

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.33>

Заднепровская Галина Викторовна

Современная отечественная моноопера: теория и практика

Цель исследования - раскрытие жанровых особенностей современной отечественной монооперы, показ разнообразия композиторских решений. В статье выявляются основополагающие признаки жанра и прослеживается динамика их трансформации в российской моноопере в период с начала 90-х гг. прошлого столетия и до настоящего времени. Отмечается высокая ее распространённость, обоснованная преимуществами в условиях экономии театрального бюджета при постановке спектаклей в оперном театре. Научная новизна статьи заключается в систематизации отечественной монооперы по принципу соотнесенности конкретного произведения с традициями, сложившимися в XX в.: сохранения или отхода от ключевых признаков жанра. В результате исследования были продемонстрированы основополагающие жанровые особенности современной отечественной монооперы, такие как монологичность - ключевое ее свойство: введение в действие внесценических персонажей; бережное отношение к тексту литературного первоисточника; показано разнообразие композиторских решений в рамках канона монооперы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/9/33.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 168-173. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список источников

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.
2. Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 16-21.
3. Гончаренко С. С. Монодийные формы в творчестве современных российских композиторов // Сибирский музыкальный альманах: сборник статей. Новосибирск, 2010. С. 5-15.
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе: автореф. дисс. ... к. иск. Л., 1987. 22 с.
5. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 80-100.
6. Турчин В. С. Мир романтизма. Тоска по идеалам и время мечтаний. Прологомены // Искусствознание. 2012. № 1-2. С. 92-112.
7. Холопова В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 158-205.
8. Шевляков Е. Г. Мендельсон в XX веке, или Насущность гармонии [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mendelson-v-hh-veke-ili-nasuschnost-garmonii> (дата обращения: 09.07.2020).
9. Шикина А. Н. Культурфилософия романтизма [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturfilosofiya-romantizma> (дата обращения: 02.02.2020).
10. Ширяева Н. И. Дело всей его жизни. Томск: Изд-во Томского ЦНТИ, 2013. 48 с.

Romantic Features in Creative Work of Tomsk Composer Konstantin Lakin

Belonosova Irina Vladimirovna, PhD

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk
irinabelay@bk.ru

The paper aims to reveal romantic features in music of the Siberian composer Konstantin Lakin. Scientific originality of the study lies in the fact that romantic elements in music are for the first time considered taking into account meaningful and structural peculiarities of compositions of one of the oldest composers of Siberia whose creative work is poorly studied and has not been previously investigated in the given aspect. Relying on the conducted analysis, the researcher identifies romantic features of K. Lakin's music, such as: focus on an individual's subjective world, adherence to the program instrumental miniature, prevalence of lyrical tone and monologue, renewal of the musical form of concert and symphony genres.

Key words and phrases: Konstantin Lakin; romantic elements in music; program instrumental miniature; musical form.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.33>

Дата поступления рукописи: 10.08.2020

Цель исследования – раскрытие жанровых особенностей современной отечественной монооперы, показ разнообразия композиторских решений. В статье выявляются основополагающие признаки жанра и прослеживается динамика их трансформации в российской моноопере в период с начала 90-х гг. прошлого столетия и до настоящего времени. Отмечается высокая ее распространённость, обоснованная преимуществами в условиях экономики театрального бюджета при постановке спектаклей в оперном театре. **Научная новизна** статьи заключается в систематизации отечественной монооперы по принципу соотносительности конкретного произведения с традициями, сложившимися в XX в.: сохранения или отхода от ключевых признаков жанра. **В результате** исследования были продемонстрированы основополагающие жанровые особенности современной отечественной монооперы, такие как монологичность – ключевое ее свойство: введение в действие внесценических персонажей; бережное отношение к тексту литературного первоисточника; показано разнообразие композиторских решений в рамках канона монооперы.

Ключевые слова и фразы: современная отечественная моноопера; полижанровость; монологичность; внесценические персонажи; литературный первоисточник.

Заднепровская Галина Викторовна, к. иск., доц.

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
z_galna@bk.ru

Современная отечественная моноопера: теория и практика

Актуальность темы определяется широкой распространенностью в практике современной отечественной оперы такой ее жанровой разновидности, как моноопера. Определяющим ее качеством является монологичность, выражающаяся в ряде особенностей, которые будут рассмотрены в данной статье. Относительная молодость жанра в сравнении с другими разновидностями оперы (первые ее образцы, такие, к примеру, как «Человеческий голос» Ф. Пуленка, монодрама «Ожидание» А. Шенберга и др., принадлежат началу XX столетия)

и особая востребованность в настоящее время выдвигают следующие *задачи* исследования: рассмотреть теорию монооперы; представить современную отечественную монооперу во всем ее разнообразии; проанализировать проблематику и сюжеты, соотношение литературного первоисточника и либретто, полижанровый синтез; выявить тенденции сохранения либо трансформации характерных особенностей в современной отечественной моноопере.

В процессе работы с материалом использовались следующие *методы исследования*: метод компаративистики, традиционные методы музыкального анализа – анализ драматургии, либретто, структурный анализ.

Теоретической базой исследования послужили фундаментальные труды о моноопере А. Я. Селицкого [20], Е. А. Приходовской [18], статьи, посвященные конкретным сочинениям, а также высказывания самих авторов, данные в интервью.

Практическая значимость исследования заключается в том, что представленный материал о современной отечественной опере может быть использован в педагогической деятельности, в частности в таких дисциплинах, как «История оперного театра», «История музыки», «Музыка XX-XXI вв.».

Теория монооперы была детально разработана в исследовании А. Я. Селицкого «Современная советская моноопера: истоки, вопросы специфики жанра» [20], где содержится развернутая характеристика жанра, обозначающая в том числе его преимущества в условиях экономии театрального бюджета при постановке спектаклей в оперном театре: малый состав исполнителей, небольшая протяженность, сниженная роль событийности и др. К отличительным особенностям монооперы, по мнению ученого, относится также бережное отношение композитора к тексту литературного оригинала, не предназначенного для использования в качестве либретто большой оперы, что предопределяет отсутствие балетных и хоровых сцен, крайне редкое обращение к развернутым, закругленным вокальным номерам, речитативно-аризонный тип вокального интонирования [19]. Изучая истоки монооперы, Селицкий определил, что они коренятся в разных жанрах: камерной опере, сцене сквозного развития большой оперы, вокальной симфонии, некоторых жанрах камерно-вокальной лирики. Таким образом, можно утверждать, что современная моноопера – явление полижанровое. Ее прообразами исследователь также называет моносцену и сцену-диалог, которые открывают «неисчерпаемые возможности воссоздания жизненных, прежде всего, психологических процессов с присущей им противоречивостью и непрерывностью развития» [Там же, с. 6].

Важным аспектом анализа монооперы в исследовании Селицкого становится сравнение текста литературного первоисточника и либретто монооперы. Подчеркивая особую значимость литературного компонента, исследователь отмечает бережное обращение с ним композиторов: часто литературный оригинал сохраняется, вместе с тем могут быть и перепланировка, сокращение, иногда добавление текста. Однако «не столько литературный материал трансформируется в соответствии с требованиями “оперности”, – пишет Селицкий, – сколько реконструкции подвергаются традиционные эстетические нормы оперы» [Там же, с. 7]. Специфические приемы монологической прозы проецируются на интонационно-драматургические свойства монооперы. Так, к примеру, подобно тому, как в прозе речевые особенности других героев, о которых упоминает рассказчик, подчинены его речи, в моноопере весь ее образно-интонационный строй соотношен с главным героем. Перенесен из монологической прозы и прием нарушения хронологической последовательности событий: Селицкий различает здесь изображаемое время и воспроизводимое музыкой переживание времени персонажем.

Как известно, в моноопере фактически нет традиционных оперных ансамблевых и диалогических форм, однако ощущение скрытого их присутствия, по мнению ученого, возможно благодаря двум факторам: 1) наличию образов внешнего мира; 2) включению внесценических персонажей, которые, естественно, не появляются, а лишь называются протагонистом в ходе действия. Селицкий описывает три способа представления внесценических образов: портрет, где на первом плане внутренний мир героя, а образ внесценического персонажа – лишь повод для возникновения определенных эмоциональных состояний (по мнению исследователя, наименее активный способ); воспроизведение прямой речи внесценического персонажа, связанное с перевоплощением героя в другое лицо, которое он «цитирует»; диалог героя с внесценическим персонажем (наиболее активный способ). Введение внесценических персонажей, по мнению Селицкого, расширяет границы драматического действия монооперы.

Теория монооперы в несколько ином ракурсе предстает спустя четверть века в фундаментальном труде Е. А. Приходовской «Смысловый и выразительный потенциал монооперы» [18]. Этот ракурс, по словам самого исследователя, определяет такое направление в науке, как композиторское музыковедение. Вместе с тем здесь применены семиотический подход, а также методы исследования и терминология смежных дисциплин: литературоведения, философии, психологии, физики (в частности, экстраполяция терминологического аппарата синергетической парадигмы из области физики неравновесных систем в область художественного текста). Приходовская рассматривает монооперу не как находящийся на периферии оперного жанра его вариант, а как «вершинное воплощение в искусстве антропоцентрической мировоззренческой установки» [Там же, с. 106], что и определяет, по мнению исследователя, смысловой потенциал и весь комплекс синтетических средств ее выразительности.

Отмечая относительную молодость жанра и тот факт, что он до сих пор находится в процессе становления, Приходовская акцентирует внимание на вневременном характере монооперы, обусловленном ее принадлежностью принципу психологической идентификации адресата и персонажа: «Все явления и события, присутствующие в художественном мире данного текста, – пишет автор, – адресат видит с позиции “я”, а не “он/она”, т.е. предметом внимания адресата в моноопере становится не сам персонаж, а окружающий мир, видимый с точки зрения персонажа» [Там же, с. 107-108]. Именно это утверждение становится центральной

идеей работы: «Функциональная соотносимость смыслового и выразительного потенциала монооперы с принципом психологической идентификации адресата и персонажа – основной ракурс исследования, которым определяется множество более частных характеристик» [Там же, с. 11].

В исследовании Приходовской частные характеристики связаны с такими аспектами, как: эмотивный план, отражающий внутреннюю динамику всеобъемлющего сознания персонажа монооперы; особенности ее хронотопа; интеграция систем средств выразительности; структурно-драматургическая организация жанра и др. Подробно проанализирован в работе один из наиболее распространенных смысловых ареалов монооперы, связанный с эстетикой одиночества, в котором исследователем дифференцированы «ареал вынужденного бездействия», «ареал эпистолярных жанров», «ареал “тайников помутнённого сознания”». Безусловно, важным с позиции понимания творческого процесса представляется раздел, посвященный междисциплинарному анализу текста монооперы, авторство которого принадлежит Приходовской. Особый интерес вызывает рассмотрение с этой точки зрения собственных произведений автора труда, в котором раскрываются все этапы создания монооперы – от замысла к фиксации уже готового сочинения (Е. А. Приходовская «Последний лист» по рассказу О. Генри), а также процесс сочинения монооперы по плану междисциплинарного анализа (Е. А. Приходовская «Мцыри» по одноименной поэме М. Ю. Лермонтова).

В течение последней четверти века в отечественной музыке появилось значительное количество моноопер, отличающихся разнообразием литературных первоисточников, сюжетов, структурно-драматургической организацией, традиционным либо обновлённым синтезом средств выразительности. Среди них “*NEVERMORE*” для баритона и 17 исполнителей по поэме Эдгара По «Ворон» (1992) Ю. Каспарова [7; 17], «Чёрный обморок» по В. Набокову (1997) Д. Кривицкого [14], «Альбом Алисы» – моноопера-мадригал по мотивам произведений Л. Кэрролла, стихи И. В. фон Гёте, Т. Мура, Д. Джойса, О. Мандельштама, А. Блока для сопрано и камерного оркестра (2003) В. Рубина [2; 8], «Отчет о происходящем, или Цветы для Элджернона» для мужского голоса и сопрано за сценой по рассказу Д. Киза (2006) Д. Присяжнюка, монодрамы «Анна» для сопрано и камерного оркестра (2009) и «Страсти по Марине» для сопрано, чтеца и симфонического оркестра (2015) Л. Клиничева по документальным материалам и стихам А. Ахматовой и М. Цветаевой [11; 12], «Моцартино» – моноопера-buffa в семи письмах по письмам В. А. Моцарта (2006) [10] и «Контрабас» – монодрама в двух актах, тринадцати сценах для басов и контрабасов по одноимённой пьесе П. Зюскинда (2009) Г. Корчмара [9; 15; 16], “*Donna Piangenda*” для сопрано и фортепиано на тексты латинского реквиема (2010) и «Последний лист» для сопрано с оркестром по рассказу О. Генри (2014) Е. Приходовской [18], «Последнее слово подсудимой» для меццо-сопрано и симфонического оркестра (2012) И. Демущего [3], «Смерть Поэта» (2014) для низкого голоса и фортепиано по одноимённому стихотворению М. Ю. Лермонтова С. Слонимского, «Река Давида» (2015) на тексты псалмов Давида О. Викторовой [4], «Ворона» («Дневник безысходной любви») для баса-баритона и инструментального ансамбля (2015) по одноимённому циклу стихов Е. Фрийдмана Б. Франкштейна, “*Cantos*” для скрипки-соло, камерного хора и ударных (2016) на основании биографии и произведений Э. Паунда, «Возвращение» для меццо-сопрано, чтеца и фортепиано на текст поэмы Ф. Гримберг «Андрей Иванович возвращается домой» (2018) А. Курбатова и др.

Как видно из перечисленных произведений, расширяется круг сюжетов и проблематики монооперы. Здесь по-прежнему есть тексты из дневников, писем, монологов-исповедей, но также и другие, к примеру, латинского реквиема или псалмов Давида. Это выводит монооперу из круга психологической драмы на уровень более высокого обобщения – философских, сакральных смыслов, всеобщих проблем, что, безусловно, отражается в работе композитора с либретто. Бережное отношение к тексту литературного первоисточника, несомненно, сохраняется.

Приведем в качестве примера высказывание из интервью А. Курбатова о его моноопере «Андрей Иванович возвращается домой»: «Она (моноопера. – Г. З.) очень сильно связана с текстом, а я старался остаться в его рамках. Мне кажется, это выход в некое обобщение того, что есть время, есть потеря, есть обретение, есть любовь... На каком-то очень высоком уровне обобщения. Фаина (автор поэмы – Ф. Гримберг. – Г. З.) пишет простым языком, и часто кажется, что речь идёт о каком-то конкретном отрезке времени. Про “сейчас на тот момент, когда оно было”. Однако действие и в поэме, и в опере не привязано к текущему моменту. А музыка... Она просто идёт за словом... Я вырезал очень маленькие фрагменты, потому что, когда пишешь музыку, она сама начинает диктовать, что делать с текстом. Так случается с любой вокальной конструкцией» [22].

Есть примеры работы с текстом и иного характера. Так, в моноопере А. Сюмака “*Cantos*” литературный первоисточник становится импульсом к обобщенной трактовке фигуры одиозного американского поэта. “*The Cantos*” (1917-1970) Паунда представляют гигантский труд (который он создавал практически в продолжение всего своего творческого пути, так и не завершив его), насыщенный сложной символикой, цитатами, отсылками к другим источникам и авторам. Сюмак использует ограниченное количество из “*The Cantos*” на итальянском, французском, латинском и греческом языках в семи картинах монооперы, не имеющих хронологической последовательности, но передающих ментальные состояния, через которые прошел Паунд в течение своей жизни.

На современном этапе усложняется полижанровый синтез монооперы, что транслируют определения, данные самими авторами или исследователями. Например, *Dramma per musica* Д. Кривицкого («Чёрный обморок»), моноопера-мадригал «Альбом Алисы» В. Рубина, моноопера-буффа «Моцартино» Г. Корчмара и т.д.

Так, объединяя монооперы об Ахматовой и Цветаевой в диптих, Л. Клиничев дает им общее название – «Страсти по Анне и Марине», подчеркивая таким образом присутствие здесь «составляющего жанра оперы» (термин О. В. Соколова [21]), особенно очевидного во второй части сочинения. «Здесь есть партия чтеца

(в духе ораториального *testo*) – ритмизированное воспроизведение фрагментов из писем, воспоминаний, записок поэтессы, – пишет Г. Калошина. – В драматургический процесс “инкрустированы” стихи, подобно тому, как в баховских пассионах используются хоралы. Оркестр наделён сквозной функцией, аналогичной хору пассионов» [11, с. 80]. Исследователь также отмечает противопоставление в «Страстях по Марине» психологической, мистической и символической линий, в результате которого «в сочинении суммируются концепции рока, любви и смерти, экзистенциальной и религиозно-философской трагедии, пассионов, вследствие чего “Страсти по Марине” обладают качеством полижанровости» [Там же с. 81]. Здесь синтезированы драматургические принципы «психологической экзистенциальной трагедии, социально-бытовой драмы, романтической трагедии рока в духе З. Вернера и Г. фон Клейста, черты символического театра» [Там же].

Сложный жанровый синтез «Альбома Алисы» В. Рубина порожден оригинальностью содержательной концепции, в целом не характерной для монооперы. По словам автора: «Это, в общем-то, произведение об уходе человека из жизни. О прекрасном женском образе, проходящем через всю его жизнь, о фантазиях этой дивной девочки, ее играх, ее столкновении с жизнью, причем с жизнью более современной даже, чем у Кэрролла. Она связана с кровавыми событиями XX века...» [8, с. 46]. Не менее важен уникальный подход композитора к театральным работам, который сам Рубин назвал «поэтическим театром», где неразрывно переплетаются музыка и поэзия, формируя своеобразную драматургию и жанровый сплав. В результате в «Альбоме Алисы» синтезированы принципы монооперы, лирической музыкальной драмы, вокальной поэмы, фантазмагории, оперы-притчи, оперы-мадригала [2, с. 41].

Другой пример – “NEVERMORE” Ю. Каспарова, где жанр монодрамы взаимодействует с инструментальным театром. Вполне типичный для монооперы смысловой ареал, связанный с эстетикой одиночества (Герой, потеряв возлюбленную, впадает в депрессию, которая сопровождается галлюцинациями и кошмарами), расширен здесь за счет введения внесценического персонажа – Ворона, в ответ на вопросы Героя бесконечно твердящего единственное слово – *Nevermore* (пер. с англ. – *никогда больше*). Это отрицательное утверждение лишает последнее всякой надежды на преодоление одиночества и тоски и приводит к размышлениям о полной бессмысленности дальнейшего существования. Ю. Перетокина в статье «Моноопера “NEVERMORE” как пример инструментального театра в творчестве Ю. С. Каспарова» подробно рассматривает черты в ней инструментального театра и, в частности, указывает на такие важные его элементы, как внешний вид исполнителей; роль инструментов в концепции музыкальной драматургии, организации и оформлении сценического пространства; порядок взаимодействия инструменталистов на сцене [17, с. 70]. Сам композитор в предисловии к партитуре задает определенную схему расстановки действующих лиц, определяя также и цветовую гамму их одеяния. Подробно описывая функции и перемещения в пространстве сцены всех исполнителей “NEVERMORE”, автор статьи приходит к следующему выводу: «“Немые персонажи”, порождённые сознанием главного и единственного в опере Героя, постепенно оживают, обретают образную конкретность, персонифицируются, начинают взаимодействовать между собой и, в конце концов, вытесняют Героя из его же личного пространства. Возможно, именно претворение этой идеи, заложенной ещё в литературном первоисточнике, натолкнуло композитора на мысль о возможности сочетания жанров монооперы и инструментального театра» [Там же, с. 79].

Любопытный пример трансформации полижанрового синтеза монооперы представляет “*Journey to love*” (1978/2013) для сопрано и камерного оркестра на стихи поэтов XX в. Ф. Караева, поставленная на сцене лишь спустя 35 лет после ее создания. Опера полиязычна: в основе либретто лежат стихи о любви К. А. Сэндберга, Л. Ферлингетти, Э. Э. Каммингса (США), Р. Грейвза (Англия), Ж. Превера, Р. Шара (Франция), Дж. Унгаретти (Италия), С. Вальехо (Перу) и Н. Хикмета (Турция), исполняемые на языках оригинала. В ней представлены все типовые признаки монооперы – психологическая драма одиночества, образы внешнего мира (звуки природы и шумы города) и внесценические персонажи. В статье «“Путешествие к любви”: от концерта к мультимедиа» М. Высоцкая пишет: «Особая манера произнесения текста во всём многообразии нюансировки и способов интонирования рождала иллюзию присутствия в сочинении других действующих лиц, по-разному реагирующих на переживаемое, а иногда даже обменивающихся репликами (!) Сопрано словно меняло роли, то доминируя, то растворяясь в ансамбле – полуголос/полу-инструмент» [6, с. 13-14].

В “*Journey to love*” синтезированы приемы монооперы и инструментального театра, что отразилось в предписанной композитором особой рассадке исполнителей, а также в финале, где инструменталисты один за другим покидают свои места. В итоге дирижер остается один перед опустевшей сценой, но продолжает управлять «неживым» звучанием магнитной ленты, включенной в партитуру монооперы. Эти приемы, безусловно, отсылающие к инструментальному театру, по мнению Высоцкой, визуализируют и усиливают смысловой концепт одиночества героини. Поставленная в XXI в. на сцене моноопера Ф. Караева обрела возможность к синтезу с другими видами искусства, рожденными новыми мультимедийными технологиями. Так, были введены видеоинсталляции художника Элене Мурджикнели (Грузия), проецируемые на экран и «создающие эффект проявления фотонегатива: черно-белые абстракции с едва уловимыми элементами фигуративности – умирающая роза, сквозящее пустотой окно, абрис лица...» [Там же, с. 15]. Таким образом, в “*Journey to love*” Ф. Караева представлены жанры монооперы, инструментального театра и мультимедиа (видеоинсталляции).

“NEVERMORE” и “*Journey to love*” – сочинения, в которых сохранен традиционный для монооперы смысловой модус, однако при этом особенности полижанрового синтеза фактически ведут их к рубежу нового музыкального театра. Следует, вероятно, особо выделить произведения для одного солиста, которые созданы в традициях нового музыкального театра. Здесь существуют два возможных варианта: 1) композитор называет сочинение «моноопера», трансформируя при этом основные признаки жанра; 2) признаки жанра присутствуют, но контекст целого не позволяет самому автору назвать произведение монооперой.

Приведем два примера. Скрипка соло вместо голоса солиста и поющий хор – таковы особенности упомянутой выше монооперы “*Cantos*” Сюмака, написанной по заказу Пермского государственного театра оперы и балета. Сочинение посвящено образу эпатажного американского поэта Паунда, который был осужден как государственный преступник, избежал электрического стула только потому, что был признан невменяемым, и провел последние годы жизни в полном молчании, разучившись говорить. Сам композитор об идее “*Cantos*” сообщает следующее: «Собственно, скрипка и стала художником, давшим обет молчания, который может выразить себя только с помощью нечленораздельных звуков... Это опера наоборот: человек, который обычно поет, здесь играет, а те люди, которые обычно аккомпанируют, – поют... Повторюсь, это не смежный жанр, не микс, это именно опера, где герой в силу обстоятельств молчит. А разные персонажи, которыми он окружен, – это его мысли и строфы» [13]. В “*Cantos*” также реализуются идеи тотального театра Циммермана, выразившиеся, прежде всего, в погруженности зрителя в действие, которое начинается еще на площади перед театром, их размещении непосредственно на сцене, куда они попадают через длинный коридор. В интервью программе «Красный человечек» радио «Эхо Перми» режиссер-постановщик “*Cantos*” С. Александровский говорит: «...мы устраиваем определенный коридор, через который зритель попадет на сцену, и это тоже специфический опыт. И мы продлеваем это впечатление, как бы путешествие внутри театра, путешествие за знанием, которое у нас происходит в опере...» [5].

Иной пример – «Квадратура круга» на тексты рассказов О. Генри А. Ананьева. Здесь один поющий герой, однако сам композитор пишет: «Пожалуй, нельзя отнести это произведение к определенному жанру, наклеив точный ярлык соответствия. Сочинение является синтезом музыкально-театрально-пластического действия, а именно: синтез музыки, сценического движения, актерского действия и инструментального театра, когда музыканты, помимо своей прямой функции, еще и участвуют в развитии сюжетной фабулы. Такое художественное решение родилось из специфики литературного первоисточника, коим стали пронзительно острые, сюжетно неисчерпаемые, психологически точные и невероятно актуальные и по сей день “короткие новеллы” американского писателя Уильяма Сидни Портера – подлинного мастера миниатюры, прославившегося под именем О. Генри» [1].

Таковы теория и практика отечественной монооперы на современном этапе ее развития.

Выводы

1. Моноопера – востребованная на современном этапе разновидность жанра, о чем свидетельствует значительное количество созданных в нем за последние три десятилетия произведений.

2. В моноопере сохраняются ведущие смысловые и драматургические принципы, такие как монологичность, присутствие внесценических образов, вступающих в виртуальный диалог с героем, подчинение всего интонационного строя солисту, небольшая протяженность, дискретность временных процессов, бережное отношение к литературному первоисточнику.

3. Вместе с тем расширяется ареал сюжетов и тематики, в том числе за счет привлечения литературных первоисточников, выводящих за пределы типового содержания монооперы, ранее зачастую ограничивающегося личной психологической драмой героини. Теперь моноопера затрагивает также философскую, социальную, духовную проблематику.

4. Либретто монооперы может дословно воспроизводить текст первоисточника, как, к примеру, в «Смерти поэта» С. Слонимского, но может быть и результатом сложного синтеза различных текстов, иногда чередующих прозаические и стихотворные фрагменты. Таковы «Страсти по Марине» Клиничева, либретто которой соткано из дневников, писем, воспоминаний, стихов, прозы Цветаевой. Не менее сложен текст либретто «Альбома Алисы» Рубина, включающий стихи разных поэтов при ведущей роли на содержательном и драматургическом уровне поэзии Мандельштама.

5. Усложняется полижанровый синтез монооперы. Если в первых образцах монооперы очевидны связи с камерной оперой, сценой сквозного развития большой оперы, вокальной симфонией и др., то позже синтезируются не только сопредельные с монооперой жанры, но и такие, к примеру, как инструментальный театр, видеoinсталляция.

Список источников

1. Ананьев А. Квадратура круга (2013) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wTkvcRXXvFc> (дата обращения: 04.07.2020).
2. Аркадьев М. Жизнь моя, иль ты приснилась мне... // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 41-45.
3. Беляева Т. А. Провокационные сюжеты в современном музыкальном искусстве (на примере монооперы И. Демущко «Последнее слово подсудимой») // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: материалы 24-й Межвуз. (регион.) науч. студ. конф. / Новосиб. гос. ун-т архитектуры, дизайна и искусств. Новосибирск: Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств, 2016. С. 64-67.
4. Беляева Т. А. «Река Давида» Ольги Викторовой как образец новейшей монооперы // МНСК – 2017: история и теория искусств: материалы 55-й Междунар. науч. студ. конф. Новосибирск: НИИГУ, 2017. С. 12-13.
5. Букагова А. Интервью С. Александровского программы «Красный человечек» [Электронный ресурс] // Эхо Перми. URL: <http://echoperm.ru/efir/363/145725/> (дата обращения: 04.07.2020).
6. Высоцкая М. «Путешествие к любви»: от концерта к мультимедиа // Музыкальная академия. 2014. № 1. С. 13-15.
7. Головатая Г. Мистический фарс Юрия Каспарова «Ворон» // Музыкант-Классик. 2006. № 6-7. С. 25-26.
8. Демурова Н. В беседе с Владимиром Рубиным // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 46-49.
9. Заднепровская Г. В. Интерпретация пьесы П. Зюскинда «Контрабас» в одноименной монодраме Г. Корчмара // Музыка и время. 2017. № 9. С. 14-20.

10. **Заднепровская Г. В., Чigareва Е. И.** «Моцартиана» Григория Корчмара (о сочинении по модели в музыке XX-XXI веков) // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 54-64.
11. **Калошина Г. Е.** Оперный диптих Леонида Клиничева «Страсти по Анне и Марине» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (20). С. 75-83.
12. **Калошина Г. Е.** Феномен творческого портрета русских поэтесс в камерном театре Леонида Клиничева // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры: сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. / Краснодарский гос. ин-т культуры. Краснодар: КГИК, 2018. С. 206-221.
13. **Косолапова О.** Композитор Алексей Сюмак: «В опере “Cantos” я воплотил музыкальную мистерию»: интервью с композитором А. Сюмаком [Электронный ресурс] // Москва24. Культура. 2016. 10 ноября. URL: <https://www.m24.ru/articles/opera/10112016/121355> (дата обращения: 04.07.2020).
14. **Крауклис Г.** Drama per musica Давида Кривицкого // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 31-34.
15. **Овсянкина Г. П.** О новых образных доминантах контрабаса (на примере творчества Григория Корчмара) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: труды Междунар. науч. конф. (13-18 апреля 2015 г.). М.: РГСУ, 2015. С. 359-366.
16. **Овсянкина Г. П.** Смысловое значение интертекстуальных переключек в монодраме «Контрабас» Григория Корчмара // Общество: философия, история, культура. 2016. № 4. С. 133-135.
17. **Перетокина Ю. Р.** Моноопера “NEVERMORE” как пример инструментального театра в творчестве Ю. С. Каспарова // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». 2014. № 46. С. 67-79.
18. **Приходовская Е. А.** Смысловой и выразительный потенциал монооперы / науч. ред. Н. П. Коляденко. Томск: Изд. дом Томского гос. ун-та, 2017. 422 с.
19. **Селицкий А. Я.** Современная советская моноопера: истоки, вопросы специфики жанра: автореф. дисс. ... к. иск. М., 1981. 24 с.
20. **Селицкий А. Я.** Современная советская моноопера: истоки, вопросы специфики жанра: дисс. ... к. иск. М., 1981. 188 с.
21. **Соколов О. В.** К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. С. 12-58.
22. **Шымчак И.** Интервью с Алексеем Курбатовым [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/rauyela/alexei-kurbatov-2019/> (дата обращения: 04.07.2020).

Modern Domestic Mono-Opera: Theory and Practice

Zadneprovskaya Galina Viktorovna, PhD
Lomonosov Moscow State University
z_galna@bk.ru

The paper aims to reveal genre peculiarities of the modern domestic mono-opera, to show diversity of composer's techniques. The author identifies basic genre-formative features and traces their evolution in the Russian mono-opera in the period from the beginning of the 1990s till nowadays. It is shown that the mono-opera has achieved high popularity due to its advantages under conditions of the low-budget opera theatre. Scientific originality of the study involves systematization of the domestic mono-opera depending on whether or not it follows traditions of the XX-century opera in terms of preserving or abandoning key genre-formative features. The research findings are as follows: the author reveals basic genre-formative features of the modern domestic mono-opera, such as monologism, introduction of non-scenic personages, careful attitude to a literary source. Special attention is paid to diversity of composer's techniques within the mono-opera genre.

Key words and phrases: modern domestic mono-opera; multi-genre nature; monologism; non-scenic personages; literary source.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.34>

Дата поступления рукописи: 15.08.2020

Цель исследования – раскрыть особенности позднего стиля П. Ф. Юона (1872-1940) в контексте историко-культурной ситуации первых десятилетий XX века. Автор исследует творчество самобытного русско-швейцарского композитора, выявляя специфику его произведений. **Научная новизна** определяется тем, что впервые в поле исследовательского внимания попадает целый ряд сочинений П. Юона, позволивших раскрыть эстетическую уникальность его позднего творческого периода. **В результате** анализа инструментальных сочинений, составивших основное ядро музыкального наследия композитора 1930-х годов, выявлена специфика взаимодействия стилеобразующих компонентов, репрезентирующих последний творческий этап – своеобразную вершину сложной художественной эволюции мастера.

Ключевые слова и фразы: Павел Федорович Юон; стиль; инструментальное творчество; трио; сюита.

Неровная Татьяна Евгеньевна, к. иск.

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
tat-nerovnaya@yandex.ru

Инструментальные сочинения П. Ф. Юона 1930-х годов: феномен позднего стиля композитора

Драматичная смена идеологических парадигм и трагические коллизии XX века оказали решающее влияние на «художественную биографию» минувшего столетия. При этом слом мировоззренческих устоев отразился