова)** → **литературное произведение** → **вокальное произведение** (подробнее см. Глава 4, § 4.1.)

Осветив общий характер возможных связей между искусствами, мы сконцентрировали свое внимание на тех метаморфозах, который претерпевает прозаический текст при превращении в оперное либретто (то есть при *транспозиции*). Если опера – синтетическое искусство, то либретто – жанр узко литературный. С этой позиции мы рассматриваем его в данной работе, пытаясь при этом выстроить историю использования этого жанра русскими писателями XVIII-XIX вв. Отдельно следует выделить явление, которое почти неизбежно сопутствует перевоплощению прозы в оперный текст, – это *примитивизация*, вызываемая отношением к либретто как ко второстепенному компоненту оперы. Проявляться она может в различных аспектах, таких как отсутствие сюжетной целостности, недостаточная глубина образов героев, утрата многоплановости,

упрощение композиции и замена авторского стиля второсортными стихами либреттиста (подробнее см. [120]).

Из трех писателей, выбранных нами для исследования (И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов), законченные образцы в жанре либретто удалось создать только Тургеневу. В главе 2 (§ 2.1.) мы рассмотрели некоторые из них, убедившись, что их автор стоит в ряду крупных русских писателей, обращавшихся к данному жанру, и что его произведения также отчасти содержат в себе стратегию *примитивизации*.

Помимо данной стратегии, нам удалось выявить и ряд других, активно используемых либреттистами и композиторами – интерпретаторами выбранных писателей. Нами рассматривались прозаические произведения, ставшие первоисточниками произведений драматического жанра – оперного либретто. Важно, что используемые нами термины применимы не только к исследованным произведениям, но и ко многим другим. При перечислении стратегий мы приведем примеры опер, либреттисты которых создавали свои текст, применяя те же модели.

На текстовом уровне нам удалось выделить следующие интермедиальные стратегии:

1. *Трансформация прозаического текста в драму, написанную прозой* («Дворянское гнездо» В. И. Ребикова, «Скрипка Ротшильда» В. И. Флейшмана, наброски к опере «Черный монах» Д. Д. Шостаковича). При использовании данной стратегии сохраняется основная часть текста первоисточника, в первую очередь диалоги героев; в таком случае опера как правило лишена дробления на отдельные номера. Особо следует выделить метод *компиляции*: если в прозаическом произведении недостаточное количество диалогов, либреттист составляет их из несобственно-прямой речи и текста повествователя. Такой интермедиальной стратегией пользуется, например, С. С. Прокофьев в операх «Огненный ангел», «Игрок», «Война и мир».

2. *Трансформация прозаического первоисточника в стихотворную драму* («Ася» М. И. Ипполитова-Иванова, «Клара Милич» А. Д. Кастальского, «Бронза, Марфа и Чеснок» Д. А. Сухарева). Поэтическое переложение прозы необходимо для того, чтобы выделить в либретто отдельные номера: арии, ансамбли и т.д. Следовательно, возможны несколько вариантов данной трансформации:

а) переложение прозаического текста стихами автора либретто (к этому так или иначе прибегают все либреттисты) – ср. «Кармен» Ж. Бизе, «Дубровский» Э. Ф. Направника;

б) дополнение текста произведениями автора первоисточника (например, «Охотничья песня» в «Кларе Милич») – ср. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Мертвые души» Р. К. Щедрина;

с) дополнение текста произведениями других авторов («Лорелея» в «Асе», «Баллада о Кларе Мобрай» в «Кларе Милич») – ср. «Нос» Д. Д. Шостаковича;

д) использование вокально-музыкальных цитат с текстом не участвовавшего в создании либретто автора («Gaudeamus» в «Асе») – ср. «Пиковая дама» П. И. Чайковского.

Упомянутая в пунктах б, с и д *цитация* используется либо в прикладных (создание вокальных партий), либо в художественных целях (создание общей атмосферы произведения).

На уровне сюжета, допуская, что он практически никогда не остается без изменений (даже при самом строгом следовании замыслу автора исходного произведения), мы выделили следующие стратегии:

1) *развертывание* («Бронза, Марфа и Чеснок», «Ася», наброски к опере «Черный монах» Д. Д. Шостаковича) или *сжатие* («Скрипка Ротшильда», «Дворянское гнездо», «Смерть Ивана Ильича») системы персонажей; как отдельный случай можно выделить использование либреттистом героев

других произведений того же автора (чеховские персонажи в либретто Д. А. Сухарева);

- 2) *расширение* («Бронза, Марфа и Чеснок») или *сужение* («Скрипка Ротшильда») хронотопа: используется как в прикладной (небольшая длительность оперы), так и в художественной (концентрация внимания зрителей) целях;
- 3) *акцент* на одном из планов исходного текста: социальном («Бронза, Марфа и Чеснок»), философском («Скрипка Ротшильда»), бытовом («Ася»), экзистенциальном («Смерть Ивана Ильича»);
- 4) *аллегоризация* идей исходного произведения – воплощение абстрактных понятий, содержащихся в исходном произведении, в конкретном персонаже («Бронза, Марфа и Чеснок»);
- 5) *концентрация* (*монодраматизация*) всего действия в поступках одного персонажа («Смерть Ивана Ильича»).

Применяемый нами метод универсален: он может использоваться не только в исследовании литературно-музыкальных связей, но и в сопоставлении методов взаимопроникновения других видов искусств. Самые очевидные примеры использования данных стратегий вне области музыки – исследование инсценировок и экранизаций произведений литературы. Авторы любого моноспектакля так или иначе будут использовать стратегию *концентрации*. Примером стратегии *примитивизации* могут служить фильмы «по мотивам» – поверхностные экранизации классики. Таким образом, несмотря на сравнительно небольшое количество рассмотренных нами авторов, работа может стать первым шагом в систематизации материала по истории развития жанра либретто, а также в формировании понятийного аппарата интермедиальных исследований.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки [Текст] / Теодор В. Адорно. – М., СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста [Текст]: [монография]: в 3 ч. / Е. Н. Азначеева. – Пермь: ПГУ, 1994.
3. Альшванг А. А. Избранные сочинения [Текст]: в 2 т. / А. А. Альшванг. – М.: Музыка, 1964. – Т. 1. – 432 с.
4. Античные мыслители об искусстве: сб. высказываний древнегреческих философов об искусстве [Текст] / Под общ. ред. В. Ф. Асмуса. – Изд-е 2-е. – М.: «Искусство», 1938. – 342 с.
5. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика [Текст] / М. Г. Арановский. // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – 336 с.
6. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии [Текст] / М. Г. Арановский. – М., 1991. – 317 с.
7. Аристотель. Сочинения [Текст]: в 4 т. / Аристотель; [пер. с древнегреч.: общ. ред. А. И. Доватура]. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с. – В надзаг.: АН СССР. Ин-т философии.
8. Арустамова А. А. Ритм прозы И. С. Тургенева [Текст]: дис. ... канд. фил. наук. – Пермь, 1998. – 190 с.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс [Текст]: Кн. 1, 2. / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971.
10. Ахметова Г.А. Музыка европейских композиторов в восприятии Л.Н. Толстого [Текст] / Г. А. Ахметова // Вестник Башкирского университета, Том 18, 2013, №2. – с. 424-434
11. Балабанович Е. З. Чехов и Чайковский [Текст] / Е. З. Балабанович. – М.: Московский рабочий, 1970. – 184 с.
12. Барт Р. Основы семиологии [Текст] / Р. Барт // Структурализм: «за» и С«против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 114-163.

13. Бартлет Р. Шостакович и Чехов / Р. Бартлет. // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / [сост. и ред. Л. Г. Ковнацкая]. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 342-358.
14. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст]. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
15. Белинский В. Г. Собрание сочинений [Текст]: в 3 т. / [сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Кириленко]. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. – Т. 3. Статьи и рецензии 1843-1848. – 768 с.
16. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Текст]: Избранные эссе / В. Беньямин [под. ред. Ю. А. Здороваго]. – М.: Медиум, 1996 – 240 с.
17. Бирюков П. И. Биография Льва Николаевича Толстого [Текст]: в 4 т. / П. И. Бирюков. – М., 1922. – Т. 3. –177 с.
18. Благой Д. Д. Поэт-музыкант [Текст] / Д. Д. Благой. // Изв. АН СССР. Сер.: Лит. и яз., 1970. – Т.29.– С. 391-411.
19. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление [Текст]: Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. – М., 1991. – 187 с.
20. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Текст]: дис. ... канд. фил. наук / И. Е. Борисова. – СПб, 2000. – 251 с.
21. Борисова И. Е. «Моцарт и Сальери» (Интермедиаальные ключи к пушкинскому тексту) [Электронный ресурс] / И. Е. Борисова. – URL: <http://www.ruthenia.ru/document/527754.html> (дата обращения 03.12.2014).
22. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиаальной поэтики [Электронный ресурс] / И. Е. Борисова. – URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата обращения 03.12.2014).
23. Борисова И. Е. Zeno is here: в защиту интермедиаальности [Текст] / И. Е. Борисова. // Новое литературное обозрение. – М., 2004. – № 65. – С. 384-391.

24. Брага Гаэтано. Серенада [Ноты]. / музыка Г. Брага; [пер.: И. М. Спасского; слова: М. М. Marcello]. – СПб.: В. Бессель и К^о, 1886. – 7 с.
25. Брага Гаэтано. Серенада: Валахская легенда [Ноты]: для сопрано в сопровожд. фп. / музыка Г. Брага; [пер.: А. А. Горчакова; слова: М. М. Marcello]. – Прижизн. изд. – М.: Гутхейль, 1886, ценз. – 7 с.
26. Брага Гаэтано. Серенада: Румынская легенда [Ноты]: для меццо-сопрано или баритона: с аккомпанементом скрипки или виолончели / музыка Г. Брага; [пер.: О. Лепко; слова: М. М. Marcello]. – М.; П.: Юргенсон, 1890. – 7 с.
27. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка [Текст]: Очерки / И. Ф. Бэлза. – М.: Музыка, 1985. – 200 с.
28. Вагнер Р. Избранные работы [Текст] / Р. Вагнер; [сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. статья А. Ф. Лосева; пер. с нем]. – М.: «Искусство», 1978. – 695 с. (История эстетики в памятниках и документах).
29. Вайнберг М. С. Портрет [Ноты]: Опера в 3-х д., 8-ми карт.: Соч. 128 / М. С. Вайнберг [либретто А. Медведева по одноим. повести Н. Гоголя] – М.: Сов. композитор, 1985. – 256 с.
30. Вальцель О. Проблема формы в поэзии [Электронный ресурс] / О. Вальцель. – URL: <http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html> (дата обращения 03.12.2014).
31. Веселовский А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – М.: «Высшая школа», 1989. – 648 с.
32. Володина И. П. «Музыкальные переложения» А. Фогаццаро [Текст] / И. П. Володина. // Литература и музыка / Под ред. Б. Г. Рейзова. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1975. – С. 124-144.
33. Галеев, Б. М. Синестезия и музыкальное пространство [Текст] / Б. М. Галеев. // Музыка – культура – человек. – Свердловск : УрГУ, 1991. – Вып. 2. – С. 36-43.
34. Галич А. И. Опыт науки изящного / А. И. Галич. [Электронный ресурс] / А. И. Галич. – URL: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/galich.pdf> (дата обращения 03.12.2014).

35. Гервер. Л. Л. Андрей Белый – «композитор языка» [Текст] / Л. Л. Гервер. // Музыкальная академия. – М., 1994. – № 3. – С. 102-112.
36. Гердер И. Г. Избранные сочинения [Текст] / И. Г. Гердер [сост. В. М. Жирмунский]. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. литры, 1959. – 392 с.
37. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии [Текст] / А. Гир [пер. с нем. И. Борисовой]. // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. СПб, 1999. – № 1. – С. 86–99.
38. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений [Текст]: в 14 т. / [Гл. ред. Н. Л. Мещеряков; Ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум]. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 8. Статьи. – 816 с.
39. Гозенпуд А. А. И. С. Тургенев [Текст]: Исследование (Серия «Musica et literatura») / А. А. Гозенпуд. – СПб.: Композитор, 1994. – 200 с.
40. Гозенпуд А. А. Избранные статьи [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л.-М.: Советский композитор, 1971. – 240 с.
41. Гозенпуд А. А. Леош Яначек и русская культура [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л.: Советский композитор, 1984. – 200 с.
42. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л.: Музгиз, 1959. – 784 с.
43. Гозенпуд А. А. Рихард Вагнер и русская культура [Текст]: Исследование / А. А. Гозенпуд. – Л.: Советский композитор, 1990. – 280 с.; ил.
44. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1873-1889) [Текст] / Гозенпуд А. А. – Л.: «Музыка», 1973. – 328 с
45. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого [Текст]. Воспоминания / А. Б. Гольденвейзер. – М.: Захаров, 2002. – 652 с.
46. Громов Л. П. В творческой лаборатории А. П. Чехова [Электронный ресурс] / Л. П. Громов. – URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000019/st002.shtml> (дата обращения 03.12.2014).

47. Громов Л. П. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов [Электронный ресурс] / Л. П. Громов. – URL: <http://apchekhov.ru/books.item/f00/s00/z0000024/st003.shtml> (дата обращения 03.12.2014).
48. Гроссман Л. П. Театр Тургенева [Электронный ресурс] / Л. П. Гроссман. – URL: http://az.lib.ru/g/grossman_1_p/text_1928_teatr_turgeneva.shtml (дата обращения 03.12.2014).
49. Деревянко (Ободяк) Н. Повесть А. П. Чехова «Черный монах» и сонатная форма [Электронный ресурс] / Н. Деревянко (Ободяк). // «Зеленая лампа»: Стиль: индивидуальный; стиль направления, течения, школы. – № 1-2/1999. – URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/chernmon.htm> (дата обращения 03.12.2014).
50. Дигонская О. Г. Шостакович и «Черный монах» [Текст]: Вступительная статья / О. Г. Дигонская. // К неосуществленному замыслу оперы Д. Шостаковича «Черный монах». «Серенада» Гаэтано Брага. Обработка Д. Шостаковича. Партитура. – Изд-во DSCH, 2006. – С. 5-19.
51. Димитрин Ю. Г. Либретто: история, творчество, технология [Текст]: Учебное пособие в жанре эссе / Ю. Г. Димитрин. – СПб.: Композитор, 2012. – 172 с.
52. Дмитрий Шостакович в письмах и документах [Текст] / Ред.-сост. И. А. Бобыкина. – М., 2000. – 570 с.
53. Иванов Д. А. Разрушая жанровые каноны: «Нечто о театральной музыке» А. А. Шаховского / Д. А. Иванов // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сб. ст. к 65-летию Б. А. Каца. – СПб.: Изд. Европейского ун-та в С.-Петербурге, 2013. – С. 149-160.
54. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях [Текст] / И. П. Ильин. – М., 1998. – 28 с.
55. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления [Текст] / И. И. Иоффе. – Л., 1933. – 568 с.

56. Ипполитов-Иванов М. М. Ася [Ноты]. Лирические сцены в 3-х актах, 5-ти карт.: Сюжет заимствован из повести И. С. Тургенева, того же названия. Соч. 30: Для пения с аккомп. ф.-п. / М. М. Ипполитов-Иванов [либретто Н. А. Маныкина-Невструева по одноименной повести И. С. Тургенева] – М.: Юрг. 1905. – 215 с.

57. Ипполитов-Иванов М. М. Письма. Статьи. Воспоминания [Текст] / Сост. Н. Соколов. – М.: Сов. Композитор, 1986. – 360 с.

58. Исагулов Н. Интермедальность в литературе: к определению понятия [Текст] / Н. Исагулов. // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (22-23 березня 2011 року) / Ред. колегія В.Д. Каліущенко (відп. ред.), М.Г. Сенів, В.Є. Приседська, А.О. Иванов. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – Т.1. – С. 115-117.

59. Исагулов Н. Интермедальность как предмет научных исследований [Электронный ресурс] / Н. Исагулов. – URL: http://intermediality.blogspot.ru/2013/05/blog-post_10.html (дата обращения 03.12.2014).

60. Исагулов Н. Проблема интермедальности в искусстве: выводы [Электронный ресурс] / Н. Исагулов. – URL: http://intermediality.blogspot.ru/2013/05/blog-post_15.html (дата обращения 03.12.2014).

61. Исаева Е. Как граф Толстой слышал Бетховена, или Почему все-таки «Крейцера соната» [Электронный ресурс]. / Е. Исаева. – URL: http://www.21israel-music.com/Kreizerova_sonata.htm (дата обращения 03.12.2014).

62. История русской литературы [Текст]: в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Ред. кол.: А. С. Бушмин, Е. Н. Купреянова, Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко, К. Д. Муратова, Н. И. Пруцков (глав. ред.). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980-1983. – Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму / Ред. тома: Е. Н. Купреянова, 1981. – 656 с.

63. Каган М. С. Морфология искусства [Текст]. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III / М. С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

64. Кастальский А. Д. Клара Милич [Ноты]: Опера в 4 д. по Тургеневу / А. Д. Кастальский [либретто неизвестного автора по одноименной повести И. С. Тургенева]. – М.: Юрг., 1908. – 211 с.
65. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации [Текст] / В. Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 326 с.
66. Кожевникова Н. А. О роли лейтмотивов в организации художественного текста [Текст] / Н. А. Кожевникова. // Стилистика художественной речи: межвуз. темат. сб. науч. тр. – Саранск, 1979. – С. 40-60.
67. Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке [Текст] / Ю. Г. Кон. – СПб.: Композитор, 1994. – 160 с.
68. Кракауэр З. Жак Оффенбах и Париж его времени [Текст] / З. Кракауэр. – М.: «Аграф», 2000. – 416 с.
69. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики [Текст] / Ю. Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
70. Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») [Текст]: Вступительная статья / А. В. Лавров. // Андрей Белый. Симфонии. / [вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания А. В. Лаврова]. – Л.: Худ. лит-ра, 1991. – 528 с.
71. Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta (Фигуры Вагнера) [Текст] / Ф. Лаку-Лабарт [пер с. франц., послесловие и примечания В. Е. Лапицкого]. – СПб.: Аксиома, Азбука, 1999. – 224 с. (XX век. Критическая библиотека).
72. Ланда Е. В. «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура [Текст]: Вступительная статья / Ланда Е. В. // Ундина // Ф. де ла Мотт Фуке. – М.: Наука, 1990. Серия: Литературные памятники. – 556 с.
73. Лев Толстой и музыка [Текст]: Хроника. Нотография. Библиография / Сост. Палюх З. Г. и Прохорова А.В. – М., Советский композитор, 1977. – 328 с.
74. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии [Текст] / Г. Э. Лессинг [общ. ред., вступ. статья и примечания Г. М. Фридлендера]. – М.: Худ. литература, 1957. – 520 с. (Памятники мировой эстетической и критической мысли).

75. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года [Текст]: Учебник: в 2 т. / Т. Н. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1. По XVIII век. – 696 с., нот.
76. Литературная теория немецкого романтизма [Текст]: Документы / Под ред. Н. Я. Берковского. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 336 с.
77. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов [Текст]: в 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. А-П. – 576 с.
78. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии [Текст] / А. Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1957. – 617 с.
79. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика [Текст] / А. Ф. Лосев. – М., 1960-1961. – 304 с.
80. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе [Текст] / А.Ф. Лосев. // Литература и живопись / [ред. А.Н. Иезуитов]. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 31-65.
81. Лотман Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
82. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст]: Монография / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.
83. Лотман Ю. М. Театр. Кино. Семиотика сцены [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
84. Луман, Н. Общество общества [Текст]: в 5 ч. / Н. Луман [пер. с нем. А. Глухов, О. Никифоров]. – М.: Логос, 2005. – Часть II. Медиа коммуникации. – 280 с.
85. Луман Н. Реальность массмедиа [Текст] / Н. Луман [пер. с нем. А. Ю. Антоновского]. – М.: Праксис, 2005. – 256 с.
86. Лурье А. На распутье: Культура и музыка [Текст] / А. Лурье. // Стрелец. – СПб., 1922. – С. 146-175.

87. Маклюен М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры [Текст] / М. Маклюэн. – М., Москва: Ника-Центр, Эльга 2004. – 432 с.
88. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека [Текст] / М. Маклюэн [пер. с англ. В.Г. Николаева]. – М.; Жуковский: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. – 464 с.
89. Махов А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики [Текст]: дис. ... докт. филол. наук /А. Е. Махов. – М., 2007.
90. Махов А.Е. *Musica Literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике [Текст]: [монография] / А.Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
91. Мильштейн Я. И. Лист Ф. [Текст]: В 2 т. / Я. И. Мильштейн. – М.: Гос. муз. изд-во, 1956. – Т. 1. – 530 с.
92. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия [Текст]: Учебное пособие для студентов и магистрантов гуманитарных специальностей вузов / Н. С. Бочкарева, И. А. Табункина, К. В. Загороднева. М-во образования и науки РФ, Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь: Изд-во Пермского гос. нац. исследовательского ун-та, 2012. – 90 с.
93. Михайлов А. В. Музыка в истории культуры [Текст]: Избранные статьи / А. В. Михайлов: [ред.-сост. Е.И. Чигарева; подгот. текста и коммент. Д.Р. Петрова, В.С. Ценовой, Е.И. Чигаревой]. – М., 1998. – 264 с.
94. Михайлов А. В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века [Текст] / А.В. Михайлов. // Литература и живопись / [ред. А.Н. Иезуитов]. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 227-251.
95. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1600-1850 [Текст] / М. Л. Мугинштейн. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005. – 640 с.: 947 ил.
96. Музыкальная эстетика Германии XIX в. [Текст]: в 2 т. / Сост. А.В. Михайлова и В.П. Шестакова. Ред. Н.Г. Шахназарова. – М.: «Музыка», 1982. – Т.2. – 432 с.

97. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII вв. [Текст] / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. – М.: «Музыка», 1971. – 684 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли, т. 4).
98. Музыкальный словарь Гроува [Текст] / Пер. с англ. Л. О. Акопяна. – Второе русское издание, исправленное и дополненное. – М.: Практика, 2007. – 1103 с.
99. Музыкальный энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – URL: <http://www.musdic.ru/html/m/monodrama.html> (дата обращения 03.12.2014).
100. Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века [Текст]: дис. ... докт. искусств-я / Н. М. Мышьякова. – СПб, 2003. – 234 с.
101. Найдорф М. И. Музыкальность Л. Н. Толстого. Источники мотивации [Электронный ресурс] / М. И. Найдорф. – URL: <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/muzykalnost-l-n-tolstogo-istocniki-motivacii/glava-3> (дата обращения 03.12.2014).
102. Никитина Л. Д. Симфонии М.Вайнберга [Текст] / Л. Д. Никитина. – М.: «Музыка», 1972. – 209 с.
103. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. [Текст]: в 11 т. / Б. Л. Пастернак; [сост., коммент. Е. В. Пастернак и А. Ю. Сергеевой-Клятис]. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. – Т. 6. Стихотворные переводы. – 672 с.
104. Патапенко С. Н. Драматургические опыты И. С. Тургенева 1860-х годов в контексте театральных исканий начала XX века [Электронный ресурс] / Патапенко С. Н. – URL: http://www.turgenev.org.ru/e-book/dram_opyt.htm (дата обращения 03.12.2014).
105. Петрова С. А. Интермедиаальная специфика повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» [Текст] / С. А. Петрова. // Известия высших учебных заведений. – Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2011. – Выпуск № 1.
106. Петрусёва Н.А. Булез и другие: о взаимодействии и формах дистанцирования музыки, поэзии и литературы [Текст] / Н. А. Петрусева. //

Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Пермь: ПГУ, 2010. – Вып. 6(12). – С. 153–162.

107. Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника [Текст]: дис. ... канд. искусств-я / И. Л. Пивоварова. – Магнитогорск, 2002. – 265 с.

108. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича к Борису Тищенко [Текст]. С комментариями и воспоминаниями адресата. / [сост. Б. Тищенко]. – СПб.: Композитор, 1997. – 52 с.

109. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману [Текст] / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. – М.: DSCN – СПб.: Композитор, 1993. – 336 с.

110. Прата Ф. Сила любви и ненависти [Текст]: Драмма на музыке представленная на новом Санктпетербургском императорском театре по указу ея императорскаго величества Анны Иоанновны самодержицы всероссийския. / Ф. Прата [пер. В. К. Третьяковского]. – Санктпетербург: Печ. при Имп. Акад. наук, 1736. – 103 с.

111. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений [Текст]: в 16 т. / [ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович.]. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – Т. 12. Критика. Автобиография. – 576 с.

112. Рахманькова Е. А. Жанр оперного либретто в творчестве А. Н. Островского [Текст]: дис. ... канд. фил. наук / Е. А. Рахманькова. – Шуя, 2008. – 202 с.

113. Ребиков В. И. Дворянское гнездо [Ноты]: Музыкально-психологическая драма в 4-х актах и 5-ти карт.: по повести И.С. Тургенева. Соч. 55: Для голосовъ с ф.-п. / В. И. Ребиков. – М.: Юрг., 1917. – 168 с.

114. Репин И. Е. Далекое близкое [Текст] / И. Е. Репин. – М.: «Искусство», 1964. – 512 с.

115. Роллан Р. Собр. соч. [Текст]: в 14 т. / [под ред. И. Анисимова]. – М.: Худ. лит., 1954. – Т. 2. Жизни великих людей. – 372 с.
116. Русская Талия, Подарок любителям и любительницам Отечественного Театра на 1825 год [Текст] / изд. Фаддей Булгарин. – СПб.: В Тип. Н. Греча, 1824. – 443 с.
117. Ручьевская Е. А. Слово и музыка [Текст] / Е. А. Ручьевская. – Л., 1960. – 56 с.
118. 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.
119. 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.
120. Самородов М. А. Примитивизация как интермедиаальная 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.
121. 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.
122. Сваны А. Дж. и Е. Воспоминания о С. В. Рахманинове [Электронный ресурс] / А. Дж. и Е. Сваны. – URL: <http://senar.ru/memoirs/Swans/> (дата обращения 03.12.2014).
123. Свердлов М. И. Символизм: Бодлер и Верлен [Электронный ресурс] / М. И. Свердлов. // «Литература». №03 (627), 2005-02-07. – URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200500319> (дата обращения 03.12.2014).
124. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым [Электронный ресурс] / С. М. Волков. – URL: <http://testimony-rus.narod.ru/6> (дата обращения 03.12.2014).

125. Седых Э. В. Проблема синтеза искусств в теории и истории литературы и искусства [Текст]: Монография / Э. В. Седых. – СПб.: ИВЭСЭП, 2010. – 232 с.
126. Секст Эмпирик. Сочинения в двух томах [Текст] / Эмпирик Секст; [общ. ред. А. Ф. Лосева; пер. с древнегреч]. – М.: «Мысль», 1976. – Т.2. – 421 с. (АН СССР. Ин-т философии. Филос. наследие).
127. Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка [Текст]: дис. ... канд. фил. наук. / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – 218 с.
128. Серебряная О. С. [Живой] Чехов [Текст] / О. С. Серебряная // Чехов А.П. Повести. Рассказы. Пьесы / А. П. Чехов. – Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007. – 581 с.
129. Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича [Текст] / Е. Силина. // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. – СПб, 2000. – С. 346-408: фото.
130. Слово и музыка: памяти А.В. Михайлова: Материалы научных конференций [Текст] / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 36. Редакторы-составители: Е.И. Чигарева, Е.М. Царева, Д.Р. Петров. – М.: МГК, 2002. – 358 с.
131. Смирнов И. П. Порождение интертекста [Текст] (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) / И. П. Смирнов – 2-е изд., исправленное и дополненное автором. – СПб. : СПбГУ, 1995. – 193 с.
132. Соллертинский И. И. Исторические этюды [Текст] / И. И. Соллертинский. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 395 с.
133. Соллогуб В. А. Сочинения графа В. А. Соллогуба [Текст]: в 5 т. / В. А. Соллогуб. – С. Петербург: Издание придворного книгопродавца А. Смирдина (сына), 1855-1856. – Т. 4. – 599 с.
134. Ступель А. М. Опера «Клара Милич» А.Д. Кастальского [Текст]; Из воспоминаний русского музыканта [А. Д. Бродского] о Тургеневе / А. М. Ступель.

// Тургеневский сборник: Материалы к Полному собр. соч. и писем И.С.Тургенева. – Т.4. – М., Л.: Наука, 1968. – С. 223-232.

135. Сухарев Д. А. Бронза, Марфа и Чеснок. Музыкальные действия по мотивам рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» [Электронный ресурс] / Д.А. Сухарев . – URL: http://sukharev.lib.ru/Muz_theater/Bronza-Marfa-i.pdf (дата обращения 03.12.2014).

136. Теплинский М. В. Комментарии [Текст] / М. В. Теплинский // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. / [ред. кол.: В. Г. Базанов, А. И. Груздев, Н. В. Осьмаков, Ф. Я. Прийма (зам. гл. ред.), М. Б. Храпченко (гл. ред).] – Л.: Наука, 1983. – Т. 6. Драматические произведения 1840-1859 гг. – 720 с.

137. Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке [Текст] / А. Ю. Тимашков. // Фундаментальные проблемы современной культурологии. – СПб: Алетейя, 2008. – Том III: Культурная динамика. – С. 112–119.

138. Тимашков А. Ю. О соотношении явлений интермедиальности и интертекстуальности: философский аспект [Текст] / А.Ю. Тимашков. // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. – СПб: СПбГУП, 2009. – С. 42-43.

139. Тишунина Н. В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века [Текст] / Н. В. Тишунина // К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Выпуск №12. – С. 149-154.

140. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений [Текст]: в 90 т. Юбилейное издание (1828–1928) / Под общ. ред. В. Г. Черткова. При участии ред. ком. в составе А. А. Толстой, А. Е. Грузинского, Н. Н. Гусева и др. Изд. осуществляется под наблюдением Гос. ред. комис. в составе А. В. Луначарского, В. Д. Бонч-Бруевича, М. Н. Покровского и И. И. Степанова-Скворцова. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1928-1964.

141. Толстой С. Л. Очерки былого [Текст] / С. Л. Толстой. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. – 400 с.
142. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков: Очерк жизни и творчества [Текст] / О. М. Томпакова. – М.: Музыка, 1989. – 79 с.
143. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем [Текст]: в 28 т. Письма: в 13 т. / [ред. кол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) А. С. Бушмин, Н. В. Измайлов] –Л.: Наука, 1964. – Т. 7. 1867-1869. – 620 с.
144. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем [Текст]: в 30 т. Письма: в 18 т. / [ред. кол.: М. П. Алексеев (гл. ред.), В. Н. Баскаков (зам. гл. ред.), А. С. Бушмин, Н. В. Измайлов, Н. С. Никитина]. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2002. – Т. 13. 1874. – 558 с.
145. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем [Текст]: в 30 т. Сочинения: в 12 т. / [ред. кол.: М. П. Алексеев (гл. ред.), В. Н. Баскаков (зам. гл. ред.), А. С. Бушмин, Н. В. Измайлов, Н. С. Никитина]. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1978-1986.
146. Фет А. А. Мои воспоминания [Электронный ресурс] / А. А. Фет. – URL: http://az.lib.ru/f/fet_a_a/text_0170.shtml (дата обращения 03.12.2014).
147. Флейшман В. И. Скрипка Ротшильда [Ноты]: Опера в 1-ом д. / В. И. Флейшман [либретто А. Г. Прейса по одноименному рассказу А. П. Чехова]. – М.: Музыка, 1965. – 74 с.
148. Фортунатов Н. М. Пути исканий. О мастерстве писателя [Текст] / Н. М. Фортунатов. – М.: «Советский писатель», 1974. – 240 с.
149. Френкель Н. В. Лев Толстой и музыкальная культура его времени. Воззрения писателя на музыку [Текст] / Н. В. Френкель. – М., 1996. – 40с.
150. Френкель Н. В. Музыка в жизни Льва Толстого [Текст] / Н. В. Френкель. – М., «Academia» АПКИППРО, 2008. – 60 с.
151. Френкель Н. В. Взаимоотношения Л.Толстого и русских композиторов его времени. Воззрения писателя на их творчество [Текст] / Н. В. Френкель. // «Искусство и образование». – М., 2012, – №2. – С.31-39.

152. Хаминава А. А. Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа [Текст]: дис. ... канд. филол. Наук / А. А. Хаминава. – Томск, 2011. – 214.
153. Харджиев Н. И. Заметки о Маяковском [Текст] / Н. И. Харджиев. // Новое о Маяковском / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 630 с.: ил. – (Лит. наследство / Ред.: В. В. Виноградов (гл. ред.), Т. 65).
154. Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество [Текст]: в 2 т. / С. М. Хентова. – Л.: «Сов. композитор», 1986. – Т. 2. – 624 с.
155. Цвибель Д. Г. Еврейская доминанта Дмитрия Шостаковича [Текст]: [эссе] / Д. Г. Цвибель. – Петрозаводск: Изд. дом «ПИН», 2004. – 92 с.
156. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского (по документам, хранившимся в архиве в Клину) [Текст]: в 3 т. / М. И. Чайковский. – М.: «Алгоритм», 1997. – Т. 1. – 512 с.
157. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем [Текст]: в 30 т. Письма: в 12 т. / [ред. кол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред), Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый]. – М.: Наука, 1974-1983.
158. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем [Текст]: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / [ред. кол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред), Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый]. – М.: Наука, 1974-1983. – Т. 8. 1892-1896. – 528 с.
159. Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления [Электронный ресурс] / М. П. Чехов. – URL: <http://www.my-chekhov.ru/memuars/chekhov9.shtml> (дата обращения 03.12.2014).
160. Шалыгина О. В. Проблема композиции «поэтической прозы» (на материале произведений А.П.Чехова, Андрея Белого, Б.Л.Пастернака) [Текст]: дис. ... докт. фил. наук / О. В. Шалыгина. – М., 2010. – 330 с.
161. Шатин О. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис [Текст] / О. В. Шатин. // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2004. – Вып. 7. – С. 217-226.
162. Шеллинг Ф. В. Философия искусства [Текст] / Ф. В. Шеллинг; [пер. и вступ. статья П. С. Попова]. – М.: «Мысль», 1966. – 496 с.

163. Шостакович о времени и о себе: 1926-1975 [Текст] / Сост. М. Яковлев. – М., 1980. – 376 с.
164. Эйгес И. Р. Воззрение Толстого на музыку [Текст] / И. Р. Эйгес. // Эстетика Льва Толстого: сборник статей / [под ред. П. Н. Сакулина]. – М., 1929. – С. 241–308.
165. Яковлев Л. Антон Чехов. Роман с евреями [Текст] / Л. Яковлев. – Харьков, 2000. – 190 с.
166. Ясюкович И. В. Музыкальные образы в русской романтической прозе 30-40-х годов XIX века [Текст]: дис. ... канд. фил. наук / И. В. Ясюкович. – Коломна, 2003. – 165 с.
167. Brown C.S. Music and Literature: A Comparison of the Arts [Text] / C. S. Brown. – Athens, Georgia, 1963. – 203 p.
168. Ernst. U. Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik [Text] / U. Ernst // Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. – Berlin: Erich Schmidt, 2002. – Bd.4. – 324 S.
169. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne [Text] / A. A. Hansen-Löve. // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W.Schmid und W.D.Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). – Wien, 1983. – S. 291-360.
170. Higgins Dick. Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia [Text] / Dick Higgins. – Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984. – 146 p.
171. Higgins, Dick. Intermedia [Text] / Dick Higgins. // Wormwood Review. – NY, 1967. – Vol. 7, № 11. – P. 15-22.
172. Icons – Texts – Iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality [Text] / ed. by Peter Wagner. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1996. – 419 p. (European Cultures – Studies in Literature and the Arts; Vol.6).

173. Intermedia: Communication and Society [Text] / ed. Teri Kwal Gamble. – Durham, N.C.: Moore Publishing Company, 1979. – 254 p.
174. Janáček L. I Kvartet [Score] / L. Janáček. – Praha, 1975.
175. Möller, Stefan. Intermedia / Intermedialität: Konzepte, Theorien und Umsetzung [Text]: [Studienarbeit] / S. Möller. – Norderstedt: GRIN Verlag, 2003. – 28 S.
176. Müller J. Intermedialität – Formen moderner kultureller Kommunikation [Text] / J. Müller. – Münster: Nodus Publikationen, 1996. - S.16; 78; 89.
177. Paech J. Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen [Text] / J. Paech // Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998.
178. Rajewsky, Irina O. Intermedialität [Text] / Irina Rajewsky. – Tübingen: Francke, 2002. – 216 S.
179. Russian Literature, Modernism and the Visual Arts [Text] / ed. Catriona Kelly, Stephen Lovell. – Cambridge University Press, 2000. – 310 p.
180. Scher S. P. Verbal Music in German Literature [Text] / S. P. Scher. – New Haven, 1968. – 465 p.
181. Schostakowitsch, Dmitri. Lady Macbeth von Mzensk [Score]. Oper in 4 Akten (9 Bildern). Urfassung 1932 (Erstausgabe). Klavierauszug (russisch-deutsch). / D. Schostakowitsch. – Hamburg: Sikorski Musikverlage, 2000. – 318 s.
182. Stockhausen K. Musik und Sprache [Text] / K. Stockhausen // Die Reihe 6. 1964. – S. 40-64.
183. Tavener J. The death of Ivan Ilyich (for bass-baritone, solo cello and orchestra) [Electronic resource] / J. Tavener. – URL: http://issuu.com/scoresondemand/docs/death_ivan_ilyich_48317 (дата обращения 03.12.2014).
184. The Semantics of the Musico-Literary Genres: Method and Analysis [Text] / ed. Walter Bernhart. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994. – 276 p.

185. Word and Music Studies: Essays in honor of Stephen Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. [Text]. – Amsterdam/New York: Rodopi, Amsterdam – Atlanta, NY, 2002. – 324 p.

186. Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field [Text] / ed. Walter Bernhart, Werner Wolf. – Amsterdam; Atlanta: Editions Rodopi B.V., 2001. – 265 p.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Таблица 1. Соответствие текста финального монолога Лаврецкого из либретто оперы В. И. Ребикова «Дворянское гнездо» тексту одноименного романа И. С. Тургенева.....	48
Таблица 2. Программа квартета №1 Л. Яначека (комментарий М. Шкампы).....	66
Таблица 3. Соответствие текста повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» и текста либретто одноименной монодрамы Д. Тавенера.....	70
Таблица 4. Сонатная форма в повести А. П. Чехова «Черный монах»: сравнение исследований Н. М. Фортунатова и Н. Деревянко (Ободяк).....	84
Таблица 5. «Серенада» Г. Брага: сравнение перевода А. А. Горчаковой с текстом либретто Д. Д. Шостаковича.....	88
Таблица 6. Сценарные планы оперы Д. Д. Шостаковича «Черный монах» (1973 год).....	92