

О Т З Ы В

официального оппонента о диссертации Максима Андреевича Самородова «**Интермедиаальная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами**», представленной на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.01 – русская литература.

Диссертационное исследование М.А. Самородова посвящено проблеме, **актуальность** которой для современного гуманитарного знания не подлежит сомнению. Оставаясь по целевым установкам и методам анализа специфически филологическим исследованием, оно по охвату материала вполне может быть названо междисциплинарным. В широком смысле автора интересует проблема взаимодействия двух видов искусств – литературы и музыки. Отсюда – присутствующий в названии работы термин «интермедиаальная поэтика», который, со ссылкой на автора термина А. Ханзен-Лёве, М.А. Самородов понимает как «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств» и в целом, с чем вполне можно согласиться, приравнивает к выдвинутому Ю. Кристевой понятию «интертекстуальности». Отмечая, что первоначально понятие «интермедиаальности» использовалось применительно к взаимодействию словесных и изобразительных искусств, диссертант убедительно показывает, что оно без каких-либо натяжек может быть применено и к интересующей его теме взаимовлияния литературы и музыки.

Удачным представляется содержащийся в **1-ой главе** работы по необходимости краткий историко-культурный экскурс, раскрывающий ряд этапов осмысления темы взаимодействия литературы и музыки в истории европейской культуры: от античности, только наметившей эту тему, до

романтиков и Вагнера и русских культурных деятелей «серебряного века» (Андрей Белый, Чурленис, Скрябин, А. Лурье и др.) с их идеей синтеза искусств с отчетливым преобладанием в нем музыкальной доминанты.

Однако основное внимание автора диссертации сосредоточено на особом повороте данного сюжета. М.А. Самородова в первую очередь интересуется, как конкретно функционирует переход художественных компонентов литературного произведения в произведение музыкальное в случае создания музыкального – оперного – аналога литературному тексту, и, обратный случай, как музыка – музыкальные темы, конкретные музыкальные произведения, сама специфическая атмосфера «стихий» музыки, наконец формальная структура музыкального «текста» – может влиять на литературное произведение, определяя и формируя его художественное своеобразие. Соединение этих двух очевидным образом взаимосвязанных проблем, параллельно разрабатываемых в исследовании (так, что разработка одной одновременно и подкрепляет и корректирует разработку другой), делает его по сути **новаторским** исследованием. Мы полагаем, что в данном случае можно считать **новым** сам *объект исследования*: литературный текст с выраженным «музыкальным» началом и его «перевод» (или «перевод» других текстов данного автора, не чуждого «музыкальному» началу) в музыкальную форму, а именно – оперную, а также сами способы или, как выражается автор диссертации, «стратегии» этого «перевода», применяемые композиторами и либреттистами.

Выбор для исследования трех авторов, признанных русских классиков 19 века – Тургенева, Льва Толстого и Чехова, также не случаен. Дело не только в том, что их произведения в 20 веке в необходимо переработанном виде ставились на оперной сцене, но и в том, что сами их произведения в той или иной форме и мере насыщены музыкальным началом или, опять-таки по формулировке самого диссертанта, «вдохновлены» им. Характерно, что из огромного литературного наследия Толстого для специального анализа

отобрана «музыкальная» повесть «Крейцерова соната», а из наследия Чехова – «музыкальный» рассказ «Скрипка Ротшильда».

Во 2-ой главе вопрос о взаимоотношениях и «взаимопереходах» музыки и литературы рассматривается на примере творчества Тургенева. Справедливо указывая на такое общее место в тургенеvedении, как «музыкальность» прозы писателя, а также на факт широкого включения им в свои произведения музыкальных мотивов и сюжетов, М.А. Самородов предлагает новый ракурс в освещении данной темы. Опираясь на солидную работу А. Гозепунда «И.С. Тургенев – музыкальный драматург», диссертант предлагает взглянуть на Тургенева в непривычном амплуа – амплуа либреттиста. При этом, не повторяя Гозепунда, исследователь ставит вопрос о том, как «меняется творческая манера серьезного писателя, когда он нисходит до считавшегося в то время низким жанра либретто», и в итоге приходит к выводу, что либретто маленьких комических опер, написанных Тургеневым для Полины Виардо и охарактеризованных им самим как «незатейливые», в действительности представляют собой сложное и оригинальное жанровое образование: написанные как своего рода пародии на оперетты Оффенбаха, которые сами несли в себе сильное пародийное начало, тургеновские «оперы» (при всей их «незатейливости») объективно являются не чем иным, как остроумной «пародией на пародию».

Из оперных постановок по произведениям Тургенева в работе выбраны три – «Ася», «Клара Милич» и «Дворянское гнездо». Сравнивая их друг с другом и с исходными литературными текстами, диссертант на конкретных примерах выявляет различные типы и способы трансформации литературного жанра в музыкальный жанр и предлагает своего рода классификацию этих способов: бережное или, наоборот, недостаточное бережное отношение к исходному тексту зачастую с обращением к романтическим штампам или же резким усилением мелодраматического начала, цитирование в либретто других

текстов данного автора или тематически или «атмосферно» близких литературно-музыкальных текстов других авторов или отсутствие такового.

Все наблюдения и соображения автора, высказываемые в 1-ой главе, безусловно имеют серьезную научную ценность. Отметим лишь одну фактическую неточность. Указывая на очевидную сориентированность оперы «Ася» М. Ипполитова-Иванова на «Евгения Онегина» Чайковского, М.А. Самородов пишет, что автор оперы чрезмерно сентиментализировал героиню, превратив «экзальтированную "тургеневскую девушку" в подобие пушкинской Татьяны, душа которой "ждала кого-нибудь"» (с. 41). Здесь верно то, что тургеневская Ася более закрыта, чем откровенно выражающая свои чувства в письме пушкинская Татьяна и Ася в опере М. Ипполитова-Иванова, но все-таки следует учитывать, что тургеневская Ася как образ непосредственно – это входило в задачу автора – восходит к образу влюбленной Татьяны, чему есть прямые подтверждения (а не только намеки) в самом тексте повести.

В 3-ей главе в качестве репрезентативной фигуры, на примере которой рассматриваются «интермедийные» отношения музыки и литературы, выступает Толстой. Диссертант прекрасно осведомлен во всех перипетиях сложной и драматической эволюции писателя в отношении классического европейского искусства и искусства музыки в частности. В главе прослеживается и характеризуется с внятыми и точными смысловыми акцентами путь Толстого от пианиста-любителя до беспощадного критика музыкального искусства, объявившего «вздором» наследие великих европейских композиторов, в том числе Бетховена. Как уже было сказано выше, в центр исследовательского внимания М.А. Самородова в этой главе попадает повесть «Крейцера соната», по версии исследователя, «вдохновленная» музыкой Бетховена (что косвенно подтверждается приводимыми в главе суждениями музыковедов С. Петровой и Е. Исаевой, доказывающих одна, что структурно толстовская повесть построена в форме

сонатного аллегро, другая – что в ней просматривается трехчастная форма сонаты), а позже «вдохновившая» чешского композитора Яначека на создание квартета «Крейцера соната», в котором проблематика толстовской повести оказалась существенно переосмыслена, вплоть до скрытой полемики с антибетховенскими настроениями Толстого. Эти необычные «приключения» сонаты Бетховена в последующей культуре – музыкальное произведение превратилось в литературное, а потом снова, впитав в себя литературную составляющую, в музыкальное – диссертант обозначает при помощи специально придуманного им для этого случая термина «реверсивная стратегия», может быть, несколько претенциозного, но фактически очень точного. Другой оригинальный термин – «концентрация» – диссертант применяет для описания еще одной «интермедиальной» стратегии, связанной с «музыкальной» жизнью другой знаменитой повести Толстого «Смерть Ивана Ильича»: в главе приводится чрезвычайно интересный материал (до сих пор еще никак не осмысленный и, как мы понимаем, впервые вводимый в научный оборот), касающийся оперы-монодрамы с таким же названием английского композитора Тавенера, созданной в 2013 году.

Нельзя не отдать должного четкой логике исследователя и его стремлению к концептуальности, выражающейся, в частности, в желании терминологически закрепить ряд вводимых им теоретических понятий, однако позволим себе если не оспорить, то по крайней мере скорректировать положение М.А. Самородова о том, что Толстой был «вдохновлен» бетховенской сонатой на сознание своего рода литературного эквивалента ей в своем творчестве. Тут сложность заключается в том, что если Толстой «заряжается» музыкой Бетховена и в итоге создает свою «литературную» «Крейцерову сонату», то непонятно, как с этим положением соотносится авторская задача во что бы то ни стало, без каких-либо смягчений и компромиссов, «развенчать» в повести опасную и разрушительную стихию музыки Бетховена. Иными словами: если пафос повести антибетховенский, то можно ли считать ее литературным эквивалентом бетховенской сонаты?

(Кстати сказать, по этой логике, попытки музыковедов нащупать в структуре произведения аналог сонатной формы представляются не только неубедительными, но попросту ошибочными.)

В 4-ой главе проблема «перевода» литературного текста в музыкальный исследуется на примере чеховского творчества, из которого выбраны два прозаических произведения, удостоившихся музыкальных интерпретаций, – повесть «Черный монах» и рассказ «Скрипка Ротшильда». В данном случае мысль исследователя отталкивается от высказывания Д. Шостаковича, что повесть «Черный монах» написана «почти как соната», – наблюдение, позднее развитое Н. Фортунатовым и Н. Деревянко, попытавшимися, каждый на свой лад, выявить уже вполне конкретные элементы сонатной структуры в чеховской повести. Сравнивая две эти «музыкальные» интерпретации повести и обнаруживая их несходство, свидетельствующее о неизбежной творческой свободе любой интерпретации, диссертант далее ставит вопрос о том, почему увидевший в «Черном монахе» *сонату* Шостакович, тем не менее, долгие годы вынашивал планы написать *оперу* на сюжет этой повести, и приходит к выводу, что предполагаемая опера (насколько можно судить по сохранившимся разработкам) не должна была никак «взаимодействовать» с «сонатной» природой повести, а должна была стать еще одной – исключительно свободной и оригинальной – интерпретацией этого литературного произведения.

Вторая часть главы посвящена двум музыкальным переработкам чеховской «Скрипки Ротшильда» – одноименной опере Н. Флейшмана, любимого ученика Шостаковича, и «бард-опере» С. Никитина «Бронза, Марфа и Чеснок». Обстоятельное и подробное сопоставление двух этих музыкальных версий чеховского текста друг с другом и с самим рассказом приводит исследователя к выводу, продолжающему и по-своему развивающему выводы из предыдущих глав, также основанные на подобных «интермедийных» сопоставлениях. Музыкальные версии чеховского рассказа, формулирует

М.А. Самородов, представляют собой примеры особенных интерпретационных стратегий, суть которых легче увидеть при их противопоставлении: так, оказывается, что в одном случае заметно преобладает установка на «сжатие сюжета при сохранении многоплановости первоисточника», в другом, наоборот, установка на «развертывание сюжета при его упрощении».

Представляется, что сказанного достаточно, чтобы сделать заключение о том, что перед нами серьезное научное исследование, вводящее в научный оборот целый ряд прежде не попадавших в поле зрения филологической науки фактов (музыкальные интерпретации классических произведений русской литературы, созданные как в начале, так и в конце 20 века, в том числе зарубежными композиторами) и тем (например, *собственно филологический анализ оперного либретто как текста* в сопоставлении с исходным текстом литературного произведения и другими либретто на данный литературный сюжет), а также предлагающее новый концептуальный подход 1) в осмыслении взаимодействия двух видов искусства – литературы и музыки – в аспекте «перевода» музыкального произведения в литературное и литературного в музыкальное и 2) в выработке и классификации различного рода интерпретационных стратегий, возникающих в случае такого «перевода».

Никаких принципиальных замечаний к тексту диссертационного исследования у нас нет, исключая два вышеуказанных момента во 2-ой и 3-ей главах, которые, на наш взгляд, следует квалифицировать скорее как уточнения, чем как замечания.

Автореферат и 4 публикации (в том числе в изданиях, включенных в перечень ВАК) достаточно полно отражают содержание диссертации.

